

## **Acción actoral y situación de actuación en cine**

por Karina Mauro\*

**Resumen:** La noción de situación de actuación proviene del teatro, manifestación originaria del arte actoral, y supone un contexto espacio-temporal en el que el actor realiza una acción que no difiere de la cotidiana más que por realizarse ante la mirada de otro sujeto, que legitima dicho desempeño. El espectador presta su mirada para que el actor se posicione como tal y pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todas las circunstancias presentes. Pero mientras la situación de actuación teatral se define por la coexistencia de dos sujetos en relación directa, en el cine esto cambia drásticamente. Debemos considerar cómo se constituye la situación de actuación en relación con los dispositivos técnicos y narrativos del lenguaje cinematográfico, cuáles son sus participantes y cuáles las características que propician el desempeño actoral.

**Palabras clave:** actuación, acción, situación, sujeto, cámara.

**Abstract:** The notion of acting situation developed in theater. As an original manifestation of performing arts it implies a spatio-temporal context in which the actor's performance does not differ from daily life other than the fact that the action is carried out before the eyes of another subject that thereby legitimates the performance. The viewer's gaze allows the actor to take that position and thereby operate in an immanent scene setting and indeterminate dialogue with the circumstances. Thus, in theater the acting situation is defined by the coexistence of two subjects in direct relationship. Yet, in cinema the change is dramatic, since technical and narrative devices determine whether or not the acting situation is required.

**Key words:** acting, action, situation, subject, camera.

**Fecha de recepción:** 23/06/2014

**Fecha de aceptación:** 22/10/2014

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, que tiene por objeto establecer a la actuación como un campo de investigación autónomo, a partir de la indagación teórica, metodológica, estética e histórica de las manifestaciones actorales en todos los medios y soportes. A pesar de ser una legítima expresión artística, la actuación ha suscitado pocas reflexiones teóricas. Más allá de la existencia de numerosos trabajos prescriptivos orientados a la pedagogía y al ejercicio de la actuación, la teoría no se ha ocupado sistemáticamente de la misma, por lo que su análisis aún se encuentra supeditado a parámetros conceptuales ajenos.

La constitución de la actuación como campo de investigación específico supone una necesaria transversalidad que contemple las diversas manifestaciones del desempeño actoral en distintos lenguajes y medios. Esto no implica una mera transposición de procedimientos de un ámbito a otro, sino una modificación sustancial de los componentes del fenómeno actoral, que un abordaje teórico debe desentrañar. No obstante, consideramos que es necesario partir de la indagación en la actuación teatral, manifestación originaria en la que el arte actoral adquirió sus caracteres básicos. En la cultura occidental, los mismos no sufrieron modificaciones sustanciales durante siglos. Más allá de los cambios en los modos de producción y del surgimiento de diversas estéticas, la actuación se mantuvo invariante hasta la llegada del cine, en tanto nuevo dispositivo que marcó una inédita separación entre actor y espectador.<sup>1</sup>

Habiendo desarrollado un modelo de análisis de la actuación teatral (Mauro, 2011a), nos proponemos analizar aquí los conceptos que, a nuestro entender, constituyen el fundamento de la actuación cinematográfica: la acción actoral y la situación de actuación.

---

<sup>1</sup> Entendemos al dispositivo como el conjunto de elementos materiales y de producción que hacen posible la existencia de una obra y su encuentro con el espectador (Ceriani y Ciafardo, 2007).

El objetivo primordial de una teoría de la actuación es arribar a una definición general que sea aplicable a todas las manifestaciones singulares del fenómeno. La concepción tradicional del arte teatral sostiene que la actuación es la representación de un personaje aportado por el texto dramático, el género, las indicaciones del director y/o la inventiva del propio actor. Sin embargo, esta definición carece de la suficiente generalidad como para devenir en una categoría teórica. La primera objeción consiste en que no siempre en un hecho teatral existen un texto dramático, un director o entidades definibles como personajes. Pero más allá de la presencia o no de estas categorías, el problema de esta definición estriba en la noción misma de representación, es decir, en la idea de que actuar implica materializar o interpretar un sentido con existencia previa al hecho escénico.

Consideramos que si el personaje o el sentido tienen algún tipo de preexistencia, la misma es de carácter literario o discursivo, pero no estrictamente teatral. En términos teatrales, el personaje es un efecto de sentido emanado de la actuación y no una causa de la misma. Por lo tanto, el personaje o referente a representar no pueden explicar la esencia de la actuación, dado que dependen de ésta para tener entidad teatral. Es entonces necesario definir a la actuación más allá de la representación.

