

**EL ACTUANTE: ASPECTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS PARA LA DIRECCIÓN  
CINEMATOGRÁFICA A FAVOR DEL TRABAJO INTERPRETATIVO DEL  
ACTOR**

**CARLOS GABRIEL ARANGO OBREGÓN**



**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
Facultad de Comunicaciones  
Facultad de Artes  
Medellín, Colombia  
2019**

**EL ACTUANTE: ASPECTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS PARA LA DIRECCIÓN  
CINEMATOGRAFICA A FAVOR DEL TRABAJO INTERPRETATIVO DEL  
ACTOR.**

**CARLOS GABRIEL ARANGO OBREGÓN  
ID: 70089076**

**Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Creación y Estudios  
Audiovisuales.**

**Asesor:**

**DUVÁN CHAVARRÍA AMAYA  
Magister en Dramaturgia y Dirección  
Especialista en Artes  
Docente de la Universidad de Antioquia**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA  
Facultad de Comunicaciones  
Facultad de Artes  
Medellín, Colombia  
2020**

## TABLA DE CONTENIDO

<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>5</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>7</b>
<b>CUERPO DEL TRABAJO</b> .....	<b>9</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>9</b>
Justificación .....	14
Planteamiento del problema.....	16
Pregunta de investigación .....	18
Objetivo general.....	19
Objetivos específicos .....	19
<b>REVISIÓN DE LA LITERATURA</b> .....	<b>20</b>
<b>Konstantín Stanislavski</b> .....	<b>21</b>
<b>Konstantín Stanislavski y su legado</b> .....	<b>31</b>
El Legado.....	33
El Sistema .....	35
El Método de las Acciones Físicas .....	46
Terminología stanislavskiana.....	49
La Acción en Stanislavski.....	60
El legado de Stanislavski y su Método hoy.....	64
El legado en Colombia.....	68
Stanislavski: su relación e influencia en el cine .....	70
<b>Aspectos de la actuación cinematográfica</b> .....	<b>81</b>
Aspectos específicos de la actuación cinematográfica.....	83
Aspectos del modo de representación.....	88
<b>El cine y el desarrollo de la noción de actor</b> .....	<b>91</b>
<b>El modelo actancial de Greimas</b> .....	<b>94</b>
<b>El modelo actancial de Ubersfeld</b> .....	<b>98</b>
<b>METODOLOGÍA</b> .....	<b>104</b>
<b>ANÁLISIS Y RESULTADOS</b> .....	<b>106</b>
<b>La actuación cinematográfica: análisis teórico</b> .....	<b>106</b>
<b>Análisis del personaje en el lenguaje cinematográfico</b> .....	<b>108</b>
Definición del personaje .....	108
<b>Análisis del esquema actancial y sus variantes</b> .....	<b>112</b>
Evolución y contraste de los modelos actanciales.....	116
Los Actuantes: de los <i>actantes</i> y los <i>actores</i> y de ahí a los <i>actuantes</i> .....	126
Participación en el eje del Deseo .....	127
Participación en el eje de la Comunicación.....	128
Participación en el eje de la Lucha.....	128
Clases de Actuantes.....	131
Sujeto y Objeto .....	132
Dador y Receptor (Destinador y Destinatario) .....	134
Ayudante y Oponente .....	135
<b>Diretrizes para el trabajo de dirección interpretativa del actor</b> .....	<b>137</b>
<b>Desde el modelo actancial</b> .....	<b>139</b>
El ensayo .....	152
El vínculo .....	155

El objetivo.....	155
La acción .....	157
La palabra.....	160
<b>Conclusiones.....</b>	<b>161</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>167</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>178</b>
Entrevista a Pawel Novicki .....	178
Entrevista a Edgar Alexen .....	185
Entrevista a Víctor Gaviria.....	193
Entrevista a Henry Díaz .....	203
<b>Artículo.....</b>	<b>210</b>
El actor cinematográfico. El actor actuante desde el modelo actancial.....	210

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres Martha Isabel Obregón Rojas, “*Martiza*” y Rafael Claudino Arango Álvarez “Tío Ratón”, actores y seres de luz; los gestores de mi ser; los más importantes en mi vida, por su amor brindado de manera incondicional; seres universales de pensamiento y obra y que sin ellos no hubiera encausado mi vocación.

A mis hijos Rafael Claudino y Juan Manuel Maximiliano, faros que me han guiado como padre y hombre responsable. Su amor me ha iluminado. Los amo con todo mi corazón.

A Lily, mi esposa, compañera en todo momento, que con su incondicional amor y apoyo me acompaña en los momentos difíciles y llena de felicidad mi corazón.

A Samuel Vásquez, primer maestro de actuación y teatro que tuve. Siempre lo tendré en mi memoria. A él un reconocimiento por ser lo que hoy soy en el campo de las Artes Escénicas.

A Duván Chavarría, por su disposición en el proceso de asesoría, orientación y dirección de este proyecto, que con sus invaluable aportes y dedicación se hizo posible finalizarlo.

A Amado Lopera por sus consejos y asesoría personal.

A Josué Gabriel Santamaría, director de Bienestar Universitario de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, por su confianza.

A mis pares actores y actrices, compañeros de la lucha.

A los estudiantes con los que he trasegado en el camino de la pedagogía, porque me han acompañado en la búsqueda del santo grial de la formación.

A la Universidad de Antioquia, por el respaldo y el apoyo.

*¿Cómo encontrar el camino de la inteligencia, del corazón de la gente que debía dirigir,  
que debía conducir, para crear personajes que sólo existían aún en mi imaginación?*

*¿Cómo encontrar un lenguaje común?*

Pudovkin

*La actuación cinematográfica plantea problemas totalmente nuevos para el arte de actuar en general. Es decir, no podemos aproximarnos al conocimiento de lo que es la actuación cinematográfica con el mismo criterio y las mismas normas con que se aborda el conocimiento de la actuación en otras ramas del arte escénico como el teatro, la ópera, el ballet, el circo. En rigor, puede decirse que la actuación cinematográfica es un nuevo tipo de actuación, o más aún, no una forma distinta de la actuación en general, sino sencillamente un arte nuevo, para el cual todavía no tenemos nombre.*

José Revueltas.

*¿No es maravilloso que un actor, sólo en pura ficción,  
en un sueño de pasión, pueda dominar su alma a su propia voluntad,  
hasta el punto que por la acción de ella su rostro palidezca,  
le broten lágrimas de sus ojos, se altere con angustia su semblante,  
se le corte la voz y se adapte todo su exterior a su pensamiento?*

*¡Y todo por nada! ¡Por Hécuba!*

W. Shakespeare, Hamlet, II, 2,

## RESUMEN

Este trabajo de investigación a manera de monografía cualitativa y bibliográfica está planteado como una propuesta para directores cinematográficos y actores, y la comunicación efectiva entre ambos. Se intenta presentar las teorías y prácticas de actuación ya establecidas con una propuesta que busca sumar positivamente en la relación director-actor. Se propone analizar y reflexionar sobre aspectos fundamentales de la actuación cinematográfica, acerca de puntos de vista que se enfocarán en el papel del lenguaje práctico y las directrices que un director de cine debe poseer para desarrollar su trabajo al comunicarse y guiar a los actores. La intención final se materializa en reflexiones prácticas como ayuda en los diversos momentos del desempeño de los directores en su relación con los actores, sean aficionados, profesionales o naturales. Se parte de una conjetura formulada desde la idea que la interpretación cinematográfica la realiza un sujeto que cumple unas funciones comunicacionales precisas, y que se denominará como un *actor* que es *actuante*, para que, desde esta proposición, configurar y caracterizar un concepto significativo, y así reflexionar sobre la teoría y la práctica de la dirección cinematográfica. El concepto a desarrollar y presentar es el del ACTUANTE. Dicha tesis surge del análisis de los postulados que presentó Stanislavski en su Sistema y del Modelo Actancial presentado por diferentes autores.

**Palabras clave:** *Stanislavski, teatro, cine, actuación, actor, acción, director, sistema, modelo actancial, actante, actuante.*

## ABSTRACT

The current research presented as a qualitative and bibliographical case study is designed as a propose to movie directors and actors towards an effective communication amongst them. It aims to present the acting theories and practices already established with an approach which leads to enhance the director-actor

relationship. It is proposed a reflection and analysis on fundamental aspects of movie acting and the viewpoints focused in the role of practical language, as well as the guidelines requested from a movie director in order to develop his task when communicating and leading actors. Finally, the research focus is concreted in practical reflections to support different moments in the directors' performance when dealing with actors, despite they are amateur, professional or natural. The starting point arises since the idea that cinematographic interpretation is performed by a subject who enables certain communicative functions and is conceptualized as an actor who is also a performer "*actuante*" [sic], in regards to configure and set a meaningful context, and so reflecting upon theory and practice of movie directing. The concept to present and develop is the performer "ACTUANTE" [sic]. Said thesis emerges from the analysis of the statements presented by Stanislavski's system and the Actantial model presented by several authors.

**Keywords:** *Stanislavski, theatre, cinema, acting, actor, action, director, system, actantial model, agent, performer, actuante*



## CUERPO DEL TRABAJO

### Introducción

El presente trabajo, inscrito en la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales de las Facultades de Comunicaciones y Artes de la Universidad de Antioquia, se plantea como una Maestría en Investigación. Esta modalidad tiene características de un trabajo académico que contiene reflexiones sobre aspectos contextuales, teóricos, prácticos y pedagógicos sobre la dirección de la actuación cinematográfica.

Desde la perspectiva académica esta tesis está planteada como una propuesta para directores cinematográficos, a quienes la reflexión que se desarrollará puede ser asumida como una base de comunicación con el actor, para generar una relación adecuada y concreta. Y por otra parte, para el medio, es una oportunidad de repensar y confrontar la teorías y practicas ya establecidas con una propuesta que busca sumar positivamente en la relación director–actor.

En un medio profesional en expansión como es el del cine en Colombia, esta investigación quiere analizar y reflexionar sobre aspectos fundamentales para aportar al fenómeno constitutivo de dicha actuación, acerca de puntos de vista que se enfocarían en el papel del lenguaje práctico y las directrices que un director de cine debe poseer para desarrollar su trabajo al comunicarse y guiar a los actores. La intención final se materializa en la lectura de estas reflexiones prácticas para su uso como ayuda en los diversos momentos del desempeño de los directores en su relación con los actores, sean aficionados, profesionales o naturales.

Para contextualizar los aspectos en los que se inscribe la práctica de la actuación cinematográfica en nuestro medio es importante apreciar cómo ha sido la participación de los actores en algunas de las producciones cinematográficas en las últimas décadas.

A manera de aspectos que se pueden configurar como antecedentes, se parte de que durante finales del siglo XX, con la pérdida del apoyo estatal por medio de la liquidación de FOCINE<sup>1</sup>, los realizadores del país ubicaron sus expectativas en las coproducciones con países de Europa y el capital privado, que muy pocas veces invertía en dichos proyectos; a pesar de esto, se pudieron realizar algunas películas destacadas, entre ellas las producciones de Sergio Cabrera, cuya película “*La estrategia del caracol*” (1993) logró varios premios internacionales y en la que los actores provenían casi todos del teatro o de la televisión; por otro lado el director Víctor Gaviria se ha destacado por sus películas de temática social que movilizaron a algunos sectores de la opinión pública por mostrar la realidad de la vida de los niños y de las personas “*de la calle*”, de los “*comunes y corrientes*”, y en estas producciones, los actores que participaron fueron actores naturales, que el director preparó específicamente para sus producciones. Para el siglo XXI aumentó la producción nacional gracias a la Ley de Cine, aprobada en 2003; en este período se han realizado diferentes películas que generaron el interés del público local, como fue el caso de “*Soñar no cuesta nada*” (2006), de Rodrigo Triana, en la que hubo mezcla de actores de teatro, cine y televisión, o el “*Colombian dream*” (2006), de Felipe Aljure, que se destacó por sus innovaciones técnicas y las nuevas propuestas narrativas en el cine colombiano, y que también mezcló actores naturales con actores profesionales. Además, hay que destacar que varios actores internacionales han visitado Colombia para realizar películas, como es el caso del actor Tom Cruise que en agosto de 2015 hizo el rodaje de la película “*American Made*”, o la película “*Loving Pablo*” (2017), con Javier Bardem y Penélope Cruz, las cuales contaron en su reparto con actores colombianos, lo que ha permitido la confrontación de estos con actores extranjeros. En 2016 por primera vez el cine

---

<sup>1</sup>La Compañía para el Fomento Cinematográfico - FOCINE fue la entidad estatal encargada del Fondo Nacional del Cine Colombiano entre 1978 a 1993, la cual se encargó de diseñar, ejecutar, producir y fomentar el desarrollo de la Industria Fílmica del país a través de las Políticas Públicas dictadas por el Gobierno Colombiano. Durante su periodo de funcionamiento, FOCINE construyó las bases para una nueva etapa del Cine Colombiano, que permitió llevar a distintas producciones del país a Festivales de Cine Internacionales, obteniendo importantes reconocimientos a nivel mundial y posicionando el cine colombiano como uno de los más importantes de América.

colombiano hace historia en Hollywood con la película “*El abrazo de la serpiente*” (2015) del director Ciro Guerra, siendo nominada para mejor película de habla no inglesa en la edición nº 88 de los premios Óscar y que en ella se puede observar la dirección de actores naturales.

Lo anterior demuestra que en el desempeño de la actuación cinematográfica en nuestro medio se ha presentado una condición significativa: en la mayoría de las películas realizadas han participado tanto actores procedentes del teatro que han incursionado en televisión y cine, como también actores naturales provenientes de diversos estratos sociales, económicos y culturales; ambos tipos de actores han tenido que interactuar y compartir en una misma producción bajo las consignas y directrices de sus directores.

Con este marco de las participaciones de actores profesionales y actores naturales en una misma producción, surge la necesidad de reflexionar sobre los aspectos teóricos y prácticos de la dirección cinematográfica, tanto para la interpretación que realizan actores con formación o profesionales como para el desempeño ante la cámara que hacen los actores naturales.

Lo anterior dio paso a una propuesta de tesis que parte de una conjetura formulada desde la idea que la interpretación cinematográfica la realiza un sujeto que cumple unas funciones comunicacionales precisas, y que se denominará como un actor que es actuante, para que, desde esta proposición, configurar y caracterizar un concepto significativo, y así reflexionar sobre la teoría y la práctica de la dirección cinematográfica. El concepto entonces a desarrollar es el del ACTUANTE. Dicha tesis surge del análisis de los postulados que presentó Stanislavski en su Sistema y del Modelo Actancial de Greimas, propuesto desde la narratología, y que se presenta y desarrolla en el capítulo denominado EL CONCEPTO DE ACTUANTE.

En este sentido esta tesis es entonces un trabajo de investigación bibliográfica, que intenta rastrear, organizar y analizar los contenidos contextuales, teóricos y

prácticos relacionados con la dirección de la actuación cinematográfica. Para ello, se expondrán procedimientos cuyo dominio permitirá al director de cine, afrontar la comunicación con los actores.

Al respecto, es importante aclarar que la propuesta de esta tesis no es sobre aspectos específicos relacionados con la construcción de personajes. Se quiere dejar en claro que el concepto de la dirección de la actuación cinematográfica no es solamente que el actor configure o cree personajes. Este proyecto se aleja un poco de esa concepción. Habrá un momento en que se hará referencia a lo que es el personaje en lo cinematográfico, pero para plantear precisamente que no es desde este punto de vista que el proyecto quiere hacer el énfasis, sino esencialmente en esa interacción entre un director y un actor.

En relación a la interpretación, se puede decir que en el teatro sí hay una búsqueda más pronunciada en el tema del personaje, por lo menos en el teatro más clásico y tradicional, pero en el cine precisamente de lo que quiere escapar este proyecto, es de la construcción de personajes como único camino, y darle así un relieve importante a la idea del actuante, de que es el individuo con sus condicionamientos como actor que se pone al servicio de una estructura ficcional a través de unas funciones que debe realizar.

En consecuencia, el trabajo se dirige a la actividad de la dirección de actores cinematográficos para resaltar el tema del actuante; de cuáles son las funciones que el individuo como actor finalmente está cumpliendo, o debe cumplir, en un contexto ficcional. La tesis entonces gira alrededor del actuante y las funciones actanciales que realiza un actor en una estructura ficcional cinematográfica.

En relación al diseño metodológico, la primera condición para avanzar en una investigación de estas características parte de una falta de científicismo. Porque la labor interpretativa del actor tanto en la escena como frente a la cámara, se fugan de los rigores científicos con demasiada facilidad. Por supuesto, cualquier revisión

de las ideas de los grandes maestros debe partir de la premisa de que no se desea hacer ningún enfrentamiento con un lenguaje meramente científico. Esta aparente contradicción es la base para que este trabajo no se apoye en estudios cuantitativos y rigurosos análisis estadísticos. Es una reflexión que intenta transitar más por los caminos de la interpretación y las conjeturas; que intenta integrar, significativamente, los campos de la teoría y la práctica, porque en una investigación también se requiere creer en algunas ideas de índole reflexiva. Además, es importante entender que las teorías del arte no son verdaderas ni falsas como sucede con las científicas y que, más que correctos o erróneos, los distintos esquemas teóricos pueden ser relativamente ricos o pobres, culturalmente densos o superficiales, y metodológicamente abiertos o cerrados. El propio Stanislavski, en *“El trabajo del actor sobre sí mismo”* (1994)<sup>2</sup>, anunciaba a quienes se acercaban a sus ideas buscando en sus textos alguna base científica, que era un camino equivocado. Y esto no es sólo una constante a la hora de estudiar las teorías sobre la actuación. Así mismo, Casetti (2000; 10)<sup>3</sup>, en su trabajo *“Las teorías del cine”*, afirma que:

*La teoría no se considera un mecanismo formal basado en un número restringido de postulados, en un cuadro conceptual bien definido o en modalidades rigurosas de asunción de ciertos contenidos empíricos; sino que es concebida como una conjetura con la que se intenta captar el significado o funcionamiento de ciertos fenómenos o, mejor aún, como un modo de ver que comparte una comunidad de científicos y que se considera eficaz. Una teoría, pues, no tiene por qué ser necesariamente una construcción axiomática, pero sí debe ser al menos un saber compartido con el que se intenta explicar el mundo.*

Este trabajo por tanto es una investigación de naturaleza descriptiva y cualitativa que exige, por consiguiente, una toma de posición, ya que la cuestión que se plantea en un trabajo de este tipo es subjetiva y existe por la necesidad de instalar conceptos

---

<sup>2</sup> STANISLAVSKI, K. (1994). *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

<sup>3</sup> CASETTI, F. (2000) *Las teorías del cine*. Madrid: Catedra.

teóricos y prácticos en una realidad que tiene su verdadera aplicación en la propia práctica de la dirección de la actuación cinematográfica, y específicamente, en la labor como formador de actores de quien propone esta tesis.

