

ACTUACIÓN CINEMATográfica Y ANÁLISIS TEÓRICO

MAURO, Karina¹

Resumen

Desde los inicios del Arte Cinematográfico, la adopción de la forma representativa y narrativa de ficción determinó la participación de actores en los filmes. De este modo, el desempeño actoral en Cine se convirtió tempranamente en un legítimo objeto de estudio. Sin embargo, el mismo espera aun el establecimiento de parámetros de elucidación propios. Este hecho se halla estrechamente derivado de la persistencia de la Actuación teatral (manifestación originaria del arte actoral) como problema aun escasamente abordado por la teoría. Habiendo emprendido, en trabajos anteriores, la elaboración de herramientas para el análisis teórico de la Actuación teatral, el presente artículo tiene por objetivo principal realizar un rastreo preliminar de la forma en que los diversos análisis sobre el cine han trabajado el tema del actor. Además de analizar los aportes de los escasos estudios específicos sobre el tema, revisaremos las contribuciones de los estudios históricos que, si bien están centrados en otros aspectos del arte cinematográfico, se refieren a cuestiones que involucran al actor. Dividiremos la exposición de estos aportes en diversos tópicos, que constituyen posibles áreas de investigación futuras en lo que respecta a la Actuación Cinematográfica. En primer lugar, los trabajos que reflexionan sobre las cuestiones técnicas o plásticas del cine. En segundo término, las indagaciones sobre los aspectos narrativos del cine, tanto en lo que respecta al desarrollo de los Modos de Representación, como a la constitución de los géneros. Y por último, las obras que profundizan en el rol del actor en el marco del cine como industria de masas.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Investigadora Asistente del CONICET. Se especializa en Teoría e Historia de la Actuación en Teatro y Cine. Profesora Adjunta a cargo de la asignatura Historia Sociocultural del Arte I y II (IUNA) y Docente Regular de la asignatura Psicología del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del GETEA (Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Email: karinamauro@hotmail.com

Abstract

From the beginnings of the Cinematographic Art, the adoption of the representative and narrative form of fiction determined the actors' participation in the movies. In this way, the acting performance in film early became a legitimate object of study. Nevertheless, the same one waits even for the establishment of proper parameters of elucidation. This fact is closely derived from the persistence of the theatrical Performance (original declaration of the art actoral) like problem yet poorly addressed by the theory. Having tackled, in previous works, the elaboration of tools for the theoretical analysis of the theatrical performance, the present article has to realize for an object a preliminary trailing of the form at which the diverse analyses over the cinematographic art have been employed the topic of the actor. In addition to analyzing the contributions of the scarce specific studies on the topic, we will check the contributions of the historical studies that, although they are centred on other aspects of the cinematographic art, refer to questions that involve the actor. We will divide the exhibition of these contributions in diverse topics, which constitute possible future investigation areas as for the Cinematographic Performance. First of all, the works that reflect on the technical or plastic questions of the cinematographic art. In the second term, the reflections on the narrative aspects, both as for development of MRI and MRP, and to the constitution of the genres. And finally, the works which delve into the role of the actor in the context of the film as an industry of masses.

Palabras clave: Actuación, Cinematografía, Teoría, Historia.

Key words: Acting, Cinematography, Theory, History

Data de submissão: Março de 2014 | **Data de publicação:** Junho de 2014.

ACTUACIÓN CINEMATOGRAFICA Y ANÁLISIS TEÓRICO

Desde los inicios del Arte Cinematográfico, la adopción de la forma representativa y narrativa de ficción determinó la participación de actores, aspecto que se consolidaría con la construcción del MRI (BURCH, 1970)². De este modo, la Actuación en Cine se convirtió tempranamente en un legítimo objeto de estudio. Sin embargo, el mismo espera aun el establecimiento de parámetros de elucidación propios, hecho derivado de la persistencia de la Actuación teatral (manifestación originaria del arte actoral) como problema aun escasamente abordado por la teoría.