Como toda expresión artística, la actuación es una obra atribuible a un sujeto. No obstante, la misma no resulta en un objeto externo a la acción artística, por lo que la actuación es una de las denominadas “artes interpretativas”: aquellas obras que hallan su fundamento en la ejecución misma. Sin embargo, ostenta profundas diferencias con el canto, la danza o la interpretación musical, dado que mientras éstos exigen un desempeño específico, suponiendo sujetos entrenados en habilidades que aquellos que no las desarrollan no pueden realizar, el actor no necesariamente ejecuta acciones diferentes a las de un sujeto cualquiera. Por consiguiente, no es la realización de acciones específicas el fundamento que define a la actuación como fenómeno artístico.

¿Cuál es entonces la esencia de la actuación? Postulamos que se trata de la circunscripción de un contexto espacio-temporal al que denominaremos “situación de actuación”.

En su *Fenomenología de la Percepción*, Maurice Merleau Ponty (1975) define al sujeto en tanto situado. Para este autor, el sujeto es su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Donde la concepción dualista propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados, Merleau Ponty plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. Sólo como ser situado, en relación con un mundo que no posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una perspectiva parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, porque no es posible accionar sin estar situado. Las acciones se experimentan como resultado de la situación, y no son necesariamente precedidas ni acompañadas por pensamientos, por lo que es posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido. El cuerpo que hace un movimiento en una situación no real logra dibujar en torno a sí una situación ficticia. Por ello, representar un papel es, para Merleau Ponty, ubicarse en una situación imaginaria, ponerse en situación.

Por consiguiente, definimos al contexto espacio-temporal en el que el sujeto acciona actoralmente como situación de actuación. Postulamos que lo que distingue a la situación de actuación de otras 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 motivación que producirse ante la mirada de otro. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto no carece de efectividad en su ejecución, sino de otra utilidad que su sola realización para ser vista.

Dado que no requiere ningún desempeño específico, la actuación no admite legitimaciones externas a la relación actor-espectador, 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 haber tenido para llegar a ese momento. Simplemente, el sujeto acciona porque es mirado por otro y esa razón es suficiente para legitimar su posicionamiento *como actor* en el escenario. Como corolario, en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar.

Debido a que el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada, esta relación debe ser sostenida y resguardada hasta las últimas consecuencias. El actor debe evitar que la situación de actuación se disuelva, dando lugar a otras situaciones en las que los sujetos implicados (actor y espectador) se verían compelidos a realizar otros desempeños. En el teatro esto se traduce en la consabida sentencia que indica que la representación no debe detenerse y, si acaso tuviera que interrumpirse, no debe ser por responsabilidad del actor. Por ejemplo, es aceptable que si un terremoto sobreviene durante la función, tanto actor como espectador abandonen su cualidad de tales, para pasar a ser sujetos 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. 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 de la situación representada, algo que rara vez se da en el teatro, ya que las obras suelen poseer elipsis temporales y espaciales que el actor debe sobrellevar, así como cambios emocionales muchas veces inexplicados (aún en el teatro naturalista). Es que lo que no se detiene es el hecho teatral mismo, aspecto

que marca su aparente fluidez y que lo distingue del contexto en el que se desarrolla la actuación cinematográfica, marcado por la necesaria interrupción.

Según lo desarrollado, podemos afirmar que en teatro la acción actoral coincide con la actuación, en tanto enunciado artístico que se ofrece al público. Si bien la actuación teatral se produce dentro de un enunciado artístico más amplio (la puesta en escena en su conjunto), cada desempeño actoral constituye una obra de arte atribuible a un sujeto. 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 caso, el contexto espacio-temporal en el que se desarrolla lo teatral determina al actor y al espectador como 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, a mayor planificación, mayor será la rigidez y menor la posibilidad de solucionar contingencias que puedan presentarse, lo cual pondría en peligro la continuidad del hecho escénico. Por consiguiente, la acción escénica depende exclusivamente de esta relación dinámica o, más precisamente, de lo que el actor sea capaz de generar a partir de la misma. El accionar que el actor despliegue ante el espectador será su actuación, sin mayores intermediaciones.

Pero si podemos realizar estas afirmaciones para el caso del teatro, no es posible en otros medios donde la actuación se desarrolla. Es necesario entonces analizar qué sucede con las categorías de acción y de actuación en el desempeño actoral en cine, y cómo se constituye la situación de actuación teniendo en cuenta las particularidades del dispositivo cinematográfico.