En términos estructurales, el presente trabajo plantea un desarrollo temático que se despliega en los siguientes pasos: un marco conceptual que da cuenta de una indagación alrededor de las teorías sobre la actuación que propuso Stanislavski, y unos aspectos teóricos y prácticos que configuran la actuación cinematográfica. Seguidamente se identifica y caracteriza el concepto de Actante en el campo cinematográfico y desde ahí se pasa a definir el concepto de Actuante -aspecto central de la tesis-, a la luz y en relación con la actuación cinematográfica, y concretamente, sobre sus características y condiciones interpretativas ante la cámara. De aquí, se pasa a describir unas directrices que den cuenta de procesos que sirvan de herramienta para la dirección de actores en el campo cinematográfico. Finalmente están las conclusiones y la bibliografía. Como anexos hay algunas entrevistas a personalidades actuales, relacionadas con la actuación cinematográfica, la dirección y la formación.

## **Justificación**

Inicialmente se quiere plantear que de cuantos intervienen en la realización de una película argumental de ficción, posiblemente sea el actor el único del que no se puede prescindir; el otro es el director, y si se prescinde de cualquiera de ellos, ya no se puede decir que se está ante una obra cinematográfica argumental. En cuanto al tema de la actuación, aunque en la actualidad existe una gran diversidad de escuelas de interpretación, todas las técnicas se pueden agrupar en dos bloques: aquellas en las que se parte de las emociones personales del propio actor y de allí se progresa hacia la manifestación externa de dichas emociones, y aquellas otras en las que se parte de la actividad física externa, obviando la búsqueda deliberada de emociones. Ambas tendencias tienen en la actualidad tenaces defensores y

apasionados detractores, pero ambas tendencias coexisten desde los orígenes del teatro y por ende del cine y de la actuación, y que el debate sobre cuál es más eficaz ha existido siempre. A este respecto, el argumento expuesto por Luciano de Samosata en el siglo I de nuestra era al relatar la anécdota del actor de pantomima que impresiona al escéptico Demetrio únicamente a base de técnica externa y, por otra parte la estremecedora narración de su contemporáneo Aulio Gelio acerca del actor que, para interpretar adecuadamente a Electra llorando a su hermano Orestes, entró en escena abrazado a la urna que contenía los restos de su propio hijo.

Ahora bien, en relación a la necesidad de profesionales en la diversidad de oficios que nutren el cine, se evidencia la consolidación de universidades, institutos tecnológicos, e instituciones educativas no formales de instrucción artística que están alimentando las filas laborales de las productoras, que son parte de un mecanismo de creación de nuevas formas de asociación y trabajo para producir obras cinematográficas del género de ficción. Y en este campo la dirección de actores es una excepción y muchos de estos nichos formativos no ofrecen capacitación ni modelos que permitan adquirir herramientas para la dirección de actores de cine. Así, las diversidades de discursos apuntan a tres grandes universos: directores con formación en producción cinematográfica, directores que no vienen de procesos formativos en cinematografía pero que han realizado talleres puntuales con directores profesionales cinematográficos, y profesionales de diversas procedencias (comunicaciones, publicidad, escritores, artistas, médicos, músicos, ingenieros, etc.).

Se propone en este trabajo, una indagación de los aspectos tanto teóricos como prácticos sobre el trabajo de la dirección actoral para el medio cinematográfico, desde la mirada de algunos teóricos que se consideran los más significativos e importantes en la reflexión sobre la actuación. Con esto se pretende poner a disposición del quehacer de la dirección cinematográfica de nuestro medio unas directrices, desde el modelo actancial y las funciones de los actantes, que aporten a las actividades relacionadas con la dirección de actores de cine.

## Planteamiento del problema

Cuando se aborda el tema de la dirección de actores ante la cámara, se detectan muchos vacíos metodológicos en los aspectos teóricos y prácticos del ejercicio de dicha labor creativa, porque generalmente la formación profesional de los directores, sus bases teóricas y técnicas están enmarcadas en las del campo específico de la cinematografía (fotografía, iluminación, montaje, narrativa audiovisual, etc.) y esto hace que sus procesos de dirección de actores sean muchas veces desde subjetividades, intuiciones y maneras muy personales que generan que cada director dirija a los actores “*a su manera*”.

De ahí que cuando los directores de cine abordan la dirección de actores formados, estos generalmente provienen del teatro, y lo recurrente por parte del director es solicitarle que “*no actúe*”, situación que desacomoda al actor por lo paradójico de dicha instrucción, y por otra parte, cuando se trabaja con actores naturales también surgen problemas fundamentales en su dirección, por la ausencia de directrices claras para solicitarles cómo realizar su actuación o cómo pedirle determinadas tareas, y simplemente se escuchan frases como “*déjelo que haga lo que pueda y sígalo con la cámara, que después en el montaje lo arreglamos*”.

En estas circunstancias es donde los directores deben poseer unas herramientas eficaces para saber adecuar y aprovechar las competencias, herramientas y características personales que poseen los actores (sean formados o no) para utilizarlas a favor de la estructura ficcional que se está produciendo.

Por otra parte, para complementar y llegar a la concreción de la pregunta de investigación del problema que genera esta investigación, se realizaron algunas reflexiones problematizadoras enmarcadas en el tema del personaje puesto al servicio de las narrativas cinematográficas.



Inicialmente fueron las siguientes reflexiones a manera de preguntas:

*¿El trabajo interpretativo del actor de cine implica únicamente la construcción de personajes?*

*¿Qué se entiende por personaje para la actuación cinematográfica?*

*¿Ser actor cinematográfico es solamente representar un personaje en una película?*

*¿Cuáles son las tareas reales que el actor debe cumplir cuando entra a una ficción, sea un actor natural, no natural, o profesional?*

Ante estos cuestionamientos se piensa que hay otros aspectos en el trabajo de dirección e interpretación cinematográfica que no necesariamente deban pasar por la construcción de personajes; lo anterior se piensa porque en el cine, lo que ha pasado y lo que se ha demostrado, es que no necesariamente, ni obligatoriamente, siempre se construyen personajes, sino que el actor está ante la cámara, desde su contexto personal de su vida, desde su particularidad como individuo y persona, desde su naturaleza como sujeto social, realizando unas funciones, y que esas funciones se dan a través de acciones, que por extensión son funciones actanciales, funciones del actor (en el sentido de acciones que realiza), que son funciones ficcionales. Si un actor profesional o natural cumple con esas funciones ficcionales, sin mediar ni ponerse en la tarea o la idea de construir un personaje, se puede lograr la verosimilitud y naturalidad que se requiere para la actuación cinematográfica.

Estos planteamientos van mostrando el camino de la pregunta de investigación, porque si se entiende la actuación como una caracterización, como una manera de hablar, entonces sí se puede decir que se construye personaje; pero el cine no siempre funciona desde esa perspectiva interpretativa, desde esa idea. A manera de ejemplo, cuando se ve en la pantalla a Marlon Brando, se le ve a él, al actor, en películas como “*El Padrino*” (1972), pero también se le ve en “*Apocalipsis*

*Now*”(1979); y es el mismo Marlon Brando. Ahora, ¿qué hay de diferente en ambas actuaciones?: el carácter, la corporalidad, los estilos al hablar que los vuelve personajes, porque él como actor cumple con unas funciones en las diferentes ficciones; mientras en “*El padrino*” el actor neoyorkino se preparó y encarnó un papel de mafioso italiano con una actuación enigmática, elegante y reposada, en la la otra es un coronel norteamericano en Vietnam, sombrío y venido a menos. De acuerdo a testimonios, para esta película, Brando llegó al rodaje para filmar sus escenas sin saber cómo era su personaje ni la letra, y por razones de errores en el vestuario, tuvo que ser presentado en penumbras y utilizando su sombra. De estos problemas y su solución surgió una de las más fascinantes presentaciones de un personaje en la historia del cine. Pero finalmente es Marlon Brando; y esas caracterizaciones no escapan de él como actor.

De estas reflexiones surge una afirmación: **El trabajo del actor cinematográfico es cumplir con unas funciones actanciales**, definidas estas como tareas con acciones y objetivos. Esta sería la tesis a presentar, y lo que se va a hacer es demostrar cómo, si el actor cumple con esas funciones, la construcción de personaje viene por añadidura, porque finalmente, si el intérprete cumple con unas tareas, esas tareas ya le configuran una funcionalidad como personaje, pues esas tareas son determinadas por las funciones actanciales, y esas funciones actanciales las debe plantear y solicitar el director.

### **Pregunta de investigación**

¿Qué aspectos teóricos y prácticos se pueden configurar, desarrollar y construir en el campo de la actuación cinematográfica, desde el modelo actancial, que le permita al director tener un apoyo eficiente para el desempeño artístico de sus actores ante la cámara?

## **Objetivo general**

Formular unos recursos teóricos y prácticos para configurar una propuesta organizada de la actuación cinematográfica, desde un enfoque del modelo actancial, para que el director de cine logre que el actor realice unas tareas interpretativas creíbles en una estructura narrativa ficcional.

Se aspira a describir unas directrices de relaciones entre directores y actores para abordar los procesos de la actuación cinematográfica desde el modelo actancial; que sea un material de trabajo para los directores en los procesos creativos interpretativos, toda vez que el documento tratará el tema esencial de esta tesis: el actor actuante, visto en su sentido integral como quien realiza funciones actanciales participativas, así como su forma de aplicación.

## **Objetivos específicos**

- Indagar las teorías en torno al trabajo del actor sobre la base que planteó Konstantin Stanislavski, como el iniciador de procesos y su sistema de actuación.
- Identificar los principales aspectos teóricos y prácticos que configuran la actuación cinematográfica.
- Identificar el concepto de Actante en el campo cinematográfico y desde ahí proponer el concepto de Actor-Actuante a la luz y en relación a la actuación cinematográfica, y concretamente, sobre sus características y condiciones interpretativas ante la cámara.
- Describir unas directrices desde el modelo actancial que sirvan de herramientas para la dirección de actores en el campo cinematográfico.

## REVISIÓN DE LA LITERATURA

La literatura relacionada con la actuación -de índole pedagógica y teórica- tiene una importante característica: es de una extraordinaria diversidad en la que caben todas las técnicas, todas las escuelas, el yoga, el Tai-chi, la psicología, la percepción extrasensorial, la acrobacia, las vibraciones internas producidas por nuestra propia voz, todo parece tener un espacio, una utilidad en la formación y entrenamiento de actores.

Por otra parte, no es exagerado decir que la actuación cinematográfica y la dirección de actores de cine ha estado bajo la hegemonía de los métodos de reproducción psicológica basados fundamentalmente en la observación de la realidad. Eso no quiere decir que la reproducción psicológica sea la única vía, pues es comprobable, al contemplar la oleada de profesores de interpretación que en la actualidad ejercen, que la reproducción psicológica goza de buena salud; lo que ocurre es que ahora comparte el espacio con otros métodos y recursos actorales que marginan en mayor o menor medida la observación de la realidad para apoyarse en la fantasía y la simbología. Ambas tendencias comparten espacios sanamente sin molestarse una a la otra y sin hacerse la competencia.

Ante estas circunstancias, y con el propósito de especificar y configurar un marco teórico y conceptual, se hizo un rastreo, una indagación, una revisión y una selección de literatura relacionada con la actuación y la dirección de actores, tanto en los campos teatrales, inicialmente comenzando con el maestro pedagogo ruso Konstantín Stanislavski, y de ahí en adelante con sus continuadores, ya que para el objetivo de este trabajo, Stanislavski es la fuente primaria de los conceptos y categorías del arte de la actuación. Así mismo se recopiló información significativa sobre el concepto del Modelo Actancial, centrado en las propuestas de Greimas y

Ubersfeld. Y para completar el corpus de la revisión de la literatura se recogió información pertinente a la actuación cinematográfica.

Se pasa entonces a continuación a presentar los resultados de dicha revisión de la literatura.

### **Konstantín Stanislavski**

A manera de introducción se presenta una breve semblanza del maestro ruso:

Nacido en Moscú el 17 de enero de 1863, de una familia mercantil adinerada, consagró toda su vida al teatro. Su verdadero apellido era Alekséiev, nombre que puso al primer círculo teatral que dirigió, formado por sus parientes. En este periodo el actor italiano Ernesto Rossi influyó poderosamente en la formación de sus ideas básicas sobre la actuación. En 1888 Stanislavski formó la Sociedad de Arte y Literatura, participando como actor y productor y luchando contra la artificiosidad, el divismo y los vicios escénicos habituales entonces en el teatro ruso. En 1897 se entrevistó con el dramaturgo y director Vladímir Nemiróvich-Dánchenko y estableció las bases del Teatro del Arte de Moscú; compañía que ambos codirigirían hasta su muerte.

Como productor y director artístico de dicho teatro, Stanislavski organizó más de cincuenta puestas en escena de autores como Shakespeare, Ostrovski, Chéjov, Gorki, Turguéniev, Maeterlinck, Goldoni, Beaumarchais, Hauptmann, Ibsen, Alexei Tolstoi, Lev Tolstoi, Moliere, Bulgákov y muchos otros. A lo largo de veinticinco años interpretó varios papeles memorables en su escenario: Astrov en *“Tío Vania”*, Stockmann en *“Un enemigo del pueblo”*, Vershinin en *“Las tres hermanas”*, Gaiev en *“El jardín de los cerezos”*, Rakitin en *“Un mes en el campo”*, Ripafatta en *“La posadera”* o, Argán en *“El enfermo imaginario”*.

Stanislavski no era un teórico sistemático sino un interrogador pragmático cuyos libros, pedagogía y puestas en escena revelan la búsqueda de la verdad en el arte durante toda su vida. Si como director de escena llegó un momento en que se estancó en una estética realista, como pedagogo en cambio mostró un inagotable espíritu de investigación y revisión de sus propias teorías, elaborando un sistema de entrenamiento actoral que ha influido en actores y directores de todo el mundo.

Stanislavski no vivió para completar el trabajo por él planeado en el arte del actor. Numerosas y escuetas notas y fragmentos permanecieron inéditos hasta mucho después de su muerte. El gobierno soviético creó una comisión especial para organizar los 12.000 manuscritos elaborados por él, que se transformaron en unos "*Trabajos Completos*" en ocho tomos publicados a principios de los años sesenta del siglo XX. Gran parte de ese material permanece aún sin traducir al castellano.

Se ha comprobado una y otra vez a través de la historia del arte de la actuación que el nombre de Stanislavski moviliza las mentes de los actores, pero siempre se esgrimen sus banderas en distintas direcciones. Y es que resulta evidente para quien esté relacionado con las instituciones formativas de interpretación que existe un antes y un después de Stanislavski; fue el primero que sistematizó un orden de técnicas y acervos actorales que hasta entonces se aplicaban de forma bastante intuitiva; también fue el primero que organizó un sistema pedagógico y un entrenamiento apoyados en ejercicios de aplicación general y universal, pues antes que él la transmisión de conocimientos se hacía básicamente del actor veterano al actor principiante, y casi siempre a partir de la imitación del actor veterano. El sistema creado por el director y pedagogo ruso resultó ser tan sólido que provocó la aparición de otros sistemas, algunos de ellos opuestos frontalmente a él.

Todo el arte teatral del siglo XX y del iniciado siglo XXI tiene una deuda inevitable con Stanislavski, el gran maestro, el gran innovador. Todo el siglo XX en realidad es, de una u otra forma, una respuesta a sus planteamientos. Unos han partido de él para confirmarle, otros para corregirle y otros para negarle, pero ninguna persona

relacionada con el arte de la actuación durante los últimos cien años ha podido ignorarle. Incluso su propio devenir es una continua búsqueda, cargada de insatisfacciones, encuentros y desencuentros. Y evidentemente su mayor aportación se la encuentra en la auténtica reformulación del trabajo del actor, ya que su obra supone, sin duda, el primer intento de sistematizar la profesión de actor y sus elementos principales.

Al respecto dice Sergio Jiménez<sup>4</sup>:

*Stanislavski es para los actores como Moisés para los judíos del Éxodo: el hombre que nos señala La Tierra Prometida del Personaje Creíble. Stanislavski nos invita a soñar un sueño que antes habían soñado Sófocles, Shakespeare o Chéjov. Estos autores y cualquier otro, soñaron o sueñan que las letras que escriben se vuelvan seres vivos; de hueso y carne; de pellejo y vestuario; de sudor, de maquillaje y utilería, pero, ante todo, que frente a los espectadores, estén vivos, que se parezcan a nosotros mismos. Que lo que sucede en el espacio escénico nos concierna a todos: actores y espectadores. (Jiménez, S. 1990; 21)*

En la época de Stanislavski, los actores no tenían ningún tipo de formación, más allá de la que generaba la propia práctica, pero nadie había sistematizado el proceso creativo del actor; es decir, nadie había encontrado una técnica que le permitiera al actor crear, aún en los momentos de dificultad. Se hacía necesario, según ha interpretado Ángel Ruggiero (1981)<sup>5</sup>, "*entrenar el instrumento del actor. No sólo en cuanto a lo físico: la voz y el cuerpo, sino un entrenamiento psicofísico, que incluyera un trabajo sobre todas las áreas del instrumento*" (Ruggiero, A. 1981; 4). Ahí se fundamenta su búsqueda de una técnica, que pudiera ayudar a un sujeto, a través de un trabajo metódicamente realizado, a asumir la conducta del actor. No esperar la *inspiración* como algo mágico, sino crear las condiciones para que ésta apareciera. Transformar una conducta cotidiana en una que pudiera transmitir

---

<sup>4</sup> JIMÉNEZ, S. (1990). El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles. México: Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, núm. 12.

