

La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico

Karina Mauro

Resumen

La actuación es un fenómeno artístico con características específicas que legitiman su establecimiento como objeto de indagación teórica y de apreciación estética. El fenómeno actoral es un campo de investigación autónomo que parte del establecimiento de sus principios técnico-metodológicos, en pos de construir un marco general para investigaciones más delimitadas. Proponemos al campo de la actuación como un objeto transversal que incluye la indagación teórica, metodológica, estética e histórica de las manifestaciones actorales en teatro, cine, radio y televisión.

Palabras clave: arte actoral, teoría, actuación, teatro, cine , radio, televisión

Abstract

Acting in theatre and acting in cinema: a specific field of research

As an artistic phenomenon with specific characteristics, acting can be an object of theoretical inquiry as well as aesthetic appreciation. This study purports to establish the phenomenon of acting as an autonomous research field with its own technical and methodological principles and to build a general framework for systematic research to take place. We will propose acting as a transversal field in which theoretical, methodological, aesthetic and historical investigations on theater, film, radio and television can interact.

Key Words: Acting, theory, theater, cinema, radio, television

La actuación es un fenómeno artístico con características específicas, hecho que la convierte en un genuino objeto de apreciación estética, y que asimismo legitima su constitución como un campo autónomo de indagación teórica. No obstante, la enorme carencia conceptual y terminológica que pesa sobre la actuación dificulta ambos acercamientos. En efecto, los escritos que se han centrado en la actuación como tema excluyente son tardíos y han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores en el afán por establecer pautas para el desempeño práctico en el teatro. Más allá de dichos trabajos prescriptivos, la teoría no se ha ocupado sistemáticamente de la actuación y su técnica como objetos autónomos, por lo que su análisis se encuentra aún supeditado a parámetros de elucidación ajenos. Esta heteronomía también se ha hecho evidente cuando los intentos de reflexión se han concentrado en el desempeño actoral en el cine y en otros medios.

En el presente trabajo nos proponemos un recorrido por los avances que hemos realizado en investigaciones anteriores, y que nos permiten caracterizar a la actuación como un campo autónomo de reflexión académica. Partimos de la premisa de que toda indagación conceptual que intente realizarse sobre la actuación debe establecer inicialmente las características particulares del objeto, para luego desarrollar un sistema conceptual y una metodología de análisis que le sean propios, y que promuevan observaciones y conclusiones generales, objetivo prioritario de todo abordaje teórico.

Consideramos que la actuación es un fenómeno artístico que posee diversas manifestaciones en relación con los distintos lenguajes, soportes y medios en los que se produce. En este sentido, su constitución como campo de investigación es necesariamente transversal, dado que debe contemplar el desempeño actoral en teatro, cine, radio y televisión. Esta diversidad de expresiones no supone una mera transposición de las técnicas y metodologías de desempeño de un ámbito a otro, sino que implica una modificación sustancial de los componentes del fenómeno actoral, que un acercamiento teórico deberá necesariamente desentrañar.

No obstante lo antedicho, creemos que estas cuestiones deben analizarse inicialmente en el teatro, manifestación originaria del arte actoral en la que éste adquiere sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño. Por consiguiente, es necesario contar con un modelo de análisis teórico de la actuación teatral como fenómeno

artístico, a fin de establecer un sistema conceptual que pueda aplicarse luego al estudio del desempeño actoral en otros medios.

Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral

Sin duda, el prolongado silenciamiento que pesa sobre la actuación no es más que una consecuencia de la problemática que el cuerpo le impone a una cultura eminentemente logocéntrica, como lo es la occidental. Por este motivo, la exhibición pública del cuerpo y de la acción trae aparejados cuestionamientos de orden político, histórico, cultural y hasta económico, aspecto que fue el centro de nuestra indagación inicial (Mauro 2011b). Allí argumentábamos que el carácter de eventualidad del desempeño actoral suscitó, ya en el mundo griego, la necesidad de su subordinación a algún principio que lo tornara previsible y controlable. Este principio ha sido el de la representación.