Si coincidimos con Jacqueline Nacache cuando afirma que “el filme narrativo de ficción en cuanto filme interpretado sigue siendo la forma cinematográfica dominante” (2006: 12), debemos agregar que esto sucede merced a una

completa subordinación de la actuación a las pautas narrativas en las que se ha desenvuelto el dispositivo cinematográfico. En efecto, éste se ha erigido como normalizador de la irrupción del cuerpo y de la acción en el enunciado fílmico, al someterla a un esquema logocéntrico que es potestad del director (o del productor), organizador y responsable último de la película.

Uno de los aspectos fundamentales del arte actoral que se ve alterado por el dispositivo cinematográfico es el que atañe a la inédita separación operada entre actor y espectador. Si, tal como hemos desarrollado, la acción del actor no difiere de la cotidiana excepto por realizarse ante la mirada de otro sujeto, ¿qué es lo que legitima el desempeño actoral durante el rodaje si el espectador se halla ausente? ¿Cuál es la mirada que posiciona al sujeto en situación de actuación permitiéndole así accionar?

La primera particularidad de la acción actoral en cine es que el lugar de la mirada se halla ocupado por un artefacto, la cámara (aspecto ya señalado por diversos autores). Por consiguiente, en el cine la acción actoral 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 cinematográfica se circunscribe al instante de la toma, o más precisamente, al acto mediante el cual se produce una imagen en movimiento. Ese es el momento de 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.

Por consiguiente, ¿tiene la acción realizada por el actor delante de la cámara la misma entidad que la realizada por un actor en el escenario? ¿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, tomaremos algunos aportes provenientes de la fotografía. Philippe Dubois (1986) afirma que la misma es una imagen producida por un acto, por cuanto involucra la cuestión del sujeto: su estatuto indicial supone a la imagen como la huella de algo que tuvo lugar en un espacio y tiempo determinado. La foto implica una relación cuerpo a cuerpo del fotógrafo con el aparato, por lo que 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 implica psíquica y corporalmente al sujeto que la capta, por lo que la génesis de la fotografía es un acto que incluye tanto al referente como al fotógrafo, y que produce una huella del vínculo surgido entre ambos.

Consideramos que también en el cine la imagen es el resultado de la acción del actor,<sup>2</sup> al tiempo que de aquel sujeto que opera la cámara, por lo que 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 le corresponde entonces al actor y 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 de ambos.

¿Qué implica esta afirmación? En el teatro es la mirada del espectador la que produce la focalización. La misma puede ser inducida por la puesta (por ejemplo, mediante la iluminación puntual) o *ganada* por el propio actor a través de una serie de procedimientos o artilugios, o de ese fenómeno de focalización

---

<sup>2</sup> Si bien en el cine cualquier cosa o animal adquiere “alma” o poder dramático (Nacache, 2006), en esta oportunidad tendremos en cuenta sólo las imágenes en las que interviene un actor, es decir, en las que se registra la acción de un sujeto frente a la cámara, sea este profesional o no.



espontánea comúnmente denominado “presencia escénica”.<sup>3</sup> En el cine, en cambio, la focalización es producida por el propio dispositivo, por cuanto la mirada 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 imprimen 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 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 este último puede relevarlo de accionar.

Si bien la preparación del encuadre, de los movimientos de cámara y de las cualidades fotográficas y sonoras de la toma pueden 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 de “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,

---

<sup>3</sup> Para profundizar en la caracterización de la presencia escénica como fenómeno de focalización espontánea, ver Mauro (2011a).

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 misma? En el teatro, por ejemplo, el director no participa de la situación de actuación. De hecho, ese rol 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, una o varias personas deberían realizar su tarea para que el film exista. Sin embargo, y en normas generales, en el cine se produce una separación entre el sujeto que toma las imágenes (el operador de la cámara), y el sujeto que las diseña, ordena y manipula. Esto implica que el director 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 el cine esto no es posible.

No obstante su no intervención en la situación de actuación y en la acción actoral, el director ejerce un rol decisivo en la actuación cinematográfica, a diferencia del teatro. En efecto, en el 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 teatro acción actoral y actuación coinciden, en el cine existe un profundo hiato entre ambas, en el que la intervención del director es definitiva.