<sup>5</sup> RUGGIERO, Á. (1981). Acerca del discurso stanislavskiano. Madrid: Primer Acto, núm. 188, pp 3-11.

signos teatrales específicos. Necesitaba formar actores preocupados por la nueva época, que amanecía en el teatro y en la sociedad. Tanto en lo técnico, como en lo ideológico, él planteaba un trabajo creativo que se apoyara en el conjunto del equipo, en lo colectivo por encima de lo individual y "*su genial intuición, apoyada en su propia experiencia teatral, le va enseñando a tientas el camino a recorrer*" (Ruggiero, A. 1981; 5). Así relata Smelianski<sup>6</sup> la relación del maestro con el teatro:

*Se dio cuenta (Stanislavski) de que el arte ya no le estaba regalando alegría y dedicarse al arte sin alegría era lo mismo que hacer el amor sin alegría. Entonces, ese amor se convirtió en una relación aburrida y desagradable y el sistema Stanislavski nació ahí, en ese momento. Si uno lo ve fríamente, es una idea muy quijotesca: crear un sistema de preparación de actores que les permita encontrar felicidad. Stanislavski consideraba que el actor saca de su alma los colores de los diferentes sentimientos: en cierto sentido, éste no es una persona, no es un ser humano: es un laboratorio. Todo lo que él siente, todo lo que él vive en la vida, al final son solamente medios y material para su arte. Se puede decir que esto no es realismo. Él consideraba que, sin esto, un verdadero actor no puede existir. Si el actor no se alimenta desde dentro con sentimientos fuertes, el papel se queda a nivel de las palabras; todo es superficial, nada va a poder prender, enganchar de verdad a la sala. Los momentos más álgidos, más hermosos del arte del actor, son cuando el actor entero tiembla, se estremece. Solamente entonces va a poder asombrar, sujetar, amarrar, captar al público. Y el actor existe solamente por estos segundos. Esto es Stanislavski. Esta unión entre la vida y el arte. (Smelianski, A. 1994; 62-69)*

Stanislavski muy pronto se libró de ciertas supersticiones y ensanchó la búsqueda al mundo, tanto psicológico como histórico. Según su visión, su punto básico es el actor: ¿Quién es el actor?, ¿qué representa?, ¿cómo lo representa?, ¿hasta qué punto al investirse con su papel, introduce en él sus problemas personales? Para resolver el problema, Stanislavski se sirvió de todos los elementos posibles, por eso en sus doctrinas acerca del actor (y por lo tanto acerca del teatro en general) dejan sentir su peso. El teatro que hizo Stanislavski estaba muy vigilado, nunca se ponía al actor en primer plano, sino que formaba parte del conjunto, de los complejos

---

<sup>6</sup> SMELIANSKI, A. (1994). Stanislavski desconocido. Santiago de Chile: Apuntes, núm. 107, pp 61-71.



significados del drama; no existía la superioridad del “divo”<sup>7</sup> sobre los demás: todas las relaciones se interiorizaban y, por lo tanto, se hacían más profundas. El término que resume el sentido de la enseñanza de Stanislavski puede ser precisamente *profundizar*. Sus ideas se difundieron por todo el mundo, incluso a través de la acción de los estudios experimentales que promulgó. Sustancialmente, la exactitud de los medios expresivos, interpretativos y escenográficos del teatro internacional, ha surgido, en mayor o menor medida, de las teorías y las prácticas de Stanislavski.

En boca de todos, Stanislavski se ha convertido en la personalidad de la actuación y el teatro más citada y, a la vez, peor citada en los teatros y escuelas de todo el mundo. Como dice Uta Hagen<sup>8</sup>: “*actualmente es una obra más susceptible de múltiples lecturas y malas interpretaciones que la Biblia*” (Hagen, U. 2002; 85); cita muy similar a la que ya hizo Strasberg<sup>9</sup> cuando afirmó lo siguiente:

*...además del de Shakespeare, no hay otro nombre que se oiga tan frecuentemente en el teatro. Pero Stanislavski y sus trabajos siguen estando en el fondo de una frecuente y errónea discusión sobre los problemas y la formación del actor. Lo mismo que la Biblia, los textos básicos de Stanislavski pueden ser citados para cualquier fin.* (Strasberg, L. 1990; 57)

Este mal uso del Sistema ha provocado la aparición de voces críticas contra Stanislavski, a ellos se dirige Magarshack<sup>10</sup> cuando dice:

*El principal error de los críticos de Stanislavski es atribuirle una rigidez de método que él mismo denunció. Esto se debe principalmente a sus seguidores que, al enseñar su sistema, no ven el bosque por ver los árboles. Pero es injusto cargarle a Stanislavski los errores de sus seguidores, a los que él mismo*

---

<sup>7</sup> Divo-Diva: Este vocablo en su etimología viene del latín “divus” que quiere decir divino. Este término se aplica (en poética) a una deidad o divinidad gentilicio, a los emperadores de la antigua Roma a quienes concedieron a las órdenes de tipo divino después de su muerte y por extensión a cualquiera de los personajes lustres de su historia. Se dice de un(una) artista perteneciente al mundo del espectáculo, farándula y a un(una) cantante de ópera que disfrutaba de su fama superior. En: <https://definiciona.com/divo/>

<sup>8</sup> HAGEN, U. (2002). Un reto para el actor. Barcelona: Alba editorial. 2002.

<sup>9</sup> STRASBERG, L. (1990). Un sueño de pasión. El desarrollo de un método. Barcelona: Icaria.

<sup>10</sup> En: STANISLAVSKI, K. (1987). El arte escénico. México: Siglo XXI.

*condenó repetidas veces. Tenía horror de los libros de texto. "El libro del arte creador es el hombre mismo", declaró. Lo único que puede objetarse justamente en su sistema es que exige demasiado del actor; pero el que él concebía es el verdadero artista. Y a un artista nunca se le exige demasiado. (Magarshack en Stanislavski, K. 1987; 97)*

No podemos obviar que entender a Stanislavski no es fácil, principalmente debido a dos grandes dificultades en torno a su producción teórica: por un lado las traducciones de sus escritos y por otro lado la confusión terminológica. Así lo confirman varios de los investigadores que han traducido al maestro ruso. Martín Kurten (1993) opina al respecto:

*Es difícil traducir correctamente y con precisión los textos de Stanislavski. La forma de las traducciones está influenciada por un cierto número de factores entre los cuales se destaca la época, la conciencia que el traductor tenía del universo del teatro, del lenguaje teatral ruso por una parte y del que se utilizaba en su lengua materna por otra, pero también de la comprensión en los procesos que entraban en juego en el trabajo del actor. (Kurten, M. 1993; 34)*

Volviendo a la producción de Stanislavski es necesario diferenciar su teoría de las ramificaciones que, sobre todo en EEUU<sup>11</sup>, se han ido desarrollando: la referencia a las enseñanzas de Stanislavski con el concepto de *Sistema* y no de *Método*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> La presencia de Stanislavski y su *Teatro de Arte de Moscú* en Nueva York durante las temporadas 1923-24 constituye el punto de partida de un movimiento profundo de transformación y renovación en las teorías y técnicas teatrales de los Estados Unidos. Boleslavski y María Ouspenskaia, actores del Teatro de Arte deciden no regresar y permanecen en Nueva York dando clases en lo que sería el *Lab Theatre*: "El punto fundamental de esta escuela -según el propio Boleslavski- es que no es suficiente vivir un papel una vez y luego representarlo muchas veces. El actor debe vivirlo cada vez. Además de los recursos técnicos del actor (voz, texto, cuerpo) se centra la atención en la técnica de los sentimientos, y los sentimientos nunca están disociados de la técnica exterior; son utilizados en cada representación. Boleslavski enfatiza que cada sentimiento puede ser elaborado y practicado" (Strasberg, L. 1990; 79). Dos de sus primeros alumnos serían Harold Clurman (*The Group Theatre*) y Lee Strasberg (*Actor's Studio*), los dos maestros más fundamentales para el desarrollo e implantación del método en Estados Unidos.

<sup>12</sup> Lee Strasberg valora así su propio método: "El Método considera al actor como un artista creativo que debe convertir las ideas, intenciones y palabras del autor en una presencia viva. En esa presencia, el sonido de las palabras no solo contiene el significado, sino sensaciones, emoción y comportamiento. Se logra con una nueva realidad, relacionada con las palabras, pero con frecuencia independientemente de las palabras. Incluso se puede sugerir que El Método acepta los enunciados de Gordon Craig sobre el arte del teatro; pero en lugar de requerirle al actor la calidad y la precisión de una "supermarioneta", acentúa la creatividad del actor como el instrumento central por medio del cual se logra el arte del teatro" (Strasberg, L. 1990; 199). Entre los cuestionamientos que se le hacen al Método, muchos acusan a sus actores de hacer uso excesivo de balbuceos

como por error se ha venido utilizando. Velasco Sánchez (2000)<sup>13</sup> basa su afirmación en el hecho de que el propio Stanislavski repudió cualquier intento de “codificar” su sistema.

*No se trata de discutir si hay un sistema “vuestro” o “mío”, -declaró Stanislavski ante los actores y productores del Teatro de Arte de Moscú, dos años antes de su muerte; sólo hay un sistema: la naturaleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar -prosiguió- que este llamado sistema (no hablamos del sistema sino de la naturaleza del arte creador) no permanece estático. Cambia todos los días. (Magarshack en Stanislavski, K. 1987; 2)<sup>14</sup>*

El mismo Velasco Sánchez suscribe las palabras de Magarshack cuando atestigua que el verdadero artista crea su propio arte individual y es capaz de digerir cualquier método.

*Sólo el mediocre se convierte en lo que se conoce generalmente en la profesión como 'actor de método'. El sistema de Stanislavski, a diferencia del Método, se preocupa esencialmente por la eliminación de lo que Stanislavski llamaba 'los maníacos ignorantes del teatro (Velasco, A. 2000; 20)*

Al respecto, William Layton<sup>15</sup>, introductor del *Sistema* en España, advierte también del peligro de dogmatizar las enseñanzas de Stanislavski:

*En el Arte Dramático se habla siempre, y con razón, de antes y después de Stanislavski. Porque todos los sistemas actuales de formación de actores tienen*

---

ininteligibles y amaneramientos. Se señala su origen en la época dorada del *Actor's Studio*. Muy a menudo ocurre que cuando alguien logra fama y éxito surgen las imitaciones. Así fue que imitadores de Marlon Brando y James Dean, copiaron hábitos y amaneramientos de estos actores. Quienes imitan externamente sin conocer exactamente cuál es la fuente del trabajo actoral, solamente están imitando hábitos. "Con lamentable frecuencia encontramos gente con un concepto equivocado del Método, que sigue creyendo que para ser natural hay que desparramarse en la silla, o hablar sin que se entienda lo que uno dice. Eso no es El Método (...) Deseamos enfatizar, como decía Strasberg, El Método es sólo una llave. No es la única solución, no es la única manera, no es la única respuesta. Es simplemente un acercamiento al trabajo que nosotros utilizamos con éxito. En nuestra visión, todo lo que funciona sirve." (Strasberg, L. 1990; 122).

<sup>13</sup> VELASCO SÁNCHEZ, A. (2000). Una poética de la dirección e interpretación teatral: el Sistema de Stanislavski. Granada: Universidad de Granada.

<sup>14</sup> Op. Cit.

<sup>15</sup> LAYTON, W. (1999). ¿Por qué? Trampolín del actor. Madrid: Editorial Fundamentos, 3ª ed.

*en sus raíces algo del sistema de Stanislavski... Pero el mismo Stanislavski desaconsejó el seguimiento fanático e inflexible de sus libros. Pidió que no se consideraran biblias, sino todo lo más como guías. Uno de sus mayores logros fue conseguir que gente preparada por él fuera capaz de descubrir sus propios sistemas. (Layton, W. 1999; 11)*

Layton, en escritos anteriores a su llegada a España, ya había planteado lo siguiente:

*Hay muchos que están de acuerdo con las bases de Stanislavski -ese era el caso de Meisner-, pero no con el abuso de su interpretación dogmática. Siempre que se llega al dogma, es que algo anda mal. Lo mismo podría decirse de Grotowski: él no ha dogmatizado a Stanislavski, sino que lo ha utilizado y desarrollado. Y eso está bien, porque si Stanislavski viviese todavía, él haría lo mismo. De hecho, ya lo hizo en sus últimos libros, pero la lástima es que siempre leemos el mismo libro "El actor se prepara". Sin embargo, había otros, además de numerosos documentos, que indican que al final de su vida él buscaba un desarrollo de sus teorías. (Layton, W. 1972; 14)<sup>16</sup>*

Layton también se refiere al mal uso del *Método*, que al amparo de Stanislavski se fue desarrollando en Estados Unidos, principalmente gracias a Lee Strasberg:

*Strasberg es un gran profesor de actores pero se ha convertido en un mito casi insoportable. No desarrolla su investigación e impone sus viejas verdades como si fueran dogmas. (Layton, 1972,30)*

Hay también críticas en tomo al Actor's Studio y la figura de Lee Strasberg que igualmente se encuentran expresadas por su propio hijo, John Strasberg<sup>17</sup>:

*Pienso que hay un problema en el trabajo de mi padre y otros maestros de su línea: algunas veces es demasiado rígido y mecánico. Aprieta demasiado a los*

---

<sup>16</sup> LAYTON, W. (1972). T.E.E. Historia y Método. Madrid: Primer Acto, núm. 142, pp. 12-30.

<sup>17</sup> En: ALONSO DE SANTOS, J. L. (1981). El Método en España. Introducción y entrevistas con W. Layton, John Strasberg y Dominic de Fazio. Madrid: Primer Acto, núm. 188, pp. 13-78.

*actores buscando que expresen sentimiento y a veces, actores de este estilo, actores del Método (en el sentido más literal de esta palabra), sólo expresan eso: sentimientos. Cuando los veo actuar nunca sé por qué sienten lo que sienten.*  
(citado por Alonso de Santos, J. L. 1981; 44)

Y en el mismo sentido es interesante reflejar la opinión de Jorge Eines en un intento por encontrar la raíz de este problema secular con la interpretación de las formulaciones estanislavskianas en Estados Unidos:

*El problema del famoso Método -palabra que odio- es que se han hiperbolizado los primeros desarrollos teóricos de Stanislavski olvidando el resto. El referente teórico stanislavskiano está clausurado en el lugar donde fue hiperbolizado por la línea americana, por Lee Strasberg. Stanislavski rectifica y plantea en los últimos años de su vida cosas opuestas a las que había planteado en sus primeros años, en que sus reflexiones estaban muy enganchadas a la situación sociocultural que él recibe. Ese primer esbozo teórico lo va a modificar a lo largo de su vida, sobre todo a partir de que recibe las críticas de Meyerhold y Vajtangov, que le permiten pensar sobre las diferencias entre la verdad de la vida y la verdad de la escena. La verdad del actor es una verdad para ser representada, sujeta a algunas cosas a las que no está sujeta en la vida. (Eines en Trancón, S. 1998; 72)<sup>18</sup>*

De ahí que el problema del desarrollo del *Sistema* en Estados Unidos fue el énfasis puesto en la memoria emocional, que se asumió como la salvación, como una verdad revelada universal. Se convirtió en un fetiche, al respecto expresa Harold Clurman<sup>19</sup>:

*Era lo que todos buscábamos, lo que todos necesitábamos: emoción. Y es por ello que para muchos actores norteamericanos el método ya no es técnica sino terapia. Una vez, en una fiesta, escuché que una actriz, convencida de que el sistema tenía enormes propiedades curativas, le preguntaba a Grotowski si el método no tendría acaso un inestimable valor para tratar a una persona con*

---

<sup>18</sup> TRANCÓN, S. (1998). Entrevista con Jorge Eines. El trabajo del actor. Madrid: Primer Acto, núm. 272, pp. 70-74.

<sup>19</sup> CLURMAN, H. (1990). La dirección teatral. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

*alteraciones mentales. La respuesta inmediata de Grotowski fue: "Lo que esa persona necesita no es un director, es un médico. (Clurman, H. 1990; 152)*

En cuanto al denominado sistema de Stanislavski, quizá los primeros acercamientos para comprender los postulados teóricos de Stanislavski y su fundamental influencia como maestro y como investigador en el Arte Dramático y en la evolución del actor sea reflexionar sobre la propia naturaleza del *Sistema*. Smelianski<sup>20</sup> se lo plantea en estos términos:

*El sistema de Stanislavski ¿qué es? ¿es un sistema sobre la preparación del actor o de cuando el actor actúa? ¿Stanislavski es un psicólogo-científico o es un actor y director práctico? ¿el sistema es una especie de resumen de reglas, acaso, con preguntas y respuestas? En cierto sentido sí, son tareas para hoy. En cierto sentido son asuntos elementales, la gramática del arte del actor. Pero así como tenemos la tabla de los elementos químicos, también en la tabla de Mendel hay algunos cuadritos que están vacíos; o sea, se supone que van a ser descubiertos nuevos elementos químicos. El sistema de Stanislavski tiene muchos cuadritos vacíos. Fundamentalmente el sistema formula una serie de preguntas más que contestarlas. La tarea de los grandes hombres no es tanto contestar las preguntas sino plantear las grandes preguntas. (Smelianski, A. 1994; 65)*

Y completa diciendo:

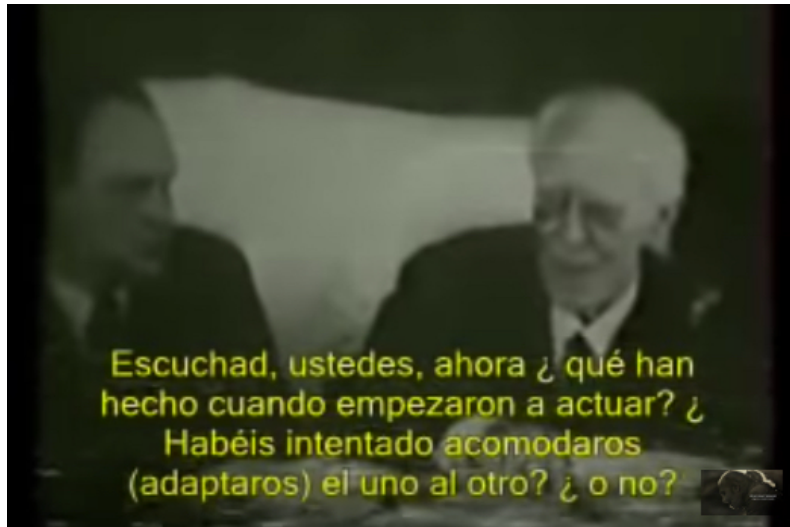
*El sistema es una cultura determinada. Es una imagen específica del teatro desde el punto de vista del actor (...) La idea principal de este sistema, que toda su vida Stanislavski intentó comprender, es cómo encontrar un camino consciente hacia el inconsciente. (Smelianski, A. 1994; 66)*

Como un referente histórico audiovisual se comparte una conversación de algunos actores con Stanislavski en uno de sus ensayos (Imágenes de archivo, en:

<https://www.youtube.com/watch?v=B4k0CVcyCRA>

---

<sup>20</sup> Op. Cit.



Stanislavski: Maestro de Teatro (imágenes de archivo de un ensayo). En: <https://www.youtube.com/watch?v=B4k0CVcyCRA>

## Konstantín Stanislavski y su legado

*“¿Es él, pues, un radiante fenómeno que pertenece por completo al pasado?  
¡no, no, y mil veces no!  
Lo que descubrió y enseñó Stanislavski  
pertenece al arte de la actuación de hoy.”  
Gueorgui Tovstonogov*

Este apartado pretende ser un lugar de reflexión para el reconocimiento técnico del trabajo del actor, a través de recursos que tienen que ver más con herramientas que con conceptos, y se enmarca entre la reflexión teórico-técnica del maestro ruso Stanislavski, (quien, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, fue el precursor de la sistematización de conocimientos acerca del arte del actor) y el conjunto de las metodologías del trabajo del actor que se han desarrollado hasta la actualidad.