Sostenemos que la Actuación es un fenómeno artístico que posee características específicas que la convierten en objeto de apreciación estética, pero también de indagación teórica. No obstante, los escritos que han tratado la cuestión son tardíos y han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores en el afán por establecer pautas para el desempeño práctico. Más allá de estos trabajos prescriptivos, la teoría teatral no se ha ocupado sistemáticamente de la Actuación y su técnica como objetos autónomos, constatación que lleva a la investigadora Josette Féral a afirmar que “la interpretación a menudo se presenta como <<indecible>>” (2004, p. 11). Y agrega: “el estudio de la interpretación del actor parece constituir un terreno fundamental para toda reflexión sobre la práctica teatral. Este campo necesitaría también el empleo de una metodología adecuada. La que existe es, por el momento, insuficiente” (2004, p. 220).

En cuanto al cine, la indagación teórica se inclinó ávidamente por analizar la construcción de su lenguaje específico, planteada en la encrucijada entre dispositivo técnico y convenciones narrativas provenientes, mayoritariamente, de la literatura. De este modo, se priorizó el establecimiento de lazos con la teoría literaria y el análisis del discurso, desestimando la indagación sobre sus vinculaciones con el arte teatral. Más aún, desde muy tempranamente, tanto la práctica como la teoría cinematográfica marcharon en pos de eliminar los vestigios teatrales en el enunciado fílmico, con especial énfasis en lo que atañe al desempeño actoral. Esto se traduce en la aspiración de no utilizar actores provenientes del teatro, como primera medida, con el objetivo de arribar finalmente a una forma de Actuación específicamente cinematográfica, que

² Noël Burch define al Modo de Representación Institucional (MRI), plenamente desarrollado y hegemónico en el cine desde la década de 1930, por contraposición al Modo de Representación Primitivo (MRP) anterior. El MRI se caracteriza por una utilización particular de los dispositivos técnicos y narrativos del lenguaje cinematográfico (*raccord* de dirección, de mirada, de movimiento y de dirección, clausura narrativa, etc.), que tiene por objeto producir un efecto de sentido basado en la continuidad y la suficiencia narrativa

prescindiera por completo de elementos teatrales que se planteaban como nocivos para el nuevo medio.

No obstante, consideramos que para emprender un análisis estrictamente teórico de la Actuación cinematográfica, que establezca explícitamente y con claridad sus parámetros específicos, es necesario promover previamente esta relación, con el fin de analizar los aspectos teóricos generales de la Actuación, para luego poder pasar, en una segunda instancia, a profundizar en los aspectos particulares que atañen al desempeño actoral en el cine, es decir, a las características privativas que surgen en el ejercicio de la Actuación frente al dispositivo técnico y la estrategia narrativa propios del cine.

Habiendo emprendido, en trabajos anteriores, la elaboración de herramientas para el análisis teórico de la Actuación teatral³, y capitalizando dichos avances, en esta oportunidad nos centraremos en realizar un rastreo preliminar de la forma en que los diversos análisis sobre el cine han trabajado el tema del actor, abriendo u obturando líneas de reflexión posibles.

Consideramos que una de las primeras dificultades metodológicas para estudiar las técnicas del actor cinematográfico desde una perspectiva académica, estriba en que su implementación no tiene la necesidad de una formulación teórica previa. De hecho, al igual que lo señalado respecto de la Actuación teatral, la mayor parte de los trabajos sobre la Actuación Cinematográfica también son de carácter prescriptivo, y se dirigen tanto a actores como a directores (SANGRO COLON, 2007; CAINE, 2003; BARR, 2002; SERNA, 2002; LORETO LEONVENDAGAR HURTADO, 2001; NAREMORE, 1988; BOTERO GÓMEZ, 1990; & SANTIAGO, 1940). Entre los escritos que profundizan en la dirección de actores en cine, debemos destacar el trabajo de Alberto Miralles (2000). En esta extensa obra, el autor reflexiona sobre todos los aspectos a tener en cuenta por el realizador en su vínculo con el actor: desde los rudimentos de la Actuación, pasando por el *casting*, el trabajo previo y durante el rodaje, y el tratamiento de los diversos obstáculos técnicos, humanos y económicos que pueden interferir en el mismo⁴.

Entre los escasos y relativamente recientes estudios que se ocupan exclusivamente de la Actuación Cinematográfica desde una perspectiva teórico-histórica (VICHI: 2002,

³ Ver MAURO 2011, a, b y 2010, entre otros

⁴ Asimismo, es abundante la oferta de cursos y talleres ofrecidos a los actores que, portando una formación en la Actuación teatral, quieran insertarse en el cine. Estas propuestas se reducen mayoritariamente a la adaptación de los rudimentos del desempeño actoral en teatro a las exigencias del lenguaje cinematográfico.