De lo hasta aquí desarrollado se desprenden algunos saberes o responsabilidades propias del actor cinematográfico. En primer lugar, también en el cine, la célula mínima que conforma la situación de actuación debe ser

preservada para evitar su disolución. No obstante, esto no sucede para sostener el posicionamiento del actor en la misma y, consecuentemente, su posibilidad de accionar, dado que aquí el espectador está ausente y la continuidad de la representación es imposible y no deseable (salvo escasas excepciones vinculadas con decisiones estético/narrativas del director). La situación de actuación en cine es, por definición, fragmentada, y se compone de momentos muy breves. No obstante, también se espera que no sea el actor quien la interrumpa, pero en este caso por motivos estrictamente económicos. De hecho, todos los apremios temporales, como el aprovechamiento de la luz en exteriores o la necesidad de obtener lo buscado por el director en la menor cantidad de tomas posible, se deben en última instancia a evitar mayores costos de producción. Por consiguiente, aunque por diferentes razones, también en el cine la acción no se interrumpe hasta que el director ordena el corte de la misma. Se espera del actor que la interrupción del rodaje nunca sea por su responsabilidad, por lo que la mínima porción de tiempo que conlleva la situación de actuación reproduce, aun en un ambiente en cierta medida controlado, aquella dimensión de riesgo presente en el teatro.

Para preservar la situación de actuación, el actor debe saber desempeñarse en el medio. ¿Cuáles son los elementos que determinan un buen desempeño actoral en cine? Lejos de tratarse de pautas estéticas para crear una buena actuación o el desarrollo del propio talento, el correcto desempeño actoral en cine depende de la adquisición de los rudimentos de la técnica de actuación cinematográfica.

En primer lugar, el actor nunca debe olvidar la cámara. Este es un aspecto que genera alguna confusión en los estudios sobre actuación en cine, muy influenciados por una vulgarización del teatro naturalista, según la cual el actor debe desempeñarse como si el público no se hallara presente (imponiendo ante el mismo una suerte de cuarta pared). En su extensión al cine, esto significaría que el actor debe manejarse como si el aparataje técnico no

existiera. No obstante, y tal como lo hemos desarrollado, en el teatro el posicionamiento del sujeto como actor depende exclusivamente de la mirada del público, por lo que es imposible e indeseable que se olvide al mismo. El naturalismo stanislavskiano surge como reacción al divismo romántico, y la cuarta pared no es más que la exigencia de que el actor elimine de su actuación comportamientos efectistas para agradar o provocar la ovación, en pos de la construcción de un desempeño en el que todo signo exterior sea el resultado de un sentimiento interno. Pero de ninguna manera el actor debe olvidar que está en el escenario y siendo observado, porque esa es la esencia de su accionar.

Del mismo modo, el actor de cine no debe olvidar jamás que la cámara lo enfoca, al tiempo que debe conocer todos los aspectos del encuadre, la fotografía y los movimientos de cámara que determinarán su campo de acción. A lo sumo, el naturalismo que se le exigirá es el de desempeñarse fingiendo olvidar la fragmentación a que está sometida su acción y su cuerpo. En definitiva, no se trata de olvidar ni de fingir, sino de desarrollar capacidades técnicas para sugerir una acción actoral continua allí donde la representación ha sido fragmentada. Pero de ninguna manera el actor de cine puede desentenderse de la cámara. El actor que olvida la cámara no será capaz de adaptar su acción a la misma y al camarógrafo, lo que conducirá a la interrupción de la situación de actuación, con todos los problemas que esto acarrea para la producción del film y para su propia carrera profesional. El actor debe adquirir una precisión gestual y de movimientos tal que le permita ajustar su desempeño a la cámara y a quien la opera, en definitiva, a las condiciones que plantea el hecho de que lo que haga debe quedar impresionado en un soporte externo como imagen y sonido.

Dado que, en el cine, acción actoral y actuación no coinciden, lo que el actor haya podido aportar durante el rodaje constituirá el material que será seleccionado, combinado y manipulado por otro sujeto (el director, el productor,

etc.), quien será el encargado de *construir* su actuación. Por ello, el actor debe lograr, en primer lugar, que lo que quede impresionado en la película sirva a los fines del director, ya sea porque se ajusta a lo que éste le pidió o porque propuso algo nuevo (la posibilidad de improvisar dependerá de las condiciones de producción). Por otra parte, y estando garantizado lo anterior, el actor puede desempeñarse para lograr que lo que quede impresionado en la película sea susceptible de promover que su actuación crezca lo más posible en calidad y en cantidad, a partir de la manipulación posterior de lo que ha ofrecido en su acción actoral. Por lo pronto, debe evitar que la actuación se reduzca respecto a lo planificado (o incluso que desaparezca por completo), pero también puede intentar ampliarla (obteniendo, por ejemplo, mayor cantidad de “planos de reacción” que los pautados inicialmente). Por este y otros motivos que no podemos desarrollar aquí, el desempeño actoral en cine presenta un mayor aislamiento e individualismo respecto del teatro.