Según Chartier (1996), Louis Marin distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo se basa en la sustitución de algo ausente por un objeto que ocupa su lugar. De este modo, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige entonces como la legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia, por lo que éste se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación externa. Si bien en toda representación coexisten la transitividad y la reflexividad, la prioridad de la primera por sobre la segunda en el arte occidental le confiere al acontecimiento artístico la función de sustituir un sentido, idea o esquema previo, aportado por el texto dramático, el guión o las indicaciones del director.

La actuación, en tanto presencia y acción, ha sido el componente más afectado por la imposición de este orden en los hechos artísticos en los que interviene. Además de promover relaciones de poder y subalteridad al interior de obras de arte de carácter necesariamente colectivo (como el teatro o el cine), la primacía de la transitividad determinó que la indagación sobre la actuación no haya desarrollado herramientas conceptuales propias, dependiendo aún de aquellas utilizadas para el análisis del texto dramático y la puesta en escena.

Estos acercamientos, muy usuales en los estudios teatrales aún en la actualidad, definen a la actuación como la materialización o interpretación de un sentido aportado por el texto o las indicaciones del director.

Esta concepción no plantea ningún cuestionamiento a las certidumbres del tradicional análisis semiótico tan caro a la teoría teatral durante las últimas décadas (más allá de algunos aportes de la pragmática incorporados en los últimos años). No obstante, este paradigma ha mostrado una y otra vez sus dificultades ante la actuación, fenómeno que sólo se adecua a las premisas de este tipo de análisis a fuerza de permanecer en gran medida inexplicado. Por otra parte, es tangible en dichos abordajes la pertinaz vigencia de un dualismo cartesiano que divide al sujeto en mente y cuerpo, promoviendo una inevitable jerarquía de la primera por sobre el segundo, que queda así reducido a mera materialidad.

Debido a este gran vacío conceptual, nuestra investigación debió partir de una indagación fenomenológica y de un análisis centrado en el establecimiento de los principios técnico-metodológicos del desempeño actoral, en pos de construir un marco conceptual general que promoviera investigaciones posteriores más delimitadas. Se trataba de partir del análisis de lo que el sujeto hace efectivamente cuando actúa, despojando esta observación de prescripciones ideológicas, éticas o estéticas acerca de lo que debería hacer. Así, el objetivo inicial consistió en establecer qué es actuar, qué le permite al sujeto actuar, qué hace el sujeto cuando actúa, qué nociones de sujeto y de actuación circulan en las diversas metodologías que se utilizan para formar a un actor, etcétera. Para ello, fue necesario partir de una noción de sujeto que, exenta de todo dualismo, permitiera considerar la performatividad de la presencia y de la acción escénicas, de las que la transitividad constituye sólo un efecto de sentido, por lo que no puede erigirse como causa del desempeño actoral.

En efecto, la actuación no es el resultado de la representación de algo previo, sino la fuente en la que se origina lo teatral. Consideramos que si la trama o el personaje a representar tiene algún tipo de preexistencia, ésta es de carácter literario o discursivo, pero no teatral en sentido estricto. En términos teatrales, el personaje es un efecto de sentido emanado del hecho escénico; más específicamente, de la actuación, y no una causa de la misma. De este modo, de no mediar la acción actoral, la trama a representar no podría ser invocada en escena y, consecuentemente, reconocida por el espectador. Por lo tanto, el personaje escrito o el texto dramático no pueden explicar la esencia de la actuación, dado que ambos dependen de ésta para tener entidad teatral. Es entonces necesario definir a la actuación más allá de la representación y del sentido.