ZUCKER, 1990), debemos destacar el trabajo de Jacqueline Nacache (2006). A partir de un argumento significativamente similar al de Féral, Nacache plantea las dificultades de un análisis teórico sobre la tarea del actor cinematográfico. Afirma que la mayor parte de los trabajos sobre el cine se refieren a su condición de lenguaje, en tanto relato o arte visual y sonoro, mientras que desde una perspectiva histórica, se estudian obras de directores, estilos individuales o colectivos, e influencias.

Por nuestra parte agregamos que, si bien podemos encontrar en estos análisis, observaciones dispersas sobre la relación establecida entre algunos realizadores y sus actores (como el singular vínculo entre Alfred Hitchcock con sus actrices, entre Joseph Von Sternberg y Marlene Dietrich, entre Françoise Truffaut y Jean Pierre Léaud), o sobre la selección de actores en determinadas poéticas (como la cuidadosa elección de rostros en la obra de Pier Paolo Pasolini o las características especiales de los actores en el neorrealismo italiano⁵), estos trabajos no llegan a constituir un aporte a la elucidación teórica de la Actuación.

Por consiguiente, Nacache sostiene que el estatuto del actor de cine “permanecerá durante mucho tiempo al margen de la teoría” (2006, p. 25), y agrega que, aún en el caso de que pudiera realizarse sobre éste un análisis textual de tipo semiológico, superando dificultosamente los obstáculos que plantea la imposibilidad de aislar unidades mínimas en la Actuación (aspecto ya señalado por Pierre Sorlin, y por el propio Christian Metz), el mismo acabaría desembocando en un idiolecto de cada actor, establecido merced a un conjunto de gestos, mímicas, entonaciones o manierismos. Por ello, Nacache concluye su exhaustivo estudio, afirmando que “aún está todo por hacer en este campo” (2006, p. 208).

No obstante la escasez de material teórico acerca de la Actuación Cinematográfica, en cualquier rastreo bibliográfico inicial, pueden reconocerse aportes de varios estudios que, si bien están centrados en otros aspectos del arte cinematográfico, se refieren a cuestiones que involucran al actor. A continuación, estableceremos los elementos de estos trabajos que pueden brindar herramientas para comenzar a pensar al actor de cine desde una perspectiva teórica.

⁵ En su búsqueda de veracidad, algunos de los directores de dicho movimiento apelaron a actores no profesionales, reclutados en los pueblos donde filmaban, los que incluso hablaban en dialectos regionales, como es el caso de *La tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948).

1. Trabajos que reflexionan sobre las cuestiones técnicas o plásticas del cine

Mientras Jacques Aumont (1998) sostiene que el desarrollo del arte cinematográfico determinará que “el cine no tiene ninguna opción. Será con la figura humana, o no será” (p. 207), David Bordwell (1997) sostiene por su parte que el antropocentrismo del cine estadounidense promovió la adopción de los preceptos pictóricos del Renacimiento. Para Roland Barthes (1986) tanto en la representación pictórica como en la teatral, la figura es construida desde un punto de vista, lo que la convierte en depositaria de la carga del fetiche y sustituta sublime del sentido. Así, la Ley es el fundamento geométrico de la representación y el punto de origen que mira, encuadra y enuncia. La particularidad radica en que, en el arte cinematográfico, este lugar está ocupado por el dispositivo técnico, modalizado a su vez por la estrategia narrativa.

En este sentido, una indagación teórica sobre la Actuación cinematográfica deberá partir necesariamente de la reflexión acerca de cómo se construye este lugar de la mirada, fundamento del ejercicio actoral. Esto también sucede en la Actuación teatral dado que la misma constituye una acción en situación de actuación, es decir, una acción que no difiere de la cotidiana más que por el hecho de realizarse ante la mirada de otro sujeto, que soporta y legitima dicho desempeño. Así la situación de actuación teatral se define por la coexistencia de dos sujetos en relación. El espectador 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 actúa⁶. Será necesario entonces considerar cómo se constituye la situación de actuación en cine, cuáles son sus participantes y cuáles las características específicas que propician el desempeño actoral.