En definitiva, lo que el dispositivo cinematográfico le impone al actor es la renuncia a producir actuación (tal como lo hace en el teatro), en favor de aportar elementos para la construcción de una actuación cinematográfica. Denominaremos a los mismos “trazas de actuación”. Por consiguiente, el actor cinematográfico debe brindar el mayor número de trazas de actuación de calidad para que la construcción final redunde en beneficio de la totalidad de la película y de su propia carrera profesional (lo que determinará en parte la continuidad de su trabajo). Esto significa aumentar la posibilidad de construir una actuación de calidad, así como también de aumentar su tiempo en pantalla, al lograr tanto una mayor cantidad de planos en el montaje final como también planos más cortos. Será el director quien, utilizando las posibilidades del 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

Hemos introducido algunos elementos conceptuales para el análisis de la actuación cinematográfica. En primer lugar, propusimos que la toma constituye la situación de actuación. Durante la misma, las acciones realizadas no tienen otro justificativo ni función que ser tomadas por la cámara, *mirada* que legitima el desempeño actoral en cine.

Luego caracterizamos a la acción actoral en cine como un acto llevado a cabo por dos sujetos: el actor y el camarógrafo (categoría en la que incluimos a quienes se desempeñan durante la toma y cuyo accionar queda impreso físicamente en la película). Este accionar se produce *alrededor y en función* de la cámara, dado que el objetivo último es que quede registrado. Por consiguiente, dicho registro constituye una huella o índice de un acto que ha implicado al actor y al camarógrafo. El actor ha estado allí y ha hecho algo, aunque ese hacer se limite a estar, aún de la forma más inexpresiva. Pero para que dicho desempeño haya sido impresionado en la película, otro sujeto tiene que haber accionado en espejo, por lo que la acción actoral en cine es un acto que implica a dos sujetos que accionan en situación de actuación.

Por último, hemos argumentado que las acciones así registradas constituyen trazas de actuación, pero no una actuación propiamente dicha. Las imágenes obtenidas durante el rodaje necesitan ser manipuladas para convertirse en cine. Así, el dispositivo cinematográfico plantea todo tipo de fragmentaciones, selecciones, combinaciones y decisiones anteriores, simultáneas y posteriores al rodaje, que son ajenas a la acción del actor pero que repercutirán en la misma. En el film terminado, la actuación no se corresponde con la acción actoral realizada por el sujeto durante la situación de actuación. Por consiguiente, concluimos que en el cine, acción actoral y actuación son dos entidades diferentes.

Esto no debe conducirnos a creer que el desempeño actoral es un aspecto desdeñable dentro del enunciado fílmico. Por el contrario, esa potencia que ostenta sobre el público una obra construida a partir de la sola huella de una presencia no hace más que reafirmar la importancia fundamental de la actuación en el arte.

### Bibliografía

- Barr, Tony (2002). *Actuando para la cámara*, Madrid: Plot.
- Caine, Michael (2003). *Actuando para el cine*, Madrid: Plot.
- Ceriani, Alejandra y Ciafardo, Mariel (2007). "El concepto de dispositivo" (documento inédito)
- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona: Paidós.
- Mauro, Karina (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. UBA (inédita).
- \_\_\_\_ (2011b). "Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>", en Shaday Larios Ruiz, *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*, México: Artezblai.
- \_\_\_\_ (2010). "Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación", *Afuera*, Nº IX. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.
- Merleau Ponty, Maurice (1975 [1945]). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- Miralles, Alberto (2000). *La dirección de actores en cine*, Madrid: Cátedra.
- Nacache, Jacqueline (2006). *El actor de cine*, Barcelona: Paidós.

---

\* Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Investigadora Asistente del CONICET. Se especializa en la teoría e historia de la actuación en teatro y cine. Es Profesora Titular de Historia Sociocultural del Arte (IUNA) y Docente Regular de Psicología del Arte (UBA). Ha realizado numerosas publicaciones y presentaciones en congresos nacionales e internacionales. Ha participado en la coordinación general del I Coloquio del Actor Popular. Además, es actriz.