A continuación presentamos algunos de los argumentos plantea-

dos en trabajos anteriores (Mauro 2011a; 2011b; 2011c y 2011d). Como toda expresión artística, la actuación es una obra de arte atribuible a un sujeto. No obstante, dicha expresión no resulta en un objeto tangible y externo a la acción del artista que la lleva a cabo, aspecto por el cual la actuación es una de las denominadas “artes interpretativas¹”, es decir, aquellas obras que hallan su fundamento en la ejecución misma. Sin embargo, la actuación ostenta profundas diferencias con las demás artes interpretativas, como el canto, la danza y la ejecución de instrumentos musicales. En efecto, mientras éstas exigen un desempeño específico, y por consiguiente, suponen sujetos entrenados en habilidades especiales que aquellos que no las desarrollan no pueden realizar, el actor no necesariamente ejecuta en escena acciones diferentes a las de un sujeto cualquiera. Y si no es necesario que lo haga, si esta variable puede presentarse o no, no es la realización de acciones específicas el fundamento que permite definir a la actuación como fenómeno artístico.

Por todo lo antedicho, hemos establecido que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana,² aspecto que marca la diferencia sustancial entre la actuación y el resto de las artes interpretativas. Pero, ¿cuál es entonces la esencia que define a la actuación? Creemos que lo que define a la actuación no es la acción llevada adelante por el actor, sino el contexto simbólico en el que el sujeto se halla posicionado cuando la realiza y al que denominamos “situación de actuación”. Se trata de la circunscripción de una situación espacio-temporal en la que el sujeto, en tanto ser encarnado, se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro sujeto.

En su *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty (1975) define al sujeto en tanto situado. Para el autor, el sujeto “es” su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Donde la concepción dualista del sujeto propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados (intervalo menos pronunciado en una acción real, pero acentuado en la ficción), Merleau-Ponty plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una posición determinada

¹ Para un análisis de cómo la noción de “interpretación” es tributaria de una concepción dualista del sujeto, ver Mauro (2011b).

² Para profundizar en este argumento, ver Mauro (2010).

y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo.

Esta concepción imposibilita pensar a la acción como ejecución de una idea previa o externa. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación o suspensión del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, es decir, no es posible para el sujeto accionar sin estar situado. Los movimientos y las acciones se experimentan como resultado de la situación, no son necesariamente precedidos ni acompañados por ideas o pensamientos y es por ello posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido.

El cuerpo que hace un movimiento en una situación no real, ejecuta una acción que se convierte en su fin, por lo que logra romper su inserción en el mundo dado y dibujar en torno a sí una situación ficticia. Si bien desarrolla su propio fondo o contexto, dicho movimiento no posee menos realidad, o una ejecución imperfecta o incompleta respecto de un movimiento situado en otro contexto. Representar un papel es, para Merleau-Ponty, situarse en una situación imaginaria, deleitarse con el cambio de medio contextual, ponerse en situación.

Por consiguiente, definimos al contexto espacio-temporal en el que el sujeto se halla posicionado y a partir del cual acciona actoralmente, como “situación de actuación”. Postulamos que lo que distingue a la situación de actuación de otras situaciones posibles, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, excepto por el hecho de no poseer otra función ni motivación que producirse ante la mirada de otro sujeto. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto carece, no de efectividad en su ejecución, sino de otra utilidad que su sola realización ante otro. Consecuentemente, no es el entrenamiento en un desempeño especializado lo que legitima a la acción del actor en escena, como tampoco es el sentido o el referente representado lo que la justifica. En efecto, dado que no hay ningún desempeño específico, la actuación no admite legitimaciones externas a la relación actor – espectador,³ por lo que ni el texto dramático, ni el sentido son suficientes para justificar la acción en escena, como tampoco lo es el título profesional de actor o la preparación que el mismo pueda esgrimir que ha realizado para llegar a ese momento. Simplemente, el sujeto accio-

³ En las artes interpretativas que sí requieren de habilidades específicas, los desempeños pueden ser valorados, juzgados y medidos según se aparten o no del canon establecido por la técnica para la realización de las mismas, por lo que la relación artista – espectador no es determinante. Para profundizar en este argumento, ver Mauro: 2011 a.

na porque es mirado por otro y esa razón es suficiente para legitimar su posicionamiento *como actor*⁴ en el escenario.