Por otra parte, uno de los primeros aspectos convertidos en objeto de reflexión, es la cuestión de la Fotogenia, en tanto afinidad entre el cine y la fotografía (DELLUC,

⁶ Para profundizar en la noción de situación de actuación, ver MAURO: 2011

1920; & EPSTEIN, 1926). En el cine los aspectos fotogénicos son móviles, por lo que requieren de la variación espacio-temporal. Delluc sostiene que el director no debe buscar la construcción de una imagen bella, sino la naturalidad, por lo que no debe recurrir ni a actores bonitos ni a actores teatrales, sino que debe crear actores nuevos. En una tónica similar, Epstein afirmará que todo aspecto de los seres que incrementa su calidad moral por la reproducción cinematográfica, es fotogénico. La fotogenia del actor consistirá entonces en el modo en que fragmentos de su cuerpo en movimiento, fundamentalmente su rostro, impresionen en la película. De este modo, queda abierta una línea de reflexión que tome como central la elaboración de una técnica actoral cinematográfica que asuma la fragmentación y la impresión del movimiento del cuerpo del actor en la película, como aspecto específico.

Si bien en sus inicios, el desarrollo aun incipiente de la técnica y el lenguaje cinematográficos no admitía la fragmentación de la figura en planos, ni su construcción mediante el montaje, pronto éste último sería un tema prioritario de reflexión. Fueron los cineastas de la vanguardia rusa quienes volcaron sus conclusiones por escrito (KULECHOV, 1994; EISENSTEIN, 1989, 1958 y 1944; KULECHOV & EISENSTEIN, 1947; ALBÉRA, 2002). De todos ellos, la experiencia de Kulechov con el actor Iván Mosjoukine es la que se refiere específicamente a la Actuación. La construcción de la expresión a través de la yuxtaposición de tres planos idénticos del actor con tres imágenes diversas, fundamentaba la necesidad de inexpressividad del intérprete cinematográfico y, por consiguiente, la improcedencia de la utilización de actores teatrales en cine. Para Kulechov el personaje no debe buscarse de forma realista (como lo proponía su contemporáneo Stanislavski), sino que es el resultado de una construcción y síntesis. Esto se halla expresado también en el texto *Poetika Kino*, del formalista Boris Kazanski, en el que se plantea que el actor debe ser un modelo (*naturchik*) que, en lugar de apelar al arte dramático, cultive el arte de la pose. El modelo debe formarse para adquirir la precisión psicológica del gesto, por lo que Kulechov implementa un taller experimental, centrado en la disciplina elemental del movimiento y en la preparación del material a utilizarse frente a cámara. Para la construcción del “rostro-máquina”, apelará al sistema de Francois Delsarte (utilizado en los Estados Unidos).

También en la URSS, surge la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico), de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg. Esta experiencia se funda en la búsqueda de precisión, rigor y economía gestual, a través de la expresión plástica de la totalidad del cuerpo, su

relación con los objetos, el montaje, el encuadre y la luz. En este caso, sí se recurre a aportes de géneros teatrales, fundamentalmente populares (como el *music - hall*, el *burlesque* y el *cabaret*) y al *slapstick* norteamericano, estableciendo una clara vinculación con la propuesta de Vsévolod Meyerhold. No obstante, la experimentación formal esgrimida tanto por Meyerhold como por Kozintsev y Trauberg, no logró sobrevivir al realismo socialista impuesto por el stalinismo.

Si bien Sergei Eisenstein, inicialmente cercano a la FEKS, sostiene un discurso sobre el actor diseminado a lo largo de su obra, podemos rescatar, sin embargo, dos elementos. Por un lado, sus conocidas conclusiones sobre el montaje. Por el otro, la importancia que le adjudica a la elección de rostros-tipo, en tanto expresión de conceptos. Para Eisenstein, la fisonomía posee en el cine una significación que va más allá de la mera apariencia (aspecto que también sostiene BALÁZS, 1977), por lo que el director debe escoger a los actores según los rasgos fisonómicos que constituyan el núcleo del rostro y del cuerpo de los personajes. Su noción de “fisonomía de clase” influyó en el cine posterior (sobre todo en la utilización de no-actores).