La principal línea de preocupación teórica y práctica que influenció a Stanislavski surgió con Diderot y su obra *“La Paradoja del Comediante”* (año de publicación 1830)<sup>21</sup>, y que la propia escuela francesa de teatro desarrolló como polo de cultura

---

<sup>21</sup> En la *“Paradoja del comediante”* -escrita en 1773, aunque no publicada hasta 1830-, Diderot recurre a un diálogo imaginario con un interlocutor, al que procura demostrarle que las creencias de su tiempo sobre la actividad actoral eran falsas. Considera el arte del actor, no como inspiración de las musas, sino como ejercicio de una profesión que se adquiere por medio del estudio, la reflexión y la praxis. Desarrolla así una teoría

que determinó el discurso en toda la Europa del *Despotismo ilustrado*<sup>22</sup>, cuyos límites hacia los pueblos tártaros del Este los gobernaban los Zares ilustrados Pedro, Catalina II y Alejandro I, y que culminaron con el *Sturm und Drang*<sup>23</sup> como semilla del Romanticismo alemán, y con el lenguaje europeo de la época, desde los Urales hasta Finisterre. Estos fueron los contextos y albores de la propuesta stanislavskiana. (Hauser, 1969, vol. 2; 247-412)<sup>24</sup>

La mencionada arriba “Paradoja del comediante”, es un texto, o mejor un ensayo, presentado en forma de diálogo entre dos conversadores o interlocutores. En este escrito, Diderot desarrolla una reflexión sobre el teatro y el actor, que es básica para entender el transcurso posterior de las ideas sobre la interpretación dramática que propone Stanislavski. Es uno de los primeros documentos vez en que la profesión del actor se racionaliza y explica, con ideas coherentes acerca de la preparación del actor, sus modos de interpretación y sus relaciones con la sociedad. Por ejemplo, se explica el porqué del rechazo social del comediante, que Diderot explica con el argumento de que el teatro recoge los desechos sociales al no ser una profesión cualificada. Predica el estudio y la preparación exhaustiva del actor para la interpretación de sus papeles, y marca una característica fundamental del actor, distinguiendo a los hombres sensibles, que se emocionan y sienten profundamente, de aquellos fríos observadores que conocen las pasiones sin padecerlas. Le niega al comediante la sensibilidad en este sentido y señala un principio de modernidad

---

científica de la interpretación, destilada a través de agudos razonamientos, definiciones, recuerdos de intérpretes y la crítica de sus estilos, del engolamiento y los excesos sentimentales en el escenario, para reivindicar la necesidad de un distanciamiento del texto que pueda brindarlo sin fisuras. (Consultado en: <http://tienda.adeteatro.com/477-n-24-la-paradoja-del-comediante-de-denis-diderot.html>)

<sup>22</sup> El despotismo ilustrado es un concepto político que surge en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII. Se enmarca dentro de las monarquías absolutas y pertenece a los sistemas de gobierno del Antiguo Régimen europeo, pero incluyendo las ideas filosóficas de la Ilustración, según las cuales, las decisiones humanas son guiadas por la razón.

<sup>23</sup> El Sturm und Drang (en español “tormenta e ímpetu”) fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música y las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión, a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética.

<sup>24</sup> HAUSER, A. (1969). Historia Social de la Literatura y el Arte. Vol. 2. Barcelona: Ediciones Guadarrama.



en la profesión, cuando declara que el comediante no debe sentir, sino hacer sentir al público.

En dicho diálogo imaginario, Diderot procura demostrar que las creencias de su tiempo sobre la actividad actoral eran falsas. Considera el arte del actor, no como inspiración de las musas, sino como ejercicio de una profesionalidad que se adquiere por medio del estudio, la reflexión y la praxis. Desarrolla así una teoría científica de la interpretación, condensada a través de agudos razonamientos, definiciones, recuerdos de intérpretes y la crítica de sus estilos, del engolamiento y los excesos sentimentales en el escenario, para reivindicar la necesidad de un distanciamiento del texto que pueda brindarlo sin fisuras. En la historia de la teoría teatral este libro es una importante clave para entender a Stanislavski y que le confiere significación a ese importante antecedente en el proceso de la reflexión que él generó sobre la actuación, la dirección de actores y la puesta en escena.

## **El Legado**

A muchos años de su muerte, el renombre de Stanislavski en el legado como pedagogo ha crecido. Su sistema se ha convertido en una verdadera "biblia" del actor y del alumnado teatral en muchos países del mundo. Las giras del Teatro de Arte de Moscú, los discípulos y críticos establecidos fuera de la ya desaparecida U.R.S.S. -Gregori Chmara, Nina Gurfinkel, Nicolás Evreinof en Francia; Michael Chejov y Richard Boleslavsky en los EE. UU., y Eugenio Vajtangov, director de la Habima, radicado luego en Israel- contribuyeron de manera significativa al conocimiento del Sistema fuera de las fronteras soviéticas. Así es como lo enseñaba Lee Strasberg en su famoso "Actor's Studio" (y que aún hoy en día se enseña), semillero de actores excelentes como Marlon Brando o James Dean y directores como Elia Kazan. También los teatros experimentales que tanto y tan seriamente trabajan en las universidades y en los grupos independientes de casi todo el mundo lo han adoptado; se lo lleva a la práctica en Inglaterra, Suiza, Francia, etc.

Ahora bien, en lo relacionado con Stanislavski y su aporte y legado a la formación del actor, y que consecuentemente también se podría afirmar que es pertinente y funcional para la formación del director (tanto de teatro como de cine), se presentan seguidamente aspectos que si bien fueron inicialmente pensados y aplicados para el marco disciplinar del arte del teatro, son también válidos para los procesos tanto de actuación como de dirección de actores para el cine, ya que en éste la variación que se da en la tríada de la creación artística<sup>25</sup> es que cambia el público (espectador del teatro) por el dispositivo de la cámara (que es el espectador de la actuación para cine).

El primero de los principales legados que deja Stanislavski es el llamado “Sistema”, que fue el resultado de investigaciones de toda su vida. Él buscó diversas tentativas de un método de trabajo para los actores, que les permitiera crear la imagen de un personaje, alentar en él la vida de un espíritu humano y, por medios naturales, expresarlo en la escena de una forma bella, artística. Los fundamentos de este método fueron sus estudios de la naturaleza del actor.

En el marco de la concreción de dicho “Sistema” estaría el denominado “Método de las Acciones Físicas”, el posterior y segundo principal legado. Pero antes de continuar se hace necesario hacer la diferencia entre Sistema y Método<sup>26</sup> para poder tener claridad conceptual y práctica para comprender y diferenciar ambos términos:

**El Sistema** se concibe como un conjunto de reglas o principios sobre una materia enlazados entre sí; como un conjunto de cosas que ordenadamente relacionadas entre sí contribuyen a determinado objeto. En este caso se trataría de reglas o principios relacionados con la dirección escénica y la actuación que contribuyen al

---

<sup>25</sup> Dicha tríada consiste en el triángulo que conforman el autor, el actor y el espectador. Consultado en: [https://es.slideshare.net/marlene.flores.portugal/triangulo-teatral?from\\_action=save](https://es.slideshare.net/marlene.flores.portugal/triangulo-teatral?from_action=save)

<sup>26</sup> Conceptos consultados en: <http://www.filosofia.org/enc/eui/e560889.htm>

objeto de la creación de personajes y la puesta en escena con dichos personajes.

**El Método**, a diferencia del sistema, consiste y se refiere propiamente a los medios encaminados al descubrimiento, la exposición y la puesta en práctica del conjunto de reglas o principios para lograr los objetivos propuestos por el sistema.

En estos dos sentidos, Sistema y Método, en la reflexión que hace Stanislavski, se ofrecen como dos categorías de unificación científica de los problemas de la actuación y la puesta en escena.

De acuerdo a lo anterior se procederá a exponer primero el Sistema stanislavskiano para luego explicar el método (el de las acciones físicas) que él utilizó para concretar dicho sistema.

## **El Sistema**

El llamado “**Sistema Stanislavski**” fue concebido y desarrollado como un acercamiento a la formación del actor. El sistema fue el resultado de muchos años de esfuerzos por parte de Stanislavski para determinar cómo una persona puede controlar el rendimiento en los aspectos más intangibles e incontrolables del comportamiento humano, tales como las emociones y la inspiración artística.

Stanislavski comenzó la búsqueda de un sistema de actuación para ayudar a los actores a ser dueños de su arte plenamente. Y la influencia de su propuesta de sistematización ha marcado significativamente el teatro, llegando hasta el cine y que es en el cine en donde más efectividad y eficiencia ha tenido por el carácter natural que se busca en la interpretación de los actores. En consecuencia, una de sus aportaciones, fue la creación del “**Studio**” o taller de actores que consistía en que tanto los novatos, como los profesionales, podían experimentar, improvisar y resolver juntos los problemas que la actuación les presentaba. Para lograrlo, desde 1907 Stanislavski se dedicó a desarrollar un sistema de formación dramática. Llegó

a la conclusión de que los actores que recordaban sus propios sentimientos y experiencias, y los cambiaban por los de los personajes, podían establecer un vínculo con el público.

El maestro ruso fue el primero en reconocer la universalidad de las técnicas empleadas por los actores extraordinarios y formuló un sistema moderno para abordar la actuación. A este proceso Stanislavski le dio el nombre de “técnica vivencial”. Esta difícil técnica le permitía a los actores repetir su trabajo escénico sin tener que confiar en la inspiración. Intentó dar a los intérpretes los medios artísticos para poder abordar el texto de acuerdo con las motivaciones de los personajes, que tradicionalmente, este proceso estaba bajo el control del director. A lo largo de su tarea artística y pedagógica, Stanislavski fue pionero al desarrollar un sistema para la preparación del actor. A continuación se presentan de manera inicial los principales elementos del sistema.

#### **Elementos clave del sistema:**

- 1- La relajación,
- 2- La concentración,
- 3- La memoria emotiva,
- 4- Las unidades,
- 5- Los objetivos
- 6- Los superobjetivos.

En cuanto a los resultados del trabajo de Stanislavski con su sistema emergieron dos propuestas, una en la llamada primera etapa de Stanislavski y la otra en la denominada “el segundo Stanislavski”. La primera estuvo basada en los estudios dentro del campo de la psicología de finales del siglo XIX, y se trata de una técnica introspectiva, a través de la cual se le propone al actor que recupere (que recuerde, que evoque) y haga presente experiencias emotivas de su propia vida para

utilizarlas en el proceso de creación de su personaje. Fue la llamada *memoria emotiva*. Era una “vía consciente” para intentar acceder al universo afectivo del actor para permitirle, aunque no estuviese necesariamente “inspirado”, vivir realmente y no de manera mentirosa y afectada la experiencia del personaje.

Pero fue el propio Stanislavski el que descubrió que esta “técnica” se basaba en un supuesto falso, como es el asumir que las emociones pueden ser convocadas voluntariamente cuando, en realidad, la vida nos demuestra cotidianamente todo lo contrario: que las emociones no dependen de nuestra voluntad. No queremos amar a alguien pero lo amamos o, por el contrario, queremos verdaderamente amar a alguien pero no lo logramos.

A continuación se explica con más detalle el tema de la memoria emotiva y sus limitaciones.

### **La memoria emotiva**

La memoria emotiva funciona por sustitución, induciendo al actor a bucear en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje, sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las del propio actor. Esto conlleva algunas limitaciones, la primera de las cuales es circunscribir al actor solamente al horizonte de su propia experiencia emocional, privándolo de la posibilidad de investigar en las situaciones emocionales que la situación dramática reclama. Además, estas situaciones suelen tener poco que ver con experiencias realmente vividas por el actor (asesinatos, incesto, suicidio, etc.), sin contar con las dificultades añadidas si se trata de autores clásicos.

En este sentido surgía una pregunta: ¿cómo hace el actor para encontrar en sus recuerdos alguna experiencia que le permita componer un duende o algún otro personaje, por ejemplo en la obra “Sueño de una noche de verano” de

Shakespeare? Porque la memoria emotiva es una técnica introspectiva donde el actor se repliega a su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena, o para el personaje que está creando. Ello implica predeterminar el estado emocional del actor/personaje. “En esta escena debo estar triste, o feliz, o enfadado”.

Por lo tanto, la acción debe ser el resultado de un estado emocional preconcebido, cuando en la realidad todavía el actor no ha transitado por la experiencia para llegar creíblemente a ese estado emocional. Todo este proceso produce el desprendimiento del actor del “aquí y ahora”, que es fundamental a fin de dar origen a las conductas –en muchas ocasiones imprevisibles- del personaje e investigar sobre las mismas.

En cuanto a la segunda propuesta, esta se concretó en el denominado **Método de las Acciones Físicas (MAF)**. Este método tiene su origen en las investigaciones en torno al trabajo del actor realizadas por Stanislavski en los últimos años de su vida y desarrollado en distintas partes del mundo por maestros como Toporkov (Rusia), Grotowsky (Polonia) y Serrano (España).

El MAF parte del postulado de que nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante pero no depende de nuestra voluntad. Quien intente condicionar sus acciones con sus estados emotivos, se confunde. En tal sentido, el actor no debe inmiscuirse en absoluto con las emociones. No debe siquiera preocuparse por ellas. Porque la clave de las acciones físicas está en el proceso del cuerpo.

Según Stanislavski se debe hacer sólo y simplemente aquello que se está haciendo... Dejar estar y ser a las emociones. Que si no se siente nada, no se siente nada... Las emociones son libres.

Lo que sí puede hacer el actor -según Stanislavski-, porque esto depende de su voluntad y entra dentro de la órbita de su conciencia, es generar las condiciones más apropiadas posibles para la aparición de las emociones: concentrar su atención en el modo más eficaz de atraerlas. De esta manera, por intermedio de la acción física el actor comienza a *hacer para creer* y va desatando el proceso de interacción con el partner (compañero de escena) y su entorno, comprometiendo gradualmente sus niveles físico, intelectual y emotivo.

Es así como la emoción va surgiendo como resultado de la acción. Para el actor, aprender cualquier cosa es conquistarla en la práctica. Se aprende a través del hacer y no memorizando ideas y teorías. La teoría sólo la usamos cuando nos ayuda a resolver un problema práctico.

De esto surge que las acciones físicas son un método, es decir, una práctica que postula los siguientes enunciados básicos:

- 1- Los sentimientos no dependen de nuestra voluntad.
- 2- El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer, y que esto sí depende de su voluntad.
- 3- El personaje fuera del accionar del actor es sólo un conjunto de palabras. En realidad, el personaje es lo que el actor hace.
- 4- Primero la experiencia física y después la emoción. La emoción es el resultado de la acción.

Para Stanislavski, el eje del trabajo del actor es ir de lo consciente a lo inconsciente. La emoción se ubica en el inconsciente, sus apariciones son explosivas e involuntarias. Sin embargo, para acceder a esa "perla", el actor debe desarrollar una técnica consciente: **el método de las acciones físicas**. Acerca de esto, Stanislavski decía que la pequeña verdad de las acciones físicas pone en movimiento a la gran verdad de los pensamientos, las emociones y las experiencias.

Ahora bien, entrando ya en aspectos operativos y didácticos, y para la correcta comprensión y utilización del sistema, además para poder identificar y diferenciar los procesos tanto de actuación como de dirección de los actores, es importante entender y seguir unas recomendaciones, que son de suma importancia para darle concreción al sistema propuesto por Stanislavski. Dichas recomendaciones fueron recogidas, organizadas y dadas a conocer de manera sistematizada y con una intención didáctica por uno de los directos discípulos de Stanislavski, Vasily Osipovich Toporkov, en su libro *Stanislavski dirige*<sup>27</sup> y que nos pone en contacto con los dos aspectos más fascinantes del arte escénico: la actuación y la dirección de actores.

Es así como Toporkov presenta una síntesis del Sistema de Stanislavski, una interpretación sumaria de todo aquello que el maestro ruso llevó a la práctica -según los relatos de Toporkov y de sus compañeros discípulos de Stanislavski- y de lo que él mismo expusiera, desordenadamente, en sus libros y escritos. La presente exposición de su Sistema se impone por el hecho de que es cronológicamente el antecedente del Método de Acciones Físicas, e intenta ofrecer mediante la inclusión del glosario de la terminología stanislavskiana (presentado posteriormente), la posibilidad de acercar a actores y de manera especial a directores al mundo de "la actuación por dentro" y además aclararle a actores y directores las interpretaciones a veces dispares del Sistema.

Los antecedentes más remotos del Sistema se encuentran en el diario que Stanislavski redactó desde su iniciación en el teatro y en el que consignaba escrupulosamente las alternativas de su propio comportamiento como intérprete.

Este hábito de la crónica se desarrolla paralelamente con su vida artística, al punto de que en sus últimos años se dedica casi exclusivamente a esbozar una suma del arte del actor que pensaba exponer en diversos volúmenes. "Mi vida en el arte"

---

<sup>27</sup> TOPORKOV, V. (1961). *Stanislavski dirige*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A.



(1926) -su libro más difundido- servía como introducción, seguida por "El trabajo del actor sobre sí mismo". Este volumen dividido en dos partes fue el único que alcanzó a escribir. "La Preparación del Actor" (1918) fue dedicado a estudiar el proceso creador para revivir un personaje y el segundo, "La construcción del personaje" (1948) -publicado diez años después de su muerte- está destinado a estudiar el proceso creador de la personificación. Los títulos siguientes de esta obra enciclopédica eran: "El trabajo del actor sobre el rol", "El estado creador en escena", "El arte de interpretar", "El arte del director", "La ópera" y "El arte revolucionario". De este vasto proyecto y salvo los tres primeros volúmenes sólo restan artículos incompletos, notas y apuntes cuyo esclarecimiento y organización llevaron años de tarea especializada.

Las primeras experiencias de Stanislavsky, a principios de siglo, lo condujeron a un objetivo concreto: en pleno reinado del *divo* se propuso desterrar la leyenda del "actor por gracia de Dios" y ubicar la labor del actor en un lugar adecuado dentro de los elementos que componen un espectáculo. A partir de entonces vivió poseído por la certeza de que el actor -no el divo ni el capocómico<sup>28</sup>- debía convertirse en el centro del espectáculo. El instrumento de esa certeza fue la divulgación del Sistema, a medida que iba tomando forma. Las grandes dificultades del comienzo consistieron en el lenguaje con que el autor pretendía difundir los frutos de su trabajo. Falto de una terminología precisa y concreta se vio obligado a recurrir al argot teatral y a mezclarlo con términos psicológicos que, lejos de aclarar conceptos, al ser considerados sin relacionarlos con lo específicamente teatral, se prestaban a interpretaciones caprichosas. Por esa razón en cabeza de Toporkov se confeccionó el glosario técnico basándose en las definiciones que Stanislavsky dejó asentadas en sus libros y trabajos publicados con anterioridad al libro Stanislavski dirige.