Por consiguiente, la situación de actuación se define por la participación necesaria de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar. El espectador es quien presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, merced a ello, pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De este modo, al ponerse en situación, será la mirada del espectador la que *le arranque* la acción al sujeto que actúa.

Dado que el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada, que coloca al sujeto actor en situación para poder accionar, esta relación debe ser sostenida y resguardada hasta las últimas consecuencias. Es decir, el actor debe evitar que la situación de actuación se disuelva, dando lugar a otras situaciones en las que los sujetos implicados (tanto actor como espectador) se verían compelidos realizar otros desempeños.

En el teatro esto se traduce en la consabida sentencia que marca que la representación no debe interrumpirse nunca. En todo caso, si la representación tuviera que interrumpirse, esto no debe ser por responsabilidad del actor. Por ejemplo, es aceptable que si un terremoto sobreviene durante la función, tanto el actor como el espectador abandonen su cualidad de tales, para pasar a ser personas que huyen, se guarecen, protegen a sus semejantes, etc. Pero es inconcebible que un actor interrumpa una escena ante un tropiezo, una caída o un parlamento equivocado o fuera de tono, es decir, la preservación de la situación de actuación está por encima de la calidad del desempeño artístico.

El carácter ininterrumpido de la actuación es lo que comúnmente se denomina “continuidad” teatral. Esto suele confundirse con continuidad emocional o continuidad de la situación representada. Sin embargo, estas condiciones rara vez se dan en el teatro, dado que las obras suelen poseer elipsis temporales y espaciales que el actor debe sobrellevar, así

⁴ Acerca de la asunción de la identidad actoral por parte del sujeto, y de la constitución de la misma como relato colectivo compartido por la comunidad de actores pertenecientes a una sociedad dada, ver Mauro: 2011 a.

como también abruptos cambios emocionales, muchos de ellos inexplicables e inexplicados (aun en el teatro naturalista).

De las categorías propuestas surge la especificidad de la actuación en tanto obra de arte. Mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto externo cuya contemplación por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas” (como la danza, la ejecución instrumental o el canto), la diferencia de la actuación radica en que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana.

Por otra parte, la acción actoral en teatro coincide con la actuación, en tanto enunciado artístico que se ofrece a la percepción del público. Si bien la actuación teatral se produce dentro y en estrecha relación con un enunciado artístico más amplio que la contiene (la puesta en escena en su conjunto, en la que no sólo intervienen diversos lenguajes artísticos, sino que es el resultado de un colectivo que puede incluir al director como figura interviniente en la totalidad y en cada una de las partes), cada desempeño actoral en escena constituye una obra de arte atribuible a un sujeto actor determinado.

Esto se debe a la naturaleza misma del hecho teatral, que se produce en un aquí y ahora inmanente e indeterminado. De este modo, aunque el director tenga un rol preponderante, aspecto que varía según el género o la estética teatral de la que se trate, el contexto espacio-temporal en el que se desarrolla lo teatral determina al actor y al espectador como las únicas presencias necesarias en un aquí y ahora marcado por una dimensión de riesgo latente que no puede disminuirse con una planificación rigurosa. Por el contrario, consideramos que a mayor planificación, mayor será la rigidez y menor la posibilidad de solucionar contingencias que puedan presentarse durante la representación, lo cual pondría en peligro la situación de actuación, es decir, la continuidad del hecho escénico. Por consiguiente, la responsabilidad plena respecto de la acción escénica que se produce en cada función en particular depende exclusivamente de esta relación dinámica o más precisamente, de lo que el sujeto actor es capaz de generar a partir de la misma. Por ello afirmamos que en el teatro, el accionar que el actor despliegue ante el espectador será su actuación, sin mayores intermediaciones.