En este sentido, la selección de actores a partir de su aspecto físico, o de sus características gestuales o actitudinales, implica una preferencia por aspectos aislados y extraídos de lo que el sujeto *es*, en detrimento de aquello que es capaz de actuar o de realizar frente a la cámara. La Actuación cinematográfica se deslinda entonces de la formación técnica y el conocimiento específico, para pasar a ser un elemento de la dirección, encarada como una creación a partir de la combinación de aspectos *encontrados*⁷

Por lo visto hasta aquí, la mayoría de las reflexiones acerca de los elementos plásticos y técnicos del cine en su vinculación con la figura humana, se centraron en la importancia determinante de su impresión en la película y de su fragmentación en planos. Derivado de ello, surgió inmediatamente el problema de la magnificación del gesto y la necesidad de su contención y precisión. De este modo, las primeras indagaciones se plantearon en torno a los aportes que pudieran brindar la plasticidad y ductilidad corporal propia de los géneros populares, por una parte, y la tradición del arte pictórico y más específicamente, fotográfico (en lo que respecta a la pose), por otra. Como extremo de esta última tendencia, se planteó la necesidad de reclutar tipos

⁷ Podría establecerse una relación entre esta tendencia y los conceptos, provenientes de las artes plásticas, de *collage* y *objet trouvé* (MARCHÁN FIZ: 1986)

fisonómicos y gestuales de la vida real, prescindiendo de la construcción artificial a la que pudiera arribar un actor entrenado.

Consideramos que esto habría funcionado en detrimento de la formulación de una técnica específica de desempeño actoral en cine que comenzara caracterizando la situación espacio-temporal en la que se produce (para lo cual es necesario establecer las diferencias con la situación de actuación teatral), para luego enunciar sus procedimientos metodológicos y estéticos particulares.

2. Reflexiones sobre los aspectos narrativos del cine, tanto en lo que respecta al desarrollo MRP y MRI, como a la constitución de los géneros.

En los inicios del cine, la Actuación se desarrollaba mayormente fuera del film, dado que los actores profesionales cumplían la función de narradores durante la proyección. Paulatinamente, actores reclutados en la escena popular, como el teatro de variedades, el *vaudeville* y el circo, comenzaron a ser impresionados en la película. En efecto, la inclusión de actores provenientes del teatro culto con el fin de elevar el nivel artístico del cine, tal como la de la Comedia Francesa en las cintas de *Le Film d'Art* durante 1908, fue efímera. Esto se debe a que los actores populares podían desempeñarse con todo el cuerpo, lo cual era necesario en los primeros filmes que carecían de sonido, pero también de corte de planos. Las aptitudes que se requerían de estos actores eran la precisión gestual (aun incurriendo en la exageración, el objetivo prioritario era que la acción pudiera ser entendida sin la utilización de la palabra), la capacidad de realizar movimientos corporales constantes y expresivos (lo cual representaba un problema para los inmóviles actores provenientes del teatro declamatorio), y la rapidez para comprender las indicaciones del director, evitando así retrasos en el rodaje. Estas capacidades sólo podían ser aportadas por sujetos iniciados en el *oficio*, esto es, actores con desempeño en el teatro y fundamentalmente, en los géneros populares.

Si bien requería de un actor gestual, el primer cine silente prescindió de la pantomima, en tanto la misma recurría a gestos convencionales. Se trataba, en cambio, del paulatino desarrollo de un “gesto técnico” específico del cine, en tanto el actor poseyera exactitud y capacidad para prolongar la acción, evitando así cortes bruscos en el montaje. La construcción paulatina de la transparencia narrativa propia del MRI,

implicó la aspiración por lo que Louis Marin (CHARTIER, 1996) identifica como la dimensión transitiva de la representación, en detrimento de la dimensión reflexiva⁸. En este sentido, el lenguaje cinematográfico se basó en dos imperativos: la naturalidad o sinceridad en la interpretación, y la búsqueda del verosímil.

En primer lugar, tanto en los Estados Unidos como en Europa, surgió la necesidad de desteatralizar la interpretación de los actores, generalmente procedentes del teatro, apelando a la sobriedad, a lo microscópico o a la infra-actuación. Se trataba de atenuar la presencia excesivamente intensa del actor, convirtiendo a la naturalidad en sinónimo de exactitud. D.W. Griffith fue uno de los primeros directores que aplicó un método intuitivo de limitación de la expresión, basado en la contención gestual. Edgar Morin (1964) afirma que entre 1915 y 1920 se atenúan las gesticulaciones y se inmovilizan los rostros, aspecto que marca el fin del dominio de los actores de teatro en el cine. Durante los años 30, la aparición del sonoro marcó el aumento de la demanda de una composición realista y psicologista, lo cual preparó el camino para el exitoso recibimiento de la Actuación stanislavskiana / strasbergiana en el cine de Hollywood.