---

<sup>28</sup> El capocómico es una profesión de teatro formalmente desaparecida después del advenimiento de la dirección teatral. Por capocómico se entendía la dirección artística y jurídica de una empresa teatral: la figura responsable de esta asignación, el capocómico precisamente, fue la encargada de escoger el guión a escenificar, el casting de los actores y la puesta en escena. En la comedia latina, se puede identificar con *dominus gregis*. La figura ya está presente en las antiguas compañías italianas del siglo XVI, en la Commedia dell'Arte italiana y en el teatro del siglo XIX. En: <https://educalingo.com/es/dic-it/capocomico>

Para la correcta comprensión y utilización del Sistema –y como se explico más arriba- a continuación se presentan las recomendaciones más significativas e importantes:

### **1. Partir de lo general a lo particular (método deductivo)**

Lo más importante no es el personaje, aunque éste sea el protagonista. El autor puede utilizarlo para que postule sus ideales y su concepción del mundo y los seres. Lo que postula o defiende el antagonista o un personaje de menor peso en el drama debe ser considerado con la misma atención que el protagonista. Lo que interesa como punto de partida para todo el elenco es la captación lúcida de todo lo que el autor ha querido decir en la pieza y su poder de síntesis para comprender lo que trasciende a cada uno de los personajes. Este poder de síntesis se refiere al mensaje que contiene la obra y que es la suma de lo que está explícito y de lo que está implícito en la misma.

No se debe enfrentar una obra si su “meollo” no ha sido comprendido y compartido por los responsables del proyecto. Si no se sabe qué es lo que el autor ha querido decir no se sabrá cómo expresarlo. De aquí que la primera parte del trabajo del actor sobre su rol consiste en tener una concepción de la vida de su personaje ubicado en el medio ambiente. Esto quiere decir, partir de lo general a lo particular.

### **2. El sistema propuesto no es una receta**

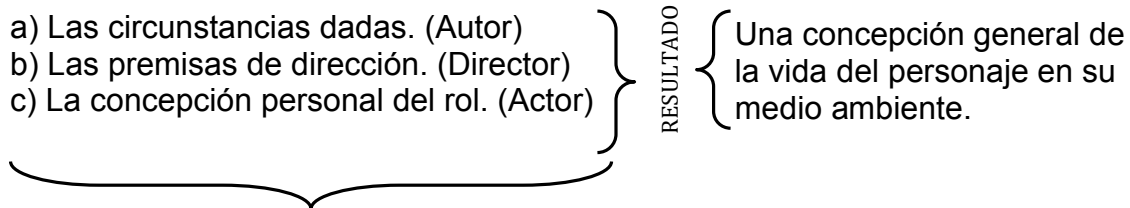
Hay que advertir que este sistema, como cualquier otro, no crea el talento, sino que permite desarrollarlo. Bien ejercido ayuda al actor a construir gradualmente, metódicamente, un personaje, tal como se construye un edificio. De todos modos, lo que interesa en el ámbito pedagógico es tanto el proceso como el resultado, no

sólo es importante la escenificación de la obra sino el trayecto procesual y secuencial para llegar a ella.

**El sistema, las etapas de su aplicación para la puesta en escena y el estudio de los personajes, una vez seleccionada la obra.**

### 1) Parte Analítica

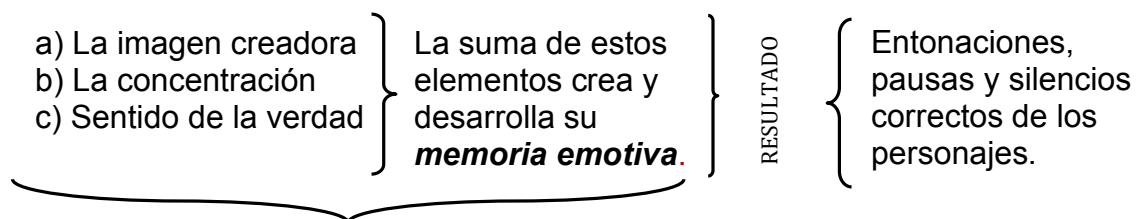
Para el **conocimiento** y la **identificación** progresiva con el personaje el Actor aplica los “**sí mágicos**” a:



Conversaciones y lecturas sin interpretación en la **mesa** para profundizar el análisis de la obra (situaciones, personajes, y propósitos del elenco con relación a los mismos).

### 2) Parte Expresiva

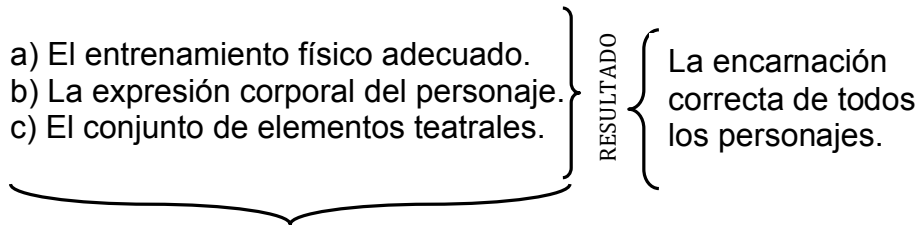
El actor trabaja con su **instrumento vocal** y **psicotécnicamente** para poder **construir** el personaje mediante:



Lecturas interpretadas y pulidas en la **mesa**.

### 3) Parte Escénica

El actor suma a su trabajo anterior sobre la **psicotécnica** y la **dicción** los siguientes factores para poder **encarnar** correctamente su personaje:



Improvisaciones, ensayos en salón reducido y luego en el escenario completo.

### Su forma de aplicación

#### 1) Parte analítica

Se realiza en reuniones de “mesa redonda” en las que se cambian ideas acerca de todos y de cada uno de los aspectos de la obra. Esta es leída varias veces por el elenco, que se despreocupa totalmente del ritmo y otros problemas de *expresividad*. Desde las primeras lecturas el director deberá dejar aclarado el *súper-objetivo* de la obra, las situaciones y los conflictos secundarios que permiten el desarrollo de la acción.

Es importante y conveniente abundar en detalles acerca de la época en que transcurre la obra (si es de época), conocer otras obras del autor e interesarse por su vida. Si el tema es un suceso contemporáneo, pedir asesoría del autor (si es posible contactarlo), revisar en los diarios y acumular toda la documentación posible. Si la época es pasada buscar todos los testimonios posibles, así como documentos en bibliotecas.

Los actores, con su diario de campo, deberá tomar nota de todo lo que le sea útil para formar su propia concepción del personaje. Es muy importante que no se lance a resolver todos los problemas al mismo tiempo: interpretación, desplazamientos, emociones, etc. Se debe olvidar al comienzo los sentimientos. Cuando las condiciones interiores están preparadas, y bien preparadas, los sentimientos aflorarán a la superficie espontáneamente.

Es necesario realizar numerosas lecturas de la obra; alrededor de la tercera parte del número total de ensayos.

## **2) Parte expresiva**

Agotado el estudio de la parte analítica se pasa a la parte expresiva cuyo objeto es transmitir, mediante la lectura interpretada cada vez más a fondo todas esas situaciones y conflictos con la máxima veracidad. Las lecturas interpretadas llegarán a buen término cuando los actores evidencien y reflejen las circunstancias dadas, las premisas de dirección, su propia concepción del rol y la perfecta memorización de sus parlamentos. Los primeros problemas de ritmo particular de cada escena estarán resueltos, la dicción de los intérpretes deberá ser impecable y se habrá evitado el instalarse en determinados tonos. Cuando todas estas condiciones estén dadas se pasará a “poner en escena” la obra.

## **3) Parte escénica**

En la tercera etapa de este proceso se tratará de adecuar el plan de desplazamiento de los personajes fijado por el director en su plan de movimientos, con las propuestas de los actores. Estas proposiciones bien pueden surgir de improvisaciones sobre circunstancias dadas por el autor pero resueltas por los actores con palabras y acciones aportadas por ellos. En ese caso interesa solicitarle

a los actores las mismas situaciones en las improvisaciones que constan en el texto. En este sentido Stanislavski era sumamente riguroso en la observación de ciertas normas durante el período de los ensayos. En el desarrollo de los primeros ensayos no admitía a personas ajenas al elenco.

En este aspecto se cita a Nemirovich Danchenko -su compañero en la dirección y cofundador del Teatro de Arte de Moscú- que sintetiza su ideario:

*Puede construirse un espléndido edificio para teatro, con notable escenario y magníficas decoraciones e iluminación perfecta, sin embargo eso no será todavía teatro. Pero cuando en medio de una plaza descarnada actúa un actor rodeado de espectadores estamos entonces en presencia del verdadero teatro, porque lo imprescindible en él es el actor. El teatro comienza cuando un actor entra en contacto con un espectador. (Citado por Toporkov (1961). Stanislavski dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A. Pág. 14)*

## **El Método de las Acciones Físicas**

El proceso de consolidación del Sistema se cristalizó con la conceptualización de un método denominado Método de las Acciones Físicas. Stanislavski, durante toda su existencia creadora se dedicó a estudiar las leyes que regulan la psicología y las formas del comportamiento de las personas, así como al estudio de las interrelaciones de estas personas con el medio histórico-concreto en que viven, para aplicar estas leyes al proceder de los personajes escénicos y al desarrollo de las circunstancias dramáticas en que estos se mueven, en vínculo estrecho con la conducta de esa “otra” persona que es el actor, el cual debe dar vida a través de su cuerpo a dichos personajes.

En este orden de ideas, el objetivo esencial de Stanislavski fue lograr el trabajo orgánico del actor y el Método de las Acciones Físicas no fue un paso atrás, ni un paso diferente en esa dirección, sino todo lo contrario. De esta manera,

descubriendo y aplicando al trabajo del actor las leyes biológicas del accionar humano, logró con su novedoso Método perfeccionar un Sistema técnico que le permitiera al actor tener un desempeño totalmente orgánico.

## **El método**

Aspectos esenciales que se deben tener en cuenta al poner en funcionamiento el método:

Olvidar por completo los sentimientos y poner toda la atención en las imágenes internas. Estudiar dichas imágenes internas con todo el cuidado posible y describirlas lo más precisa, completa y vivamente que más se pueda.

Cuando se considera un fenómeno, cuando se imagina un objeto, un acontecimiento, o se trae a la mente experiencias de la vida real o imaginaria, no solo se reacciona a esas cosas con sentimientos propios, sino que se les debe pasar revista con los “ojos interiores”. Sin embargo, al hacer esto en teatro la visión interior debe tener relación sólo con la vida del personaje y no con las personas mismas como actores.

Por eso es por lo que, cuando se está en escena, la principal preocupación del actor debiera ser siempre reflejar en su propia visión interior elementos semejantes a los que ocuparían la visión interior del personaje. Esta corriente interna de imágenes, alimentadas por toda clase de invenciones ficticias, así como por las circunstancias dadas, confiere vida a un personaje, le proporciona una base para todo lo que el personaje realiza: ambiciones, pensamientos, sentimientos y, más aún, es una gran ayuda para que el actor concentre su atención en la vida interior del personaje. Para ello se debe disponer de una verdad, aunque sólo sea la verdad de la imaginación, en la que se pueda creer, dentro de la que se pueda vivir.

Por otro lado, al intentar comunicarlo, el actor se debe preocupar de que el objeto de su atención no solo oiga y comprenda el significado de sus palabras, sino que también vea en el ojo de su mente lo mismo que ellos, mientras les hablan. Lo importante es que se proponga un objetivo y trate de llevarlo a cabo. Lo importante es cómo trata de actuar sobre su compañero o interlocutor, sobre su visión interna, que es lo que está el actor intentando en este caso concreto.

Se trata de un proceso por partes muy pequeñas: se comunica algo, pausa, el interlocutor absorbe lo comunicado, pausa, se continua, etc. Al mismo tiempo que se hace esto, hay que tener en cuenta la totalidad de lo que se quiere comunicar. Para el actor todo está claro, pero para el interlocutor todo es nuevo, debe ser descifrado y absorbido.

Esto requiere un cierto tiempo, y si se salta ese tiempo, el diálogo se convierte en algo incomprensible. Por ello se debe crear esa corriente explicativa, bajo el diálogo hablado de una obra de teatro (o de un guion en el caso del cine). Pues si no hay una historia comprensible que compartir no hay nada en que basar un subtexto explicativo.

Son las imágenes interiores las que sirven al actor de señuelo al tratar las palabras y la forma de hablar, y son ellas las que, como el pintor o el poeta, con el ojo de la mente, les permite describir lo que ven y cómo lo ven.

A continuación, como se prometió más arriba, se pasa a presentar un glosario fundamental de la terminología que utilizaba Stanislavski y que siendo de vital vigencia en los procesos de trabajo para la construcción de personajes y para la dirección de actores, así como para la resolución de aspectos interpretativos relacionados con la puesta en escena:



## **Terminología stanislavskiana**

### **El “Sí mágico”**

Es el punto de partida del análisis. Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierta en una realidad innegable: “SI YO FUERA HAMLET OBRARÍA DE TAL MODO, por ejemplo.

El actor debe creer en las posibilidades del “sí mágico” “como los niños creen en la vida de sus juguetes y en la existencia de todo lo que los rodea.. Desde el momento de la aparición de ese “sí mágico”, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de la otra vida, creada e imaginada por él mismo. Creyendo en esa otra vida el estudiante-actor puede empezar a crear.

El “Sí mágico” actúa como palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación. Despierta una actividad interior y verdadera y lo hace con medios naturales.

### **Las circunstancias dadas**

El "Si mágico" es el punto de partida, las circunstancias dadas su desarrollo; el “sí mágico” da el impulso a la imaginación latente mientras que las circunstancias dadas, formando las bases del "si mágico" o separadamente, ayudan a crear un estímulo interior. Las circunstancias dadas son aquellas indicaciones escritas por el autor acerca de los personajes, la época, el lugar de la acción, detalladas casi siempre en los comienzos de cada acto y en las acotaciones que preceden a las réplicas y situaciones. Las circunstancias dadas son inalterables. Resumen la

posición del poeta dramático ante la sociedad por su contenido ideológico o mensaje, y ante el arte por su estilo particular.

### **Las premisas de dirección**

Interpretación global de la obra desde el punto de vista de la puesta en escena a través de:

1° El estudio de la obra en su unidad artística y solución teórica de todos los problemas que concluyen en una correcta versión escénica, encuadrada por el autor en las circunstancias dadas y que el director debe conocer a la perfección.

2° El señalamiento a los actores/actrices y co-creadores del espectáculo (escenógrafos, músicos, luminotécnicos, vestuaristas y otros colaboradores), mediante acuerdos conjuntos, su interpretación de las características principales de los personajes, del desplazamiento en "borrador" en el espacio escénico de los mismos, y de la atmósfera a crear mediante los elementos teatrales. Es la suma de los factores que conforman la "visión" de la obra en la escena, lo que Stanislavsky llama premisas de dirección.

### **La concepción del rol**

Tarea que el actor realiza sumando al estudio de las circunstancias dadas por el autor y las premisas enunciadas por el director, el resultado de su estudio de las unidades y los objetivos de su personaje.

## **Unidades**

La suma de varios objetivos conducentes a expresar una misma situación, conforman una síntesis que es la *Unidad*. Esta es una división menos desmenuzada de la obra, y de suma importancia para el trabajo del actor en la parte analítica. Del mismo modo que algunos escritores titulan los capítulos de sus novelas -o Bertolt Brecht las escenas de sus obras para que no queden dudas acerca del sentido de cada trozo-, Stanislavsky, con idéntico propósito, acostumbraba subdividir las piezas que ponía en escena y luego rotularlas. Dichas subdivisiones también las lleva a cabo el actor aunque las mismas no coincidan con las del director, puesto que las unidades desde el punto de vista de la dirección son casi siempre generales y las del autor particulares.

"El nombre correcto que cristaliza la esencia de una unidad descubre su objetivo fundamental" (Stanislavsky). Así, para titular una unidad, aconsejaba a sus alumnos la utilización de sustantivos, y para los objetivos un verbo, lo que suponía, de hecho, que el actor deseaba llevar a la acción (objetivo) su pensamiento (unidad).

## **Objetivos**

El actor debe numerar cada una de las réplicas (parlamentos) de todos los personajes en forma correlativa desde el comienzo hasta el fin de la pieza. De tal modo que cuando establece una unidad su referencia es concreta.

Toda acción es la expresión escénica del objetivo y tiene su justificación interior. Ha de ser lógica, coherente y real. La acción psíquica -o interior- debe ser previa a la acción física -o exterior-. Un objetivo vivo engendra una acción verdadera. No olvidar que la división en unidades y objetivos es temporal y para efectos del análisis de la primera etapa, no deben quedar fragmentados ni el papel ni la obra durante la representación. Durante el transcurso progresivo de los ensayos se van integrando,

quedando totalmente fusionados en las representaciones y dando por resultado la línea inquebrantable de los personajes, y la expresión de los súper-objetivos de cada uno de los mismos. En ningún momento de la representación el actor/la actriz debe perder el sentido del todo. A un actor que un largo rato antes de entrar en escena se había recluso en un rincón para concentrarse más y mejor, Stanislavsky le dijo: "*Qué busca dentro de usted. Busque en sus interlocutores*". Hay que actuar con fidelidad, plenitud, e integridad, pero con los otros.

El error que muchos actores cometen es el de pensar en el resultado en vez de concentrarse en la acción que debe prepararlo. Para ello no deben dividir una obra más de lo necesario, tratando de no utilizar los pormenores como guía. Stanislavsky define la elección de los objetivos en forma correcta, por las nueve características siguientes:

1. Deben estar de este lado del escenario, proyectados hacia los otros actores y no dirigidos hacia los espectadores.
2. Deben ser personales y no obstante análogos a los del personaje que están representando.
3. Deben ser creadores y artísticos, pues su función será la de realizar el fin más importante de nuestro arte: crear la vida de un alma humana y expresarla en forma artística.
4. Serán reales, vivos y humanos; no muertos, convencionales o teatrales.
5. Serán verdaderos, de modo que ustedes mismos, los actores que con ustedes representen y el público puedan creer en ellos.
6. Deberán tener la cualidad de atraer y emocionar al actor.

7. Deberán ser netos y típicos del papel que están representando. No tolerarán vaguedades. Deben ser nítidamente tejidos dentro de la estructura del papel que les toca representar.

8. Deberán tener valor y contenido, para corresponder a la esencia íntima del papel. No deben ser superficiales o huecos.

9. Serán activos, para llevar adelante el papel y no dejarlo estancado.

En cuanto a lo anterior (los objetivos) Stanislavski prevenía a sus actores contra algunas formas peligrosas del objetivo, para que no fuera puramente un motor, que era algo que predominaba en el teatro y conducía a la representación mecánica.