Por tal motivo, y como ya hemos mencionado, es como efecto de sentido de la actuación que surgen el personaje y el hecho teatral en su conjunto. Pero además, el desempeño actoral posee también marcas que exceden al sentido, constituyendo el estilo personal del sujeto. Las mismas pueden estudiarse a partir del análisis de las reiteraciones formales en las que el actor incurre. Así, la actuación, al igual que otras artes, es una obra atribuible a un sujeto, y por lo tanto, es susceptible de un abordaje académico concreto y específico.⁵

Hacia un modelo de análisis de la actuación en cine, radio y televisión

Contando ya con un modelo de análisis que nos provee de un vocabulario teórico específico y de una sistematización del fenómeno actoral, se impone ahora la reflexión acerca del desenvolvimiento de estas herramientas conceptuales en la actuación producida en otros medios, como el cine, la televisión y la radio, investigación que estamos desarrollando actualmente. Consideramos que estas reflexiones deben partir necesariamente de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se constituye la situación de actuación en relación a los dispositivos⁶ técnicos y narrativos inherentes a los lenguajes cinematográfico, radial y televisivo?

En primer lugar, la indagación teórica sobre la actuación cinematográfica debe partir necesariamente de la reflexión acerca de cómo se construye el lugar de la mirada, fundamento del ejercicio actoral, en ausencia del espectador. Es necesario entonces considerar las particularidades de la situación de actuación en cine, estableciendo cuáles son sus participantes y cuáles las características específicas que propician el desempeño actoral.

Tal como lo han señalado diversos estudios sobre cine, en dicho medio el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto técnico: la cámara. Por consiguiente, diremos que la acción actoral en cine es una acción que no posee otra función ni justificación que ser tomada por la cámara e impresionada en la película. Podemos afirmar entonces que la situación de actuación en cine se circunscribe al momento de la toma o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en

⁵ Como ejemplos del análisis del estilo personal del actor a partir de sus reiteraciones formales, ver Mauro: 2009 y 2007.

⁶ Entendemos al dispositivo como el conjunto de elementos tanto materiales como de producción, que hacen posible la existencia de una obra y su encuentro con el espectador (Ceriani y Ciafardo: 2007)

movimiento. Es allí cuando se produce la acción actoral, dado que una vez que la imagen ha sido captada e impresionada en la película, el actor deja de intervenir en su actuación.

Sin embargo, ésta es sólo una particularidad que deviene en otras modificaciones sustanciales que es necesario analizar. ¿Tiene la acción realizada por el actor delante de la cámara la misma entidad que la acción realizada por un actor en el escenario? Más precisamente, ¿es suficiente el accionar del actor para producir la imagen impresionada en la película? ¿Tiene su desempeño la misma autonomía que en el teatro? En definitiva, ¿quiénes son los participantes necesarios e indispensables para que la situación de actuación cinematográfica tenga lugar?

Para profundizar en este aspecto, consideramos pertinentes los aportes de Philippe Dubois (1986) acerca del acto fotográfico. Dubois afirma que la fotografía es una imagen producida por un acto, cuyo estatuto indicial supone a la misma como la huella de algo que tuvo lugar en un espacio-tiempo determinado. Así, la fotografía supone una singularidad existencial que implica al sujeto de la experiencia, al que el autor identifica con la persona del receptor pero también del operador. De este modo, la toma es un gesto que produce la huella física de un referente único e irrepetible. Este referente no se reduce a la “cosa” o “ser” fotografiado, sino a una “relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: «momento de la toma»” (Dubois: 1986, 62). La imagen compromete psíquica y corporalmente al sujeto que la toma, por lo que la génesis de la fotografía es un acto que implica tanto al referente como al fotógrafo y que produce una huella de dicho vínculo.

En el cine, la imagen es el resultado de la acción del actor, pero también de aquel sujeto que opera la cámara. Por lo tanto, el acto que genera la imagen cinematográfica le corresponde a ambos. La imagen no es más que la huella de un accionar realizado *alrededor de* la cámara por dos sujetos: la acción actoral que le corresponde al actor y también al camarógrafo. De este modo, la emanación física del referente, propia del carácter indicial de la fotografía (en este caso, de la sucesión de fotogramas que componen el material filmico), corresponde a la acción en situación de actuación del actor y del camarógrafo.