Mucho antes de su instalación en los Estados Unidos, el Sistema Stanislavski había sido utilizado en otros países. Si bien había sido alumno de Kulechov, Vsevolod Pudovkin defendía al montaje como fundamento del lenguaje cinematográfico, pero en tanto elemento generador de continuidad, por lo que adopta el Sistema del director del Teatro de Arte de Moscú, quien basa su metodología actoral en la continuidad rítmica resultante de la caracterización psicológica. El interés particular de Pudovkin por el actor, lo llevó a escribir un libro dedicado al mismo (*El actor en el film*), en el que plantea a la repetición como herramienta metodológica para que el actor de cine adquiriera la experiencia del personaje, además de proponer que el rodaje respete la progresión de la acción y que se elimine todo elemento que distancie al público (maquillaje, mímica teatral, etc.), bregando por un tratamiento realista de la parte. Fundamentalmente, Pudovkin propugna que el conocimiento del actor respecto de la técnica cinematográfica promoverá su contribución a la continuidad, lo cual constituye

⁸ Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa. Si bien Chartier afirma que toda enunciación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones coexisten, reconoce que las modalidades de la preparación para comprender los principios de la representación pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.

un primer planteo estrictamente técnico de una Actuación específicamente cinematográfica. Por su parte, Carl Dreyer también había buscado una Actuación despojada en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), con el fin de obtener realismo e identificación.

Si bien la economía y precisión gestual se había desarrollado lo suficiente durante el período silente, por lo que la Actuación Cinematográfica había alcanzado la ansiada especificidad, la aparición del sonoro implicó una amenaza de retroceso, al suscitar la redundancia entre movimientos y parlamentos. La introducción de Stanislavski, a partir de su relectura por parte del Método Strasberg (cuando durante los 40/50, declina el reinado de las estrellas), contribuyó a la instalación de la Actuación natural en Hollywood.

El naturalismo reclama dos tareas para el actor cinematográfico. Por un lado, el fingimiento de la indiferencia ante los dispositivos técnicos propios del rodaje. Por el otro, la exigencia de componer y caracterizar personajes, es decir, de cambiar para cada papel. Hubieron también otras versiones del Sistema en los Estados Unidos: Stella Adler (quien se vuelca por el Método de las Acciones Físicas, segunda formulación del Sistema, luego de su encuentro con Stanislavski en 1934) y Michael Chejov, quien combina el Sistema con la euritmia de Rudolf Steiner.

En este sentido, se torna necesario un exámen teórico en profundidad que permita contrastar la extendida opinión acerca de la pertinencia en el cine del binomio “Sistema / Método”.

Pero más allá del naturalismo o la sinceridad en la interpretación, la transparencia del MRI plantea la cuestión del verosímil. Jesús González Requena (1987) sostiene que la verosimilitud consiste en un trabajo de borrado de las marcas de enunciación en el enunciado. La verosimilitud, mediante la cual la representación se halla en correspondencia con las pautas culturales, históricas y genéricas a las que pertenece, garantiza la transparencia de la representación hacia su referente. Según Metz (1968) el verosímil implica entonces una relación con los discursos ya pronunciados, por lo que posee un “efecto de corpus”, basado en la relación con los géneros y con la opinión pública. De este modo, no hay verosímil, sino convenciones verosimilizadas. Por consiguiente, cada género posee un repertorio interpretativo, que constituye un verosímil de género, presente en el horizonte de expectativas (JAUSS, 1976) del espectador y por lo tanto, de la industria cinematográfica, que siempre le va en zaga y

rara vez propone algo que desestabilice por completo o de manera brusca e incomprensible las convenciones representativas establecidas.

Por consiguiente, el actor cinematográfico debe conocer el código interpretativo de cada género y respetar dicho verosímil, lo cual plantea una contradicción con las premisas de la Actuación natural o vivenciada, constituyendo esta problemática, otra línea de investigación posible.