En cuanto a los ensayos, estos deben ser dedicados en gran parte a la tarea de hallar los objetivos correctos, a lograr controlarlos y vivir con ellos. Muchos pedagogos teatrales consideran de gran utilidad la confección de "una biografía del personaje", elemento de suma importancia para la concepción propia del rol. Consiste en escribir -de acuerdo con los datos que suministran las circunstancias dadas por todos los personajes y el propio del actor- unas anotaciones con todos los sucesos vividos por el personaje, antes, durante y después de su aparición en escena o en la obra.

Como un ejemplo preciso Stanislavsky señala en su libro de dirección de "Otello"<sup>29</sup> lo que él entiende por la vida anterior del personaje. Con relación a la primera escena pregunta: ¿Cuál es el pasado que justifica el presente de esta escena?, lo que da pie a una descripción detallada, y perfectamente verosímil acerca de la posición económica y social de Rodrigo, un relato plausible de su conocimiento de Desdémona y los antecedentes de ese contacto con ella. El arma y la expresión

---

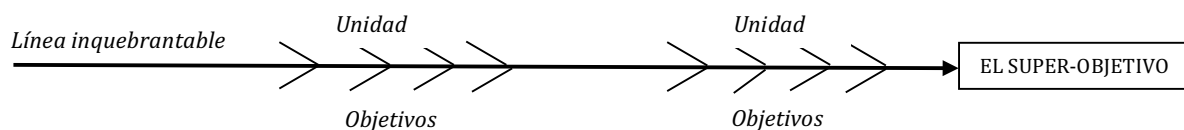
<sup>29</sup> "Otello", mise-en-scène et commentaires de C. Stanislavsky; traducido por Nina Gurfinkel, Éditions du Seuil, París, 1948.

práctica de esta etapa del trabajo lo proporcionan las improvisaciones. Las mismas eran presenciadas por Stanislavsky y construidas por los actores con elementos aportados por ellos y resultaban a veces una verdadera aproximación marginal a la obra en estudio, una especie de segunda pieza debida al texto de ellos pero basadas en el subtexto del autor.

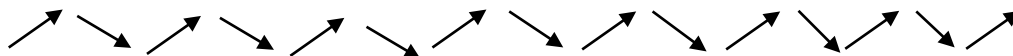
## **El súper-objetivo**

Su hallazgo es el resultado del estudio correcto de unidades y objetivos. Define a un personaje de un modo inequívoco y definitivo, es su esencia e ideal máximo y debe estar expresado por el comediante en forma ininterrumpida. Aun en el caso en que ciertos objetivos parezcan estar en flagrante contradicción con el súper-objetivo.

Cuando el actor llega a poseer la razón de ser de un personaje, aquello falto de lo cual no puede subsistir; cuando llega a realizar correctamente sus objetivos fundamentales, gradualmente va surgiendo una línea inquebrantable del personaje, que brotando del pasado, atraviesa el presente y se proyecta hacia el futuro del mismo. Esta línea inquebrantable galvaniza todas las unidades y objetivos de la obra y los dirige hacia el súper-objetivo. Si una acción física o psíquica -por mínima que sea- no esta relacionada con el súper-objetivo, si no es expresada mediante esa línea inquebrantable, no es verdadera y debe ser desechada por superfina (que no agrega nada) o por equivocada (que parte de un supuesto y no de una realidad). Para hacer más claro el ejemplo se presenta el gráfico de Stanislavsky incluido en su libro "Preparación del actor" (2000):

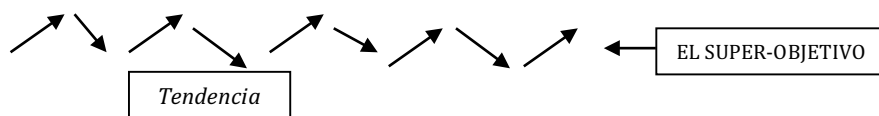


Como se ve, todos los *objetivos* -y las *unidades* que son la suma de los mismos-son dirigidas hacia el mismo fin, fundiéndose en una corriente principal. Tomemos el caso, sin embargo, del actor que no ha establecido su súper-objetivo, y cuyo papel está compuesto por líneas más pequeñas, dirigidas en varias direcciones. Entonces tendremos:



Si todos los objetivos menores de un papel son dirigidos en direcciones distintas, es naturalmente imposible formar una línea sólida e inquebrantable. En consecuencia, la acción es fragmentaria, sin coordinación ni relación con el todo. No interesa la excelencia de cada parte aislada; no tiene lugar en la obra sobre esa base.

Estamos de acuerdo en que la línea principal de acción y el tema principal son orgánicamente parte de la obra, y no pueden ser descuidadas sin detrimento de la misma. Pero supongamos que vamos a introducir un tema extraño, o injertar en la obra lo que podríamos llamar una tendencia. Los otros elementos serán los mismos, pero se volverán a un lado, a causa de esa nueva adición. Puede ser expresada de esta manera:

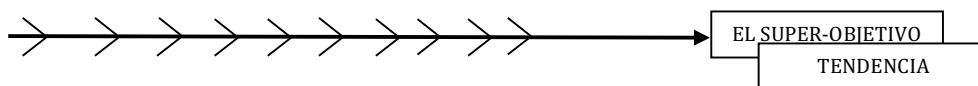


Una obra con esa clase de fundamento deformado y roto, no puede vivir. ¿Pero no se le quita así a cada director y a cada actor toda su iniciativa y capacidad individual creadora, tanto como toda posibilidad de renovar obras antiguas, atrayéndolas al espíritu de los tiempos modernos. Muchos de los que piensan

Así a menudo confunden y no interpretan el significado de tres palabras: eterno, moderno y momentáneo. Se debe ser capaces de hacer distinciones bien precisas en los valores espirituales humanos si se quiere alcanzar el significado de esas tres palabras.

Lo moderno puede ser eterno, si se trata de cuestiones de libertad, justicia, felicidad, etcétera. No se hace objeción alguna a esta clase de modernismo del trabajo del escritor. En contraste absoluto, sin embargo, es lo transitorio, lo que nunca puede ser eterno. Sólo vive en el presente y mañana será olvidado. Por eso una labor de arte eterna no puede tener nada en común con lo que es momentáneo, aunque el director sea inteligente y el actor talentoso. La violencia es siempre mal recurso en la labor creadora; e igualmente, tratar de recrear un tema antiguo utilizando un énfasis transitorio, sólo puede significar la muerte para ambos, obra y papel. Sin embargo, es verdad que hallamos muy raras excepciones. Sabemos que el fruto de una clase puede, ocasionalmente, ser injertado en un tronco de otra clase y producir un nuevo fruto. A veces, una idea transitoria puede ser injertada naturalmente en un clásico antiguo y rejuvenecerlo.

En ese caso, la adición es absorbida por el tema principal:



La conclusión que se extrae es: Preservar, sobre todo, el súper-objetivo y la línea inquebrantable de acción. Estar prevenidos contra todas las tendencias y propósitos extraños al tema principal.

Toda acción se encuentra con una reacción, la que a su vez intensifica la primera. En toda obra, además de la acción principal se halla su impedimento opuesto. Esto es afortunado, porque su resultado inevitable es más acción.



## **La imaginación creadora**

Está en franca oposición con la imaginación fantástica, puesto que la del actor se nutre de la realidad y no de lo imposible. Es la que permite a un actor la composición o la encarnación de un personaje, opuesto a su propia personalidad, con veracidad y corrección.

## **La concentración controlada**

El actor controla su concentración con el objeto de vigilar su labor interpretativa y no ser arrastrado por su personaje en una situación de alta tensión dramática; o por el contrario impide en el caso de reposiciones o representaciones excesivas de una misma pieza el peligro de la producción mecánica o automática del gesto y la dicción. Le permite, incluso, afrontar todos los accidentes que puedan acaecer en escena a sus compañeros, tales como las "lagunas", los "baches", la caída del ritmo, etcétera, sin por eso quebrar la línea de su personaje.

## **El sentido de la verdad**

Si además de saber lo que dice, cómo lo dice y por qué, el actor aporta su fe a todos los factores anteriormente señalados, entonces posee el sentido de la verdad, que casi siempre logra transmitir a los espectadores.

## **La memoria emotiva**

El producto de la imaginación creadora, la concentración controlada y el sentido de la verdad en la etapa expresiva de la puesta en escena es el desarrollo de una

memoria emotiva. Es la antípoda de la mnemotecnia puesto que al recordar las palabras de su rol y al expresarlas, el actor se sirve de un tipo especial de evocación, en la que se traduce un conocimiento del conflicto dramático vertido emocionalmente.

## **El entrenamiento físico adecuado**

Parte práctica del sistema, mitad indisoluble del trabajo del actor sobre sí mismo. Tiende a desterrar el cuerpo el enemigo máximo del comediante: las contracciones y los espasmos musculares involuntarios casi siempre producidos por un estado de tensión interna ajeno a las situaciones del personaje y producidos por la falta de control de sus nervios. La práctica cotidiana de una gimnasia específica otorga al actor un dominio total de los órganos interesados en la expresión corporal.

## **Expresión corporal**

Para una mejor definición deslindaremos un poco arbitrariamente cada uno de los aspectos que la componen:

Gestos: Son la expresión inconsciente de la personalidad individual de cada personaje. En la dramaturgia no hay dos "avaros" ni dos "donjuanes" iguales; cada uno de ellos tiene su individualidad distinta, su forma peculiar de expresarse.

Acciones: Son la suma de varios gestos aplicados a un propósito concreto.

Actitud corporal: Expresión de un conflicto muy denso mediante la inmovilidad del actor. No se trata en este caso de la pasividad (que está desprovista de contenido y fuerza emotiva), que es inadmisibles en el juego del comediante.

## Los elementos escénicos

Luz, sonidos, trajes, espacio escénico, su organización y arreglo, etcétera, deben ser muy considerados por el actor como factores aprovechables para su labor interpretativa, puesto que éstos crean la atmósfera adecuada que acompaña al texto.

## Los contactos

El contacto es la razón de ser del Arte Dramático. Es la adecuada transmisión del mensaje del poeta dramático al público realizada por el director -ausente en la escena, pero presente en la organización de los elementos del espectáculo-, por los actores, los co-creadores del espectáculo y los colaboradores del teatro. Se establecen del siguiente modo:

1. El contacto consigo mismo: lo establece el actor a través del personaje, mediante la psicotécnica que es el dominio y la aplicación del sistema durante los ensayos.
2. El contacto con los espectadores: que se verifica en las representaciones cuando los actores poseen el sentido de la verdad y logran comunicar su fe al público. Es la comunión entre la escena y la sala.
3. El contacto con el trasfondo del espectáculo: se realiza cuando la sala capta todo el subtexto. Por subtexto se entiende todo aquello que no siendo explícito está implícito en el juego de los actores, en la escenografía y la atmósfera que es capaz de suscitar, en el clima que la música o las luces o los sonidos son capaces de crear, etc.

Otro de los más significativos legados de Stanislavski fue el de **Acción**, que tuvo su metamorfosis entre una primera etapa y una segunda en su proceso de

consolidación pedagógica. A continuación se presentará dicho proceso de reflexión sobre la Acción.

## **La Acción en Stanislavski**

En este apartado se presenta el estudio del elemento estructural cuya operatividad e importancia lo hacen aparecer como lo más cercano a una herramienta para el actor: **la acción**, vista como el trabajo particular y específico del actor. La acción es el elemento por el cual la actuación salta de una relativa abstracción del lenguaje hacia la más compleja realización escénica. Es lo que permite el paso hacia su lenguaje específico de la interpretación tanto sobre la escena como frente a la cámara. Es el nexo que integra y da vida a las distintas partes de la estructura que, justamente por sus efectos, dejan de ser aisladas, y que se ponen en relación unas con otras y otorgan a la totalidad de una actuación cualidades propias y específicas. Con esto, aparecen por intermedio de la acción, las cualidades del *sistema*, o dicho de otro modo la significación específica de la actuación como arte autónomo.

La designación y utilización de la acción, elegida por el mismo Stanislavski, había incitado críticas en el momento de su aparición porque generaba la desconsideración de componentes psíquicos. El maestro ruso la adoptó porque subrayaba un aspecto material para diferenciarla de sus anteriores trabajos notoriamente centrados hacia los contenidos emocionales y/o espirituales, como ya se ha visto.

El mismo Raúl Serrano, en su libro *Nuevas tesis sobre Stanislavski* (2004, pág. 224) dice estar insatisfecho por la denominación del sistema:

*Ella induce a "buscar" acciones, a denominarlas intelectualmente de antemano y luego a ponerlas en práctica. Cuando en realidad, en su verdadera concepción, el nuevo sistema impulsa a buscar conductas complejas -y no meramente acciones nominables- desde la corporalidad.*

*Últimamente he estado prefiriendo la denominación de "análisis activo" o de un método que impulsa al "hallazgo de conductas conflictivas".*

Es por esto que en la acción, lo pensado -y aun lo insospechado- de una situación se vuelve un objetivo, algo real. Es importante subrayar la necesidad de no confundir las mejores descripciones psicológicas con una deficiencia expresiva en el plano de las palabras, de lo que se requiere para comenzar a actuar. Mientras más palabras y giros contengan las definiciones previas, es más difícil su puesta en práctica. Lo único que se necesita al comienzo, antes de empezar a accionar, es el impulso necesario en una dirección adecuada.

En el caso de una definición que Stanislavski haya plasmado en sus escritos, no se encuentra tal definición literal en ninguna de sus obras, aunque es evidente que se trata de un concepto central para sus planteamientos. Dice de nuevo Serrano (2004, pág. 227) que fue en realidad Boris Zahava, en una conferencia sobre el tema, quien lo puso en contacto con una definición que le pareció adecuada. En dicha conferencia decía Zahava que **"Acción escénica es toda conducta voluntaria y consciente que tiende hacia un fin determinado"**. Es una declaración clara, sencilla y categórica. Con dos características fundamentales en las que primero se destaca el origen voluntario y consciente de la acción y segundo también la finalidad hacia la que se encamina de modo racional y previsible.

Cualquier otro modo de conducta actoral que no contenga estas características no puede encuadrarse dentro de lo que se considera "acción". Así, en principio, habría que descartar los movimientos del cuerpo y los gestos que, muchas veces, son indicados por los directores como sucedáneos de la acción. Pero al carecer de finalidad transformadora, subjetivamente asumida por el actor, deja de lado gran parte de su personalidad. El movimiento señala tan sólo los desplazamientos desde un lugar al otro; su sentido, su intencionalidad, quedan desdibujados para el actor aunque el director pueda tenerlos en claro. De esta manera la *interioridad* del actor participa poco en su ejecución o, en todo caso, desde una perspectiva que deja de lado las motivaciones del personaje y las sustituye por las preocupaciones del actor.

En la mayoría de los casos, la marcación de movimientos responde a una preocupación de tipo estético y, por eso mismo, deben llegar más tarde en el proceso de construcción del personaje. Al no contribuir a que el actor se instale en el mundo del personaje, no ayudan al actor a salirse de su propia realidad y hacerse cargo de la problemática dramática.

A pesar de no haber abordado Stanislavski específicamente una definición concreta del concepto de Acción, si habría que considerar una reflexión sobre cómo abordó Stanislavski el trabajo sobre y con la acción. Como ya se ha explicado, en su primera etapa, Stanislavski le proponía al actor partir de sus vivencias, sentimientos y recuerdos, que conforman la memoria emotiva y afectiva del actor, de las que se sirve para realizar la acción física y construir de esta manera el personaje.

Pero ya entre los años 1936 y 1937 y luego de debates, discusiones y confrontaciones, tanto prácticas como teóricas y conceptuales, con dos alumnos de Stanislavski: Meyerhold y Vagtangov, el maestro ruso se replanteó radicalmente su inicial concepción sobre el método de las acciones físicas, proponiendo en principio la realización de la acción física de una manera que se podría decir fuera “pura”, es decir realizar primero la acción corporal, para que esta produzca y genere en el actor la vivencia y el sentimiento.

Si se ilustran estos dos modos, se podría llegar a la siguiente conclusión:

Primera etapa: El actor pasa del *Sentimiento* a la *Acción física* y finaliza en el *Personaje*: *Sentimiento* → *Acción física* → *Personaje*

Segunda etapa: El actor pasa de la *Acción física* al *Sentimiento* y finaliza en el *Personaje*: *Acción física* → *Sentimiento* → *Personaje*

¿Por cuál modelo comenzar? Es probable que en Stanislavski se encuentren elementos que permitan asociar estos dos caminos; en realidad no se trataría de

establecer mecánicamente una de las dos posibilidades. Stanislavski, al no definir la acción más bien lo que dijo se enmarcaba en lo que ella consistía, o mejor, qué era la acción como recurso práctico en la escena:

*En el escenario usted siempre debe estar representando algo; la acción, el movimiento, son las bases del arte del actor; aún la inmovilidad extrema, no implica pasividad. La expondré así: en el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. Todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro, toda acción debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y real y como resultado final, tenemos una actividad productiva en realidad. (Un actor se prepara, pág. 75)*

En el método de Stanislavski se puede definir *objetivo* como *deseo*, por ello se puede decir que no hay acciones físicas que estén divorciadas de algún deseo, o esfuerzo en alguna dirección. No hay en la actuación ninguna situación imaginada que no contenga cierto grado de acción y de pensamiento. Existe una relación estrecha entre acción física y todos los elementos implícitos en el llamado *estado creativo interno*, como son la emoción, el sentimiento y la percepción, que conforman el aspecto orgánico del actor.

En el Método de las Acciones Físicas la aparición de lo orgánico se vincula con la utilización de los "para qué" (metas a conseguir) y el compromiso corporal. En un principio el actor está en un nivel de abstracción igual y aun mayor que en el caso de las evocaciones. Los "para qué" son un mero pensamiento o propósito sin siquiera la fortaleza de las sensaciones evocadas. Pero como incitan a la acción, al compromiso corporal, como parecen estar al alcance de la mano del actor, de inmediato lo llevan a un plano mucho más concreto, real y comprometido. El accionar sobre esas abstracciones no provoca disyunciones ni desdoblamientos ni planos que actúen en un sentido contradictorio. Se trata de buscar algo *aquí y ahora*, *ahí afuera de mí* (por fuera del actor), y el trabajo puede comenzar en el mismo momento en que el actor lo decida. Sus efectos tangibles también pueden registrarse de inmediato. Y esta praxis arrastra al actor a un compromiso casi

ineludible, si se procede de acuerdo a la técnica.

Esta coherencia, este transcurrir todos los procesos en un mismo sentido, y la voluntariedad y disponibilidad de sus comienzos, hacen de este modo de análisis, una herramienta muy superior a las otras.