¿Qué significa esta afirmación?

En el teatro es la mirada del espectador la que produce la focalización sobre un actor determinado o sobre una porción de la escena. La misma puede ser inducida por la puesta en escena (por ejemplo, mediante

la iluminación puntual) o *ganada* por el propio actor mediante una serie de procedimientos o artilugios, o mediante ese fenómeno de focalización espontánea comúnmente denominado como “presencia escénica”⁷. En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto el lugar de la mirada está ocupado por un artefacto que puede manipularse tanto durante el rodaje (mediante el encuadre y el movimiento) como posteriormente (a través del montaje e incluso, de la estrategia publicitaria del film).

La acción actoral es aquel desempeño que se produce durante la toma y que es captado por la cámara. Consideramos que no es posible afirmar que la misma se reduce exclusivamente a los gestos, desplazamientos o al mero cuerpo inmóvil del actor, dado que el encuadre y el movimiento de cámara imprimirán un ángulo y un recorrido que determinarán en la misma medida a la imagen resultante. De hecho, es común que sean los movimientos de cámara los que dan como resultado una acción que en realidad el actor, que ha permanecido inmóvil, no ha realizado, pero que será percibida como suya (esto se observa claramente en las escenas de pelea y en los films de acción). En este sentido, el actor debe adaptar su propio accionar al del camarógrafo y viceversa, al punto que el camarógrafo puede relevarlo de accionar, para “construir” él mismo la acción del actor.

Si bien la preparación del encuadre, de los movimientos de cámara y de las cualidades fotográficas y sonoras de la toma, puede corresponderle a otro sujeto o a equipos enteros de sujetos, que además trabajan bajo las indicaciones del director, nuestro interés reside en el momento preciso de la toma, porque es allí cuando se produce la acción actoral. Por consiguiente, la reflexión se centra en los sujetos que tienen desempeño estrictamente durante la situación de actuación. Esto no quita que determinadas acciones requieran la intervención de otros técnicos en el momento mismo de la toma (el *travelling* es el ejemplo más claro de ello), por lo que bajo la categoría que denominamos “camarógrafo” u “operador” pueden encontrarse reunidos varios sujetos que deberán adaptar cada uno de sus desempeños al del actor y viceversa. En definitiva, la toma es, en sentido estricto, el acto en el que quedan físicamente implicados todos aquellos que accionan *alrededor de* la cámara durante la situación de actuación, y cuya huella quedará impresionada en la película.

¿Cuál es el rol del director en la situación de actuación cinematográfica?

⁷ Para profundizar en la caracterización de la presencia escénica como fenómeno de focalización espontánea, ver Mauro: 2011 a.

gráfica? En el teatro, por ejemplo, el director no participa de la situación de actuación. De hecho, el rol de director puede no existir y aun así habría teatro. Sin embargo, en el cine esto no es posible, dado que la propia enunciación fílmica requiere de un punto de vista encarnado que tome, disponga y organice las imágenes. Aun en el caso de que ningún sujeto asumiera ese rol en forma nominal, igual habría una o varias personas que deberían realizar dichas tareas para que el film exista.

En normas generales, en el cine se produce una separación entre el sujeto que toma la imagen, que es quien opera la cámara, y el sujeto que diseña, ordena y manipula las mismas. Esto implica que el director de cine es ajeno al acto que da como resultado la impresión de las acciones en imágenes, así como el director teatral se halla ausente en la situación de actuación propiamente dicha. La diferencia entre ambos es que, mientras en el teatro el director puede no existir, en cine esto no es posible.