3. Obras que profundizan en el rol del actor en el marco del cine como industria de masas.

Estos estudios indagan en la relación establecida entre el actor y el personaje público que encarna. Dentro del mismo, el personaje que interpreta dentro del film, es sólo un elemento entre otros. El desarrollo de la industria cinematográfica determinó la paulatina profesionalización del actor de cine, aspecto que va más allá del desarrollo de procedimientos de Actuación específicos. Este proceso se inicia en 1910, cuando Hollywood comienza a promocionar a los actores con nombre propio como vínculo fundamental con el público. El abandono del anonimato, determinó la pronta mixtura entre ficción y realidad, propia de la construcción de la estrella. Richard Dyer (2001) postula un refuerzo mutuo entre las identidades profesionales y privadas de los actores, que constituye otra ficción más allá de la ficción. Por consiguiente, los actores comienzan a interpretar siempre su propio personaje, en el que se conjugan los rasgos dominantes de su cuerpo y su personalidad. De este modo, el Sistema de Estrellas (*Star System*) domina el período clásico del cine, durante los 30 y los 40.

Entre los aspectos más estudiados de la condición de *star*, se encuentran su relación con el primer plano, las características de su comercialización, la ausencia de vínculo entre el talento del actor y su estatuto de estrella, y las modificaciones en su relación con el público a lo largo de los años, sobre todo a partir del desmoronamiento del primer sistema de Hollywood en los años 50, que conllevó a la desaparición de la estrella como ser etéreo e irreal. Entre estos estudios, podemos mencionar una vez más el de Dyer, para quien el <<texto estrella>> se halla fuertemente vinculado a una sociedad y a una cultura determinadas, por lo que es el resultado de relaciones intertextuales con otros discursos, al tiempo que se manifiesta en diversos soportes.

Asimismo, Adorno y Horkheimer (1944) sostienen que la exhibición de la *starlet* se realiza en el doble movimiento que la acerca y la distancia del público.

Por su parte, Edgar Morin (1967, 1964) postula nada en la naturaleza técnica y estética del cine reclama la existencia del *star system*. Morin realiza un análisis del cine como industria cultural, en la que se mezclan la burocratización y estandarización de las instancias de producción, con la exigencia de productos nuevos e individualizados. Uno de los procedimientos estándar de producción de individuación, es justamente la estrella de cine, en tanto mecanismo anti-riesgo de la industria.

En otro orden, debemos referirnos a los estudios sobre la utilización cinematográfica de la imagen femenina. Entre los mismos, el trabajo de Laura Mulvey (1994) constituye un hito de los estudios de género relacionados con el cine, en tanto reflexiona sobre la utilización de la mujer como objeto de la mirada masculina (modo de focalización también impuesto a la mujer espectadora) en el cine clásico. En esa línea podemos mencionar también el trabajo de Ann Kaplan (1998).

Por último, podemos referir los trabajos dedicados al estudio de actores particulares (GUNNING, 1994) y las autobiografías, entre las que se destaca la realizada por Michael Caine (2003), por pretender ser, además, un manual para actores que deseen desempeñarse en el cine, contemplando desde los aspectos metodológicos, hasta la relación con el director y con la condición de estrella.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos realizado un rastreo preliminar de la forma en que los distintos análisis se han referido a la Actuación Cinematográfica, tanto en forma específica, como lateralmente. Hemos dividido nuestra exposición en diversos tópicos, que constituyen posibles áreas de investigación futuras: trabajos que reflexionan sobre las cuestiones técnicas o plásticas del cine, indagaciones sobre los aspectos narrativos del cine, tanto en lo que respecta al desarrollo de los Modos de Representación, como a la constitución de los géneros, y obras que profundizan en el rol del actor en el marco del cine como industria de masas.