A manera de cierre de este apartado, esta reflexión lleva a concluir que no es posible una acción física si no está justificada desde un pensamiento o desde un estado emotivo interior; pero así mismo tampoco puede haber un estado emotivo interior que no se evidencie en acciones físicas concretas.

### **El legado de Stanislavski y su Método hoy**

La mayor parte del conocimiento que tenemos del *Sistema* llega a España y Latinoamérica principalmente a través de esa versión estadounidense, del citado *Método*, que toca algunos aspectos fundamentales del trabajo del maestro ruso, contenidos justamente en su libro póstumo “El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación”, en el que la expresividad plástica de cuerpo, la voz y el habla escénica, el tempo-ritmo y la caracterización brillan por su ausencia en los enunciados del *Método*; y así para afrontar las exigencias de una literatura dramática -tan distinta de la norteamericana- como la española o la latinoamericana, en la que poesía, metáfora y lenguaje son pilares fundamentales, el *Método* revela carencias significativas.

Sería sin embargo injusto utilizar esas carencias como argumento para una descalificación total del *Método*: su aplicación ha permitido -más allá de los fetichismos que originó- la aparición de extraordinarios actores y contribuido a revelar aspectos significativos de la psicología humana en la actuación.

La significativa contribución de William Layton -discípulo directo de Sanford Meisner-, durante tres décadas de generosa entrega ha contribuido a transformar



varias generaciones de actores de habla castellana haciendo posible la formación de actores más veraces y responsables en el trabajo artístico.

La fuerte prueba a que fue sometido el Sistema por sus grandes alumnos E. Vajtangov, V. Meyerhold y M. Chejov hizo revisar probablemente al gran maestro algunas de sus aproximaciones; y así surgió al final de su vida el Método de las Acciones Físicas, donde admitió que la aceleración del proceso de construcción del personaje se halla en la concreción física de la acción, elemento mucho más potente que la evidencia psíquica o mental a la que hasta entonces se había dado protagonismo.

Y es que a partir de Stanislavski, aparecieron intermitentes reflexiones que las inauguraron sus discípulos, con autores que construyeron caminos paralelos como lo fue Mijaíl Chejov que mimetizó sus primeras enseñanzas. Además, surgió una segunda generación de actores, directores y maestros, donde Lee Strasberg se muestra y es, por circunstancias del entorno de desarrollo industrial de Estados Unidos, como el más destacado de los herederos de Stanislavski. Unos son discípulos directos, que lograron ver las obras del Teatro del Arte de Moscú en su gira por Norteamérica, en 1923; otros, como el propio Strasberg, en realidad conforman una tercera generación de alumnos de los aprendices de Stanislavski.

*En cuanto a esta estela que deja Stanislavski, es una generación contemporánea de pensadores del hecho teatral, unos más directores, otros más actores, pero todos con propuestas de pedagogía de actuación como el español Jorge Eines y William Leyton, que se reclaman herederos de los orígenes stanislavskianos, aunque sus construcciones discursivas son más una bibliografía atravesada de una práctica sostenida, sin conexión directa con la escuela rusa. Son nuevos maestros que reconcilian corrientes en disputa y que gracias a su reflexión podemos dar una salida a una dialéctica ligada entre el ser y el sentir encima de las tablas o frente a las cámaras. (Eines en Arranz, 2014)<sup>30</sup>*

---

<sup>30</sup> ARRANZ, C. (2014). Jorge Eines: Un ensayo sin libertad no es un ensayo. [En línea]. Disponible en Harlan Magazine. En: <https://harlanmagazine.com/2014/04/10/jorge-eines-un-ensayo-sin-libertad-no-es-un-ensayo/> [Consultado marzo 1 de 2018].

¿Qué mágica fórmula de actuación pudo subyugar a talentos como Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman o Kevin Spacey? La respuesta, y muchos secretos más, yace en la historia del Actor's Studio. Cada año el Actor's Studio recibe quince mil solicitudes de admisión de todas partes del mundo. Mediante audiciones sólo 85 aspirantes se convertirán en miembros. Para pertenecer, deben superar dos audiciones de cinco minutos.

**"No te creo"**, es la peor sentencia que un actor puede recibir de su actuación. Así, sin anestesia, el maestro de personajes imaginarios, Lee Strasberg disparaba que no, que la interpretación no había sido buena, que él no se lo había creído.

**"Lo lamento, cariño, pero aún no tienes condiciones para sumarte a nosotros"**, arrojaba Lee Strasberg como un balde de ácido sobre los jóvenes Al Pacino, Paul Newman, Dustin Hoffman o Harvey Keitel -entre otros, después consagrados por Hollywood-, que alguna vez sufrieron la estocada.

Que Strasberg bajara el pulgar significaba frustración, crisis vocacional y lo más difícil de aceptar: no poder ser parte del Actor's Studio de Nueva York, uno de los talleres de formación de actores más prestigiosos del mundo.

Desde hace 53 años, las escenas representadas en ese viejo edificio de la calle 44 Oeste de Manhattan, son caldo de cultivo para el cine, el teatro y la televisión. Allí retaron por primera vez a Marlon Brando por esa manía de farfullar como si le hubieran cosido las comisuras de los labios.

El Actor's Studio es un laboratorio de interpretación, un gimnasio de entrenamiento escénico basado en el dogma de Constantin Stanislavsky, el director de teatro y teórico ruso que transformó la actuación del siglo XX. Stanislavsky postuló que los verdaderos actores debían asimilar sus personajes a través de ejercicios mentales.

Fastidiado con los que recitaban con exageración, el teórico ruso propuso buscar un realismo psicológico y ofrecer al público "sentimientos verdaderos".

Hoy, el Actor's Studio cuenta con 900 miembros -con "carnet de socio" de por vida y sin pagar un centavo- que entrenan su capacidad de transformarse en tal o cual personaje.

En la lista, por la que ya pasaron tres generaciones de actores, despuntan, entre otros, Robert De Niro, Faye Dunaway, Sally Field, Warren Betty, Holly Hunter, Kevin Spacey y Sean Penn.

A manera de conclusión de este apartado, se puede ver que cada nuevo maestro está siempre en una encrucijada por superar a su predecesor. En este sentido, en la punta de la pirámide siempre estará Stanislavski, quien, como un tutor, marcó el tono de la discusión, cuando dijo que el trabajo del actor comprende tres esferas o espacios de trabajo muy concretos:

1. El interior, también entendido como entrenamiento consigo mismo.
2. El exterior, en relación a la preparación como actor.
3. El trabajo sobre el papel, el rol, el personaje: el actor en torno al texto.

Toda esta articulación técnica se cimienta a favor de una actuación verdadera, orgánica, donde la simulación o la impostación, que es una práctica de la estética romántica, por su naturaleza específica, es cuestionada por el Realismo<sup>31</sup>, que venía incursionando en las nuevas formas, desde la obra plástica de Millet<sup>32</sup> o

---

<sup>31</sup> El Realismo fue un movimiento artístico y literario cuyo propósito fue la representación objetiva de la realidad basada en la observación de los aspectos cotidianos que brindaba la vida de la época. Esta contemporaneidad facilitó a los artistas un amplio campo de representación entre 1840 y 1880. En: <http://masdearte.com/movimientos/realismo/>

<sup>32</sup> Jean-François Millet (1814 - 1875). Pintor francés. Sus escenas de campesinos (Las Espigadoras, 1857 y otras) lo han categorizado como parte del movimiento de Arte Realista.

Courbet<sup>33</sup> y, directamente con la literatura realista de Antón P. Chéjov<sup>34</sup>, ya que la puesta en escena de su obra fue el punto de inflexión en la transición estética de cambio de siglo (del XIX al XX).

## El legado en Colombia

*Actualmente hay mucho teatro frívolo, picaresco, pero tiene que venir un movimiento moralizador, tiene que venir un movimiento mucho más serio. Ojalá en Colombia se pueda hacer teatro sin pasar por esa etapa frívola. (Seki Sano a su llegada a Colombia)<sup>35</sup>*

En Colombia ingresó el Sistema de Stanislavski en cabeza del actor, director de teatro y coreógrafo japonés Seki Sano, quien recibió formación teatral y colaboró con Stanislavski y Meyerhold, de quien fue asistente entre enero de 1934 y junio de 1937.

Para celebrar su primer año de gobierno, el Teniente General Gustavo Rojas Pinilla quería obsequiar a los colombianos con la inauguración de la televisión. El 13 de junio de 1954 se realizó la primera emisión desde un improvisado estudio ubicado en la Biblioteca Nacional de Bogotá. La programación de la noche inaugural de la televisión incluía un dramatizado dirigido por Bernardo Romero Lozano, *El niño del pantano*, adaptación de un cuento de su propia autoría. Romero Lozano era el director de los radioteatros de la Radiodifusora Nacional de Colombia, con los cuales adaptaba obras de repertorio dramático internacional. Desde el inicio de la televisión pasó a dirigir los llamados teleteatros.

---

<sup>33</sup> Jean Désiré Gustave Courbet (1819 - 1877) Pintor francés que lideró el movimiento realista en la pintura francesa del s. XIX. Comprometido con la pintura de sólo lo que podía ver, él rechazó la convención académica y el romanticismo de la anterior generación de artistas visuales.

<sup>34</sup> Antón Pávlovich Chéjov (Taganrog, 1860 - Badenweiler, 1904); Narrador y dramaturgo ruso. Considerado el representante más destacado de la escuela realista en Rusia, su obra es una de las más importantes de la dramaturgia y la narrativa de la literatura universal.

<sup>35</sup> Citado por Janeth Aldana Cedeño, *El teatro de Santiago García. Trayectoria intelectual de un artista*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2018, p. 33.

De todas maneras, era necesario formar actores para el nuevo medio, por lo cual la ODIPE (Oficina de Información y Prensa del Estado) se dio a la tarea de buscar un director y maestro de la actuación fuera de las fronteras del país. Supieron de un prestigioso director japonés especializado en el denominado método Stanislavski, desconocido en Colombia. En ese momento, Seki Sano era considerado uno de los cinco primeros maestros de teatro occidental y por ello fue contratado para encargarse de la preparación de actores para la recién creada televisión colombiana. Enseguida organizó la Escuela de Artes Escénicas, dependiente del organismo televisivo, para la formación de los actores de televisión y teatro, según la llamada “*técnica dramática moderna*” de Stanislavski. Conforme a lo planeado por el director japonés, La Escuela se organizó en tres ciclos: básico pre-vocacional, vocacional y dirección escénica. Entre los más entusiastas con sus clases estaban Fausto Cabrera, un exiliado director español, y Santiago García, por entonces un joven arquitecto; dos nombres importantes en la historia del teatro en Colombia.

El 16 de septiembre de 1955, pocos días después de su arribo a Colombia, Seki Sano ofreció una conferencia en la Escuela Nacional de Arte Dramático: “El director teatral y su oficio”. Fausto Cabrera tomaba atenta nota de todo, lo que posteriormente le permitiría continuar la enseñanza del método stanislavskiano. El Instituto de Artes Escénicas empezó sus labores. Los alumnos empezaron a recibir una formación teórico-práctica tan sugestiva que Santiago García, por ejemplo, decidió abandonar su trabajo como arquitecto para dedicarse por entero al teatro.

Bernardo Romero Lozano, encargado del teleteatro, y Víctor Mallarino Botero, que dirigía la E.N.A.D. (Escuela Nacional de Arte Dramático), vieron en Seki Sano una competencia y organizaron una estrategia para sacarlo del país, argumentando que realizaba labores de proselitismo marxista. Esta era una acusación severa pues Colombia estaba gobernada en esa época por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien había implantado la censura. Tres meses después fue deportado de Colombia por comunista, y viajó a México.

El trabajo escénico de Seki Sano en conjunto, más su labor docente e, incluso, en sus propios montajes, aportó para la Colombia de los años 50 y de ahí en adelante, un nuevo tipo de actor para el teatro, el cine y la televisión, y la manera como su mística y concepción del teatro se fue imponiendo, hicieron que todo ese aporte pudiera ser considerado revolucionario. Parte de su importante legado en nuestro país está vivo en la sala de teatro que lleva su nombre en la Corporación Colombiana de Teatro, en el tradicional barrio La Candelaria de la ciudad de Bogotá.

### **Stanislavski: su relación e influencia en el cine**

Para poder establecer dicha conexión, se inicia este apartado con una pregunta que busca relacionar a Stanislavski con el cine: *¿Cuál fue la influencia de Stanislavski en el arte cinematográfico?* En un primer momento el cine se valió de las otras artes para lograr su autenticación. El teatro desconfió del cine y vio en él a un rival de inferior calidad. Con el tiempo, el cine logró crear su propio lenguaje y despegarse de la tutela de las otras artes; y es justamente allí (y no en el teatro, paradójicamente) donde las ideas del legendario maestro ruso comienzan a dar sus mejores frutos. La obsesión del maestro ruso fue formar a un actor que fuera capaz de interpretar los textos de atmósferas contenidas de Antón Chejov, los cuales requerían un tratamiento más realista, verosímil y psicológico.

En la década de los años 20 del siglo pasado se produce en Europa una tormenta de innovación y rebeldía. Hacen su aparición las vanguardias<sup>36</sup>. En este contexto, el método propuesto por Stanislavski se expande por Europa. Los artistas e intelectuales estaban ávidos de lo nuevo. Las ideas del maestro ruso poseen el rasgo innovador de las vanguardias, pero sin ese espíritu de rebelión que las caracterizaba. Al director Stanislavski no le interesaba romper con los cánones de

---

<sup>36</sup> Las vanguardias son una serie de movimientos artísticos (futurismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) que se producen en Europa e Hispanoamérica desde comienzos del siglo XX y que alcanzaron su esplendor a partir de la Primera Guerra Mundial (1914).

la narración clásica, pero sí se esforzaba por contar una historia de un modo innovador. Se inicia entonces el camino hacia Lee Strasberg desde directores como Dreyer, Pudovkin, y Griffith.

### **Carl Theodor Dreyer**<sup>37</sup>

Con relación a lo anterior, Roman Gubern, en su libro “*Cien años de cine*”<sup>38</sup>, analiza las vanguardias estéticas dentro de la cinematografía europea; hace mención al director Carl Dreyer con sus dos films: “*La pasión de Juana de Arco*” (1928) y “*Vampyr*” (1932). Dice Gubern que al director danés no le interesaba romper con los cánones de la narración clásica, pero si se esforzaba por contar una historia de un modo innovador (postulado similar al de Stanislavski).

En su construcción formal, “*La pasión de Juana de Arco*” posee por lo menos dos rasgos vanguardistas innovadores: la audacia fotográfica, tal como lo afirmó André Bazin, y la construcción en primeros planos. El director construyó el film, básicamente, en primeros planos, específicamente de los rostros (referencia: El primer plano en “*La pasión de Juana de Arco*”:

<https://www.youtube.com/watch?v=t3o8voFw4-Y>). (Página siguiente)

---

<sup>37</sup> Carl Theodor Dreyer nace en Copenhague el 2 de febrero de 1889. De manera autodidacta, comienza estudios universitarios de historia y arte, y se dedica al periodismo trabajando para diferentes diarios. Es así como, en 1912 entra en contacto con la mayor productora cinematográfica danesa, Nordisk Films, para la que realiza rótulos de películas. Comienza a arreglar argumentos, recomendar novelas para adaptar y abandona el periodismo por una nueva profesión que resulta más rentable. Aprende montaje y pronto se convierte en un verdadero cineasta, director de cine y guionista, considerado uno de los mayores directores del cine europeo.

<sup>38</sup> Gubern, Roman. (1982). *Cien años de cine*. Barcelona: Bruquera.



El primer plano en “La pasión de Juana de Arco” (Fotograma)

Continua el análisis a través de las siguientes preguntas: *¿Cuál fue la idea que sustentó esta construcción?* y *¿cuáles fueron los contenidos ético-ideológicos que necesitaron de esta forma?* Para el director Dreyer, según Gubern, la construcción en primeros planos respondía a dos propósitos aparentemente opuestos: misticismo y realidad. “*La pasión de Juana...*” estaba despojada de toda incidencia anecdótica. Lo verdaderamente importante que él quería mostrar era la lucha de las almas. Esta tragedia exclusivamente espiritual, donde todo el movimiento era interior, se expresaba enteramente en ese lugar privilegiado del cuerpo, que es el rostro.

Apunta Gubern que Dreyer empleaba en sus films a actores franceses preparados en la técnica propuesta por Stanislavski. Los interpretes de “*La pasión...*” (especialmente su protagonista: María Falconetti) parecían estar en un verdadero trance hipnótico. Dreyer utilizaba con la actriz la sugestión para lograr una tensión frágil, dolorosa y cortante. El uso de película *pancromática*<sup>39</sup> y la no utilización de maquillaje, construye un film donde la protagonista absoluta es la topología facial, la cual es la encargada de encarnar lo más profundo del alma humana.

---

<sup>39</sup> Una película pancromática es un tipo de película fotográfica en blanco y negro sensible a todas las longitudes de onda del espectro visible. Por lo tanto una película pancromática busca producir una imagen realista de una escena.



Lo que buscaba Dreyer, al no utilizar maquillaje y al pedir a la actriz que realmente se cortara el pelo ante la cámara, era acentuar el realismo. Todos los recursos parecían estar orientados para lograr una mayor verdad.

Complementa Gubern que la fotografía de Rudolf Maté era la encargada de instaurar el realismo en la desnudez del rostro. Lo que se buscaba entonces era un sentido estricto de realidad. Lo importante era el profundo impacto que producía la identificación. Para desarrollar esta idea, el film de Dreyer requería un tipo de actuación que rompiera con los cánones de la típica actuación histriónica y exagerada del cine mudo. Dreyer necesitó entonces los postulados de Stanislavski.

Y continúa planteando Gubern las preguntas que develan esa relación de Stanislavski con el cine: *¿Qué era lo que intentaba hacer Stanislavski?* Contraponer lo espiritual a la forma arcaica y desafectada de la declamación teatral. *¿Qué fue lo que hizo Stanislavski?* Luchar por una actuación más cercana a la realidad, más cotidiana y verosímil.

En este orden de ideas, misticismo y realidad son conceptos que también rondan el universo stanislavskiano. Conceptos complementarios que luchan en el interior del sujeto, del alma o de la personalidad. Los rostros, como parte del cuerpo, en el caso de Dreyer, eran el campo de batalla de esta lucha. Y para Stanislavski el campo de batallas también es el cuerpo del actor.