No obstante su no intervención en la situación de actuación, y por lo tanto, en la acción actoral, el director ejerce un rol definitorio en la actuación cinematográfica, a diferencia del director de teatro. En efecto, en cine es el director quien terminará de construir la actuación a partir de la manipulación del material obtenido en la situación de actuación, esgrimiéndose por consiguiente como el mediador entre la acción actoral y la actuación. Esta es la diferencia sustancial entre el arte actoral en teatro y en cine. Mientras en el teatro, acción actoral y actuación coinciden, en el cine existe un profundo hiato entre ambas, en el que la intervención del director es definitoria. Será el director el que, utilizando las posibilidades ofrecidas por el dispositivo cinematográfico, convierta las “trazas” de actuación obtenidas por la impresión fílmica de la acción en situación de actuación, en una actuación como enunciado artístico a ofrecer al espectador.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos caracterizado algunos elementos para la constitución de la actuación como un campo de indagación teórica específico. Iniciamos nuestra reflexión en la actuación teatral, dado que la misma es la manifestación originaria del arte actoral y, por consiguiente, es el espacio en el que el mismo ha adquirido sus caracteres esenciales y sus parámetros básicos de desempeño. El desarrollo de categorías teóricas generales para la comprensión de la actuación teatral, brinda un sistema conceptual que permite el abordaje del fenómeno en otros medios a partir de la indagación en las modificaciones que sufren dichas categorías gene-

rales en el desempeño actoral en los mismos. En efecto, hemos analizado cómo se desenvuelven estas categorías conceptuales en su aplicación al desempeño actoral en cine.

Quedan por indagarse aun las particularidades que adquieren la acción actoral y la situación de actuación en radio y televisión. En el caso de la radio, a la existencia de un dispositivo técnico mediatizador, se suma la constitución de una mirada “virtual” sobre la base de lo que el desempeño estrictamente vocal del actor puede sugerirle a un espectador no presente (aspecto que antaño era subsanado convocando a una porción del público a presenciar las emisiones). En lo que respecta estrictamente a la televisión, la indagación debe contemplar las modificaciones suscitadas por los modos de producción, así como también las diversas estéticas actorales que han recalado en la misma, constituyendo el realismo y el melodrama las dos corrientes más comunes. Pero además surge, en relación con este medio, una nueva línea de investigación: aquella que contemple las características que asume la actuación en las situaciones de actuación en las que el sujeto acciona en nombre propio. Es decir, abordar desde una perspectiva teórica la relación establecida entre actor y espectador en el *reality show*, formato de “no ficción” que ya cuenta con más de una década de antigüedad y que se halla plenamente instalado en el medio televisivo a nivel mundial.

Por último, de la consideración de la actuación como campo de investigación autónomo surgen diversos abordajes posibles.

En primer lugar, posibilita el establecimiento de un criterio homogéneo pero aun así libre de anacronismos, para un análisis histórico de la actuación en Occidente, así como también a nivel regional o nacional, desde una perspectiva estrictamente metodológico-estética que contempla, no obstante, cada contexto sociocultural en particular. De este modo, es posible dar un salto cualitativo que permite superar los abordajes que constan de meras compilaciones de formas de desempeño actoral a lo largo del tiempo.

Asimismo, un campo de investigación así constituido, que debe privilegiar una perspectiva interdisciplinaria que conjugue la teoría con la práctica, permite aislar y plantear claramente aspectos fundamentales para la pedagogía actoral y para la dirección escénica. Esto podría resultar en aplicaciones fructíferas y necesarias, como un adecuado delineamiento de programas de educación artística en lo que respecta a la formación para la actuación y para la dirección escénica, a aplicarse tanto en institu-

ciones oficiales como en talleres privados, lo cual permitiría regular una actividad que hasta el momento permanece en gran medida librada al espontaneísmo.

Lo anterior se halla estrechamente ligado con las problemáticas condiciones laborales de los actores. Consideramos que la instalación de una línea de investigación como la propuesta puede ser de vital importancia para esclarecer la situación de los trabajadores de la actuación a nivel social, cultural y gremial. En el caso argentino, esto se torna relevante teniendo en cuenta la intensa actividad que se registra a lo largo de la historia de nuestro campo teatral (hecho reconocido a nivel nacional e internacional), lo cual se manifiesta en la gran oferta de espectáculos, y en el desarrollo de numerosas instituciones de formación para actores, tanto públicas como privadas.