Postulamos la necesidad de partir de las vinculaciones con la Actuación teatral, para arribar a la enunciación de una Actuación específicamente cinematográfica. En este sentido, creemos que no puede teorizarse acerca del desempeño actoral en cine si aun quedan puntos oscuros en la elucidación de la Actuación teatral, dado que cualquier indagación que se encare desde este vacío conceptual dejará irremediamente zonas fundamentales sin dirimir, sobre todo en lo que atañe al fenómeno actoral en su carácter de acontecimiento artístico, aspectos que sin duda se dan anteriormente y en su forma más básica en el teatro. Esto no implica que el camino práctico para el desempeño actoral en cine deba iniciarse necesariamente con una formación y/o desempeño en la Actuación teatral, aspecto que, no obstante, también espera aun una argumentación teórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÉRA, F. (2002). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós
- AUMONT, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós
- BALAZS, B. (1977). *L'Esprit du cinéma*. París: Payot
- BARR, T. (2002). *Actuando para la cámara*. Madrid: Plot
- BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós
- BORDWELL, D. et al. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós
- BOTERO GÓMEZ, J. (1990). *El arte de actuar*. Bogotá: Academia Charlot
- BURCH, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos
- CAINE, M. (2003). *Actuando para el cine*. Madrid: Plot
- CHARTIER, R. (1996). *Escribir las prácticas*. Buenos Aires: Manantial
- DELLUC, L. (1920). *Fotogenia*. París: Editions de Brunoff
- DYER, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós
- EINSENSTEIN, S. (1958). *La forma en el cine*. Buenos Aires: Losange
- EINSENSTEIN, S. (1944). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Lautaro
- EINSENSTEIN, S. et al. (1989). “Manifiesto del contrapunto orquestal”, en Alsina H. y T. Romaguera, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra
- EPSTEIN, J. (1985). “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, en Romaguera, J. y H. Alsina, *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara
- FERAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica*. Buenos Aires: Galerna
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1987). “Enunciación, punto de vista, sujeto”. *Contracampo*, Año IX, Nº 42
- GUNNING, T. (1994). “Star System: Florence Lawrence y Mary Pickford”, *Arcivos de la Filmoteca*, Nº 18

- HORHEIMER, M. y Th. ADORNO. (1971 [1944]). “La industria cultural”, en *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur
- JAUSS, H.R. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península
- KAPLAN, A (1998). “¿Es masculina la mirada?”, en *Las mujeres y el cine*. Madrid: Cátedra
- KULECHOV, L. (1994). *Écrits (1917-1934)*. Lausana: L’Age d’homme
- KULECHOV, L y S. EISENSTEIN. (1947). *Tratado de la Realización Cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro
- LORETO LEONVENDAGAR HURTADO, M. (2001). *La actuación en cine: una mirada desde la formación teatral*. Santiago de Chile: PUC
- MAURO, K, a. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación a partir del Teatro Porteño*. Tesis de Doctorado, UBA (inédita).
- MAURO, K, b. (2011). “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”, en Larios Ruiz, Sh., *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai
- MAURO, K. (2010). “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación”, en *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, Nº IX (consultado en <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>> el 18/07/2013)
- MARCHÁN FIZ, S. (1986). “El <<pop>>, arte de la imagen popular”, en *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960 – 1974)*. Madrid: Editorial Akal
- METZ, Ch. (2004). *Ensayos sobre la significación en el cine I*. Barcelona: Paidós
- METZ, Ch. (1968). “El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil”, en AAVV, *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Cont.
- MIRALLES, A. (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.
- MORIN, E. (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna
- MORIN, E. (1064). *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba

- MULVEY, L. (1994). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme
- NACACHE, J. (2006). *El actor de cine*. Barcelona: Paidós
- NAREMORE, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Los Ángeles: University of California Press
- PUDOVKIN, V. (1972). *El actor en el film*. Buenos Aires: Nueva Visión
- RAPISARDA, G. (Ed.). (1978). *Cine y vanguardia en la URSS: la FEKS*. Barcelona: Pili
- SANGRO COLON, P. (2007). *El personaje en el cine*. Madrid: Calamar
- SANTIAGO, C. (1940). *Manual del aspirante a intérprete cinematográfico*. Buenos Aires: Sopena
- SERNA, A. (2002). *El trabajo del actor en el cine*. Madrid: Cátedra
- SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine*. México: FCE
- STANISLAVSKI, C. (1993). *Obras Completas*. Buenos Aires: Quetzal
- STRASBERG, L. (1989). *Un sueño de pasión. La elaboración del Método*. Buenos Aires: Emecé
- VICHI, L. (Comp.). (2002). *L'Uomo Visibile: l'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno. Actas del coloquio L'Uomo Visibile*. Udine: Forum
- ZUCKER, C. (Comp.). (1990). *Making Visible the Invisible: An Anthology of Original Seáis on Film Acting*. NJ: TSP