Por ello, los resultados de investigaciones de este tipo conformarán un estado de la cuestión que dé cuenta de la situación de los trabajadores de la actuación en el ámbito público y privado, tanto de tipo comercial como autogestivo o “alternativo”, que problematice la misma y tenga en cuenta su complejidad, evitando constituir un mero reflejo o extrapolación de las condiciones de otros trabajadores a las circunstancias de los actores, que ostentan profundas diferencias. La consideración de la actuación como objeto de indagación específico permite la elaboración de herramientas conceptuales de reflexión disponibles también para las asociaciones y organizaciones de actores existentes, o para la constitución de nuevos agrupamientos que puedan desarrollar estrategias en pos de disminuir los niveles de informalidad y precariedad laboral de sus miembros.

Por último, una indagación en este sentido permite visibilizar y estudiar en profundidad cuál es el aporte nacional y/o regional en el campo de la actuación. Consideramos que de este modo se promovería la preservación de un valioso capital cultural intangible que, a fuerza de ser durante muchos años menospreciado, se halla en riesgo en muchos de nuestros países.

Bibliografía

Barr, T. 2002. *Actuando para la cámara: Manual de actores para cine y tv*. Madrid: Plot.

Caine, M. 2003. *Actuando para el cine*. Madrid: Plot.

- Ceriani, A. y M. Cifardo. 2007. “El concepto de dispositivo” (inédito).
- Chartier, R. 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Dubois, P. 1986. “El acto fotográfico”, en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Mauro, K. 2013. “La actuación popular en el teatro occidental”, en *Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais* V. 5, Oct. Sao Paulo: UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas).
- _____. 2013. “La actuación en el teatro posdramático argentino”, en *Revista Brasileira de Estudos da Presença* Número 3, V.3, set/diez. Rio Grande do Sul: UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- _____. 2012. “El método de las acciones físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto”, en *Revista Digital Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 7, Nro. 15, Julio. Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- _____. 2011a. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*, Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina (inédita).
- _____. 2011b. “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La actuación entre las nociones de «representación» y de «interpretación»”, en Larios Ruiz, Shaday, *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai.
- _____. 2011c. “La actuación y los estudios literarios”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 13, N° I, enero/junio, Bogotá: Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.
- _____. 2011d. “Concepciones del cuerpo en las técnicas de actuación en Buenos Aires”, *Latin American Theatre Review*, 44/2, Spring 2011, Lawrence, Kansas: Center of Latin American Studies, University of Kansas (USA).
- _____. 2010a. “Problemas y limitaciones de la acción actoral entendida como representación”, en *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, Año V, N° IX, Buenos Aires: Afuera.
- _____. 2010b. “El actor entre el oficio y la naturaleza: el léxico utilizado en

- la crítica a la actuación a la luz de la Teoría de la Argumentación en la Lengua”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, Nro. 46. Madrid: UCM.
- _____. 2009. “El estilo de actuación de Guillermo Battaglia (sobrino)”, en AAVV, *En torno a la convención y la novedad, Actas del XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- _____. 2007. “La poética personal del actor como creador. El caso Guillermo Francella”, en O. Pellettieri (Ed.), *Huellas Escénicas (Actas del XV Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano)*, Buenos Aires: Galerna.
- Merleau-Ponty, M. 1975 (1945). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- Miralles, A. 2000. *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- Nacache, J. 2006. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (Dir.) 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Dir.) 2001, a. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo V, El teatro actual*. Buenos Aires: Galerna.
- UNESCO. 1996. *Directrices para la creación de un sistema de Tesoros Humanos Vivos* (consultado en <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>, el 08/03/08).

Fecha de recepción del artículo: 7 de febrero de 2014
Fecha de recepción de versión revisada: 29 de agosto de 2014