### **Vsévolod Ilariónovich Pudovkin<sup>40</sup>**

En el caso del director ruso Pudovkin, avanza Gubern explicando que no era de extrañar que este director de cine soviético hubiera sido pionero en utilizar el

---

<sup>40</sup> Vsévolod Ilariónovich Pudovkin (Penza, 16 de enero de 1893 - Riga, 20 de junio de 1953) es quizás, junto a Serguéi Eisenstein, el más prestigioso de los realizadores cinematográficos soviéticos. Discípulo de Lev Kuleshov, Pudovkin debuta como realizador con un cortometraje cómico y con un documental que ilustra las teorías sobre el reflejo condicionado. En 1926 inicia la realización de su trilogía, compuesta por “*La madre*”, adaptación de la homónima novela de Máximo Gorki, “*El fin de San Petersburgo*” y “*Tempestad sobre Asia*”. En 1928 escribió junto a Serguéi Eisenstein y Grigori Aleksandrov el “*Manifiesto del sonido*”, donde expresaban su emoción y preocupación por la llegada del sonido a Hollywood.

sistema de actuación planteado por Stanislavski. Pudovkin afirmaba que la técnica propuesta por Stanislavski no podía desarrollarse en el teatro, pero que eran efectivas para el arte cinematográfico. Su pensamiento se basaba en que el actor de cine no tiene necesidad de desarrollar las técnicas básicas del teatro (dicción, gestos exagerados, maquillaje, proyección de la voz) debido a que no tiene que preocuparse por la distancia que separa al escenario del público. Al no tener que ocuparse de toda esta artificialidad, el actor de cine puede lograr una interpretación más sutilmente realista.

Dice al respecto Gubern, que si se tiene en cuenta la revolución que produjo la inclusión de la técnica stanislavskiana en Hollywood (sobre todo a partir de la década del 40) se puede observar lo visionario del planteamiento de Pudovkin, cuando afirmaba que el aspecto del intimismo de la escuela de Stanislavski podía hallar su desarrollo natural en el cine.

Los primeros actores el Teatro del Arte con quienes se encontró Pudovkin en su trabajo para la realización de su película “*La madre*” (1926), fueron Vera Baranovskaia y Nicolai Batalov, discípulos y pupilos de Stanislavski. Dice Pudovkin (1952):

*Al comienzo, hubo muchas dificultades. Era difícil que adquiriéramos un conocimiento estrecho unos con otros, que lográramos la confianza mutua sin la cual el trabajo de los actores y del realizador es simplemente imposible. Pero, ¿en qué podía basarse dicha confianza? Yo no tenía todavía ningún bagaje de los procedimientos de un realizador. Además, mi paso por el cine no me había dado aún sino un punto de vista formalista, completamente exterior, sobre los actores. (Pudovkin. 1952; 1)<sup>41</sup>*

A continuación un fragmento de la película “*La madre*”, en <https://www.youtube.com/watch?v=TOy7lo3DnSU>:

---

<sup>41</sup> Fragmento extraídos de la colección de ensayos “Problemas del Oficio en el Arte Cinematográfico Soviético” (Moscú, 1952), de Vsévolod I. Pudovkin. En: <https://elcinesigno.wordpress.com/2010/12/15/pudovkin-el-trabajo-del-actor-de-cine-y-el-sistema-stanislavsky/>



Fragmento de "Mother" (1926, Pudovkin)

En esos momentos se preguntaba Pudovkin:

*¿Cómo encontrar el camino de la inteligencia, del corazón de la gente que debía dirigir, que debía conducir, para crear personajes que solo existían aún en mi imaginación? ¿Cómo encontrar un lenguaje común? He aquí la dificultad que se presenta ante mí. Otra dificultad surgía entre los actores del Teatro del Arte: eran artistas hechos, en posesión de la técnica del juego teatral, en posesión de procedimientos elaborados en relación estrecha con las convenciones de la escena. (Pudovkin. 1952: 1)<sup>42</sup>*

Complementaba Pudovkin en su reflexión sobre los actores de teatro que estaba dirigiendo, que resultaba evidente que el trabajo del actor, fotografiado en primer plano, exigía, ante todo, la mayor naturalidad, sin que la expresión fuera forzada de ninguna forma. La noción de *emoción vivida* no le había llegado solamente como uno de los términos del sistema del Teatro del Arte de Stanislavski. Expresaba Pudovkin que ese aspecto nació del encuentro creador con los actores, de su comprensión común de las nuevas exigencias del arte cinematográfico. Que cuando su finalidad se les apareció claramente a los actores y a Pudovkin mismo, se

---

<sup>42</sup> Op. Cit.

pusieron a buscar un lenguaje común. La necesidad de vincular profundamente lo específico del papel del intérprete con la búsqueda de la emoción sincera en cada momento de dicho papel, fue comprendida por los actores del Teatro del Arte. Más aún, como lo comprendió en el curso del trabajo, era la base misma de toda la labor educativa de Stanislavski. Fue allí que encontraron un lenguaje común.

### **David Wark Griffith<sup>43</sup>**

Con Griffith se genera la pregunta sobre *¿qué es lo que ocurría paralelamente, en relación a los tipos de actuación, en los Estados Unidos?* Retomando a Gubern, al respecto apunta que se podría decir que el modo de actuación stanislavskiano guarda algún tipo de relación con el modo de actuación utilizado por David W. Griffith (que en sus inicios, era un hombre de teatro). Que en 1909, a partir de la llegada de la actriz Mary Pickford, Griffith creó un nuevo sistema de actuación que denominó *limitación de la expresión*. Este sistema posibilitó el paso de una actuación de tipo histriónica a una actuación verosímil.

Con Griffith se estaba configurando el cine como un lenguaje, con sus reglas propias, y demandaba un estilo de actuación que lo separara del teatro. El dispositivo era otro: *La cámara hacía innecesario el histrionismo y la exageración teatral*. Griffith vislumbró esto y, paralelamente a la creación de una narración transparente, creó los cimientos del tipo de actuación que esta narración necesitaba.

La *limitación de la expresión* es el tipo de actuación que prevalece en Hollywood durante las décadas posteriores; es la actuación que encuentra su posicionamiento a partir de la llegada del cine sonoro; es la actuación que se desarrolla de la mano de las grandes divas durante todo el llamado cine clásico; es la actuación puesta al

---

<sup>43</sup> David Wark Griffith (La Grange, Kentucky, 22 de enero de 1875-Hollywood, 23 de julio de 1948) fue un director cinematográfico estadounidense. Considerado el creador del modelo estadounidense de representación cinematográfica (o montaje invisible), es considerado padre del cine moderno.

servicio de la transparencia narrativa y la verosimilitud. En esto, Griffith marcó un rumbo.

Analizando en Griffith la herramienta de la *limitación de la expresión*, se la puede ver en el filme “*El nacimiento de una nación*”, que el director norteamericano estrena en 1915. Griffith, además de la herramienta actoral que propone, ofrece pruebas de una excelente dirección de extras, manipulando las salidas y entradas de cuadro de numerosos grupos de actores.

Pero lo más característico, hablando de la *limitación de la expresión*, se percibe en la secuencia del asesinato del presidente Abraham Lincoln. El presidente asiste a un drama en el teatro Ford; la obra teatral era “*Nuestro primo americano*”, una comedia musical. Cuando Lincoln se sentó en el balcón, John Wilkes Booth, un actor y simpatizante del grupo opositor, disparó un único tiro a la cabeza del presidente. Se toma de esta secuencia, la premonición de la muerte que siente Lincoln y que expresa antes del disparo, limitándose a una simple acción: subir el cuello de su prenda de vestir, dando la sensación de que tiene frío (referencia de esta secuencia en: <https://www.youtube.com/watch?v=NVTPLd2SOL8>).



“El Nacimiento de una nación” (1915, Griffith)

Se puede observar que los tres realizadores cinematográficos mencionados han coincidido en el tratamiento de los modos de actuación. Son directores que, preocupados por lograr la identificación del espectador, creyeron que éste solo se identifica con aquello que encuentra posible o verosímil.

La gestualidad exagerada y la artificialidad teatral, tal cual se utilizaba en el siglo XIX, o a principio del siglo XX, no ayudaba a dicha identificación del espectador. La necesidad de crear lo verosímil, que guardara cierta correspondencia con la realidad, es lo que los acercó, fundamentalmente a Dreyer y Pudovkin, al método de actuación implementado por Stanislavski.

Los tres directores tomaron los principios estéticos de una actuación más verdadera porque fue un factor que sirvió a sus postulados ideológicos: producir una reflexión mística sobre la inocencia perseguida, en el caso de Dreyer; lograr la concientización social, en el caso de Pudovkin; y en Griffith, construir los parámetros de la narración transparente.

Como se expuso anteriormente, Griffith llega de un modo intuitivo y paralelo al concepto de actuación de Stanislavski. Aquí es necesario aclarar que hay mucho de la vieja escuela teatral de los gestos exagerados y artificiales que se mantiene en el modo utilizado por el director. Su innovación es más conceptual que real. Griffith tiene la necesidad de un tipo de actuación más cercano a la realidad, pero sigue apelando a la actuación en forma exterior; o sea, que los actores expresen emociones no sentidas. Este es el punto que lo separa de Stanislavski. La actuación realista del cine americano (en referencia al periodo silente y a las primeras décadas del sonoro) proviene de la necesidades de su cinematografía, y no por la influencia o enseñanzas del maestro ruso, cuyas ideas penetraron, en Estados Unidos, muy entrada la década del 30.

## Lee Strasberg<sup>44</sup>

Mucho se ha dicho sobre el papel de Lee Strasberg en la implementación, modernización y sistematización del método de actuación stanislavkiano en los Estados Unidos. Mucho se ha insistido sobre la impresión, y posterior influencia, que produjo la presentación del Teatro de Arte de Moscú a Strasberg, que en ese momento era un joven. Strasberg jugó un papel crucial para el desarrollo y modernización del modo de actuación stanislavskiano y para su implementación en el cine. Pero no fue el primero, ni el único en utilizarlo en lo Estados Unidos. En la década del 30 existía el Taller de Drama de la Nueva Escuela de Nueva York dirigida por Erwin Piscator, un hombre de gran reputación dentro del teatro alemán, que junto a Stella Adler estudiaron con Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú. Ellos fueron los encargados de llevar esta técnica a los Estados Unidos, y de enseñársela a los miembros del llamado Teatro Grupo (Group Theatre), una compañía de actores, escritores y directores, cuyo objetivo era construir una alternativa al teatro comercial de Broadway.

La preocupación, tanto de Strasberg como de Stella Adler (quien era el verdadero espíritu del Taller de Drama de la Nueva Escuela), fue lograr que los actores pudieran escapar de las formas y convenciones planteadas por el cine clásico de la década del 30 y del 40. Ambos lucharon para que los actores fueran capaces de romper con los clichés y pudieran lograr un modo de actuación más verosímil. Sus preocupaciones también fueron la verdad en la actuación y la identificación del espectador. La consigna central era que el actor fuera capaz de usar sus emociones y de exteriorizar su sensibilidad oculta. De esta manera se logró desterrar de la interpretación cinematográfica a los viejos vicios de la declamación y la exterioridad teatral.

---

<sup>44</sup> Israel "Lee" Strasberg (17 de noviembre de 1901 – 17 de febrero de 1982) fue un director, actor, productor y profesor polaco de teatro estadounidense. En 1966 fundó una sucursal del Actors Studio en Los Ángeles, y tres años más tarde fundaba el Lee Strasberg Theatre and Film Institute. Su vocación pedagógica lo convirtió en uno de los principales impulsores de lo que se conoce como "El Método" inspirado en el Sistema Stanislavski.

Este cambio en el modo de actuación se debió más a un requerimiento lógico de innovación para el desarrollo de la industria, que a un espíritu subversivo o rupturista. Stanislavski no pudo escapar del modo en que históricamente Estados Unidos absorbió a las vanguardias. Pero sin lugar a dudas, Strasberg (a quien se le debe la fundación, junto a Elia Kazan, del Actor's Studio) fue una figura capital dentro del desarrollo y modernización del modo de actuación norteamericano. A su vez, es justo decir que no fue el primero en implementar en el cine (ni en Europa ni en los Estados Unidos) las ideas stanislavkianas. Lo que logró Strasberg, y mejor que ningún otro, fue crear del Método un verdadero imperio, en donde se mezclan una necesaria modernización y sistematización de las ideas de Stanislavski, y una gran capacidad de promoción.

En consecuencia, Strasberg fue honesto al no negar la influencia de Stanislavski y del psicoanálisis en su enseñanza. Y los hechos le demostraron, igual que al maestro ruso, que su método de actuación era profundamente necesario para los requerimientos industriales del cine, e ineficaz para el viejo arte del teatro.

Se comparte aquí un link en donde se puede observar un fragmento de uno de los ensayos con el maestro Lee Strasberg en el Actor's Studio:

<https://vimeo.com/147906585>



Lee Strasberg, el hombre del Método



Después del rastreo realizado sobre Stanislavski y al conocer parte del legado que dejó y que otros maestros retomaron y adaptaron para la actuación y su relación con el cine, se deja ver la riqueza y la validez que posee su pensamiento sobre la actuación. Es justo ahora, para este proyecto de investigación, cuando la relevancia del pensamiento stanislavskiano y el de sus seguidores se pone de manifiesto, y que empieza a hablar con una nueva voz que enriquece la reflexión sobre la dirección del actor, que se quiere particularizar hacia el medio cinematográfico. Y parte de ese gran legado se puede sintetizar en el concepto de la *Acción* (tema que se ampliará más adelante), alma y núcleo de la actuación y de las funciones que realiza un actor, ese motor de comportamiento, lo que motiva a hacer las cosas que realiza el actor, para dejar en claro que *sin acción no hay actuación*.

### **Aspectos de la actuación cinematográfica**

En este apartado se pretende realizar un sondeo de aspectos referidos a la actuación cinematográfica. Dicho sondeo se dará en temas que son los siguientes: Aspectos específicos de la actuación cinematográfica y aspectos del modo de representación.

Necesariamente se debe partir de las vinculaciones con la actuación teatral, para llegar a la caracterización de una actuación específicamente cinematográfica. En este sentido, se propone que no puede analizarse el desempeño actoral en cine sin las bases acerca de la actuación teatral, porque cualquier indagación que se realice sin esta relación dejará zonas fundamentales sin solucionar, sobre todo en lo que atañe al fenómeno actoral en su carácter de acontecimiento que implica procesos de creación, 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.

La actuación es un fenómeno artístico que posee características específicas que la convierten en objeto de investigación teórica y de valoración estética. Sin embargo, la concepción tradicional con la que se la ha estudiado durante buena parte de la historia del teatro en Occidente, la somete a parámetros de conceptualización que no definen, identifican o diferencian las categorías de interpretación (entendida esta como la subordinación del actor a la dirección) y representación (entendida como subordinación del actor al texto dramático)<sup>45</sup>.

Desde sus inicios, el cine en general adopta, en su forma representativa y narrativa de ficción, el desempeño y la participación de intérpretes, unos que tenían formación y procedencia básicamente del teatro, y otros que no eran actores profesionales -ni siquiera aficionados- denominados “actores naturales” (en algunos países de habla hispana los denominan no-actores). Por consiguiente, el desempeño interpretativo y actoral en el cine no debe pensarse de manera descontextualizada, sino a partir de condiciones históricas concretas y específicas y relacionadas también con el desarrollo tecnológico del dispositivo de captura de la imagen y del sonido; igualmente relacionado dicho desempeño con aspectos estilísticos y de género.

Sin embargo, se deben definir y establecer parámetros específicos más precisos. Este hecho se encuentra de manera muy cercana en la procedencia de la **actuación teatral** (manifestación originaria del arte actoral).

En relación a los inicios de la reflexión sobre la actuación en cine, la manera de actuar también está influenciada por la creación del MRI. Esta sigla da cuenta de un concepto que está tomado de Noël Burch, realizador, crítico e historiador de cine que acuñó el término de MRI en el año 1968 en su libro “*Praxis del cine*”. Los “*Modos de representación institucional*” (MRI) o también llamados “*Modos de representación del cine clásico*” (MRC). Estos modos son definidos como una serie de convenciones o normas estandarizadas que se adoptan en la década de los años

---

<sup>45</sup> La primera se refiere a las categorías de la interpretación en las que el actor está subordinado a las indicaciones de dirección, y la segunda se refiere a las categorías de la representación, en las que el actor está subordinado a las indicaciones que aparecen en el texto dramático.

10 (1910) codificando el lenguaje cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal.

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 y estilísticos del lenguaje cinematográfico (*raccord*<sup>46</sup> de dirección, de mirada, de movimiento y de dirección), que tiene por objeto producir un efecto de sentido basado en la continuidad y la suficiencia narrativa.

Estas primeras maneras de sistematizar procesos en la realización y producción cinematográfica de aspectos técnicos y narrativos, abre la posibilidad de pensar con esas mismas lógicas la actuación cinematográfica, inserta en el campo del dispositivo de captura de imágenes por medio de la cámara, incluidas las imágenes de la actuación.

### **Aspectos específicos de la actuación cinematográfica**

Es evidente que el arte cinematográfico trabaja con la figura humana. Y en este sentido, se puede observar, tanto en la representación pictórica como en la teatral, que la figura humana es construida desde un punto de vista, lo que la convierte en la encargada de transmitir sentido y significado. Así, la figura humana es el fundamento de la representación y el punto de origen desde donde se mira, se encuadra y se enuncia. La particularidad radica en que, en el arte cinematográfico,

---

<sup>46</sup> El *raccord* o continuidad en el cine es fundamental en la relación que se establece entre dos planos consecutivos, o entre los planos de una misma escena. En cada escena, normalmente cada plano debe tener relación con el siguiente.

este lugar está ocupado por el dispositivo técnico (la cámara), condicionado a su vez por la estrategia narrativa.

En este sentido, para analizar los elementos técnicos de la actuación cinematográfica, primero se analizará lo cinematográfico, pero también hay que analizar cuáles son los elementos que definen la actuación teatral.

Un aspecto fundamental técnico para el análisis de la actuación cinematográfica debe darse alrededor de la reflexión acerca de **cómo se construye el lugar de la mirada**, tanto la mirada que realiza la cámara como espectador de la actuación cinematográfica, como la mirada que realiza el espectador que está presente frente al escenario donde sucede la actuación teatral.

En la actuación teatral, se establece una acción en situación de representación, es decir, una acción, que Eugenio Barba denomina "*acción extracotidiana*"<sup>47</sup>, que es la capacidad del actor de dejar de lado su energía cotidiana, que utiliza en el día a día, y estar en escena con una proyección de su energía moldeándola para que su cuerpo sea una expansión de su energía. Así, "*la situación de representación*" teatral se define por la coexistencia de dos sujetos en relación (espectadores y actores en un mismo espacio y en un mismo tiempo compartido). El espectador presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, gracias a esto, puede accionar (actuar) en escena, estableciendo un diálogo inseparable e indefinido con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que estén presentes: texto teatral, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas surgidas 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 *detone* la acción al sujeto que actúa.

---

<sup>47</sup> Barba, E. (2011). Teorías de la actuación [En línea]. Disponible en: [http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba\\_8600.html](http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba_8600.html)

En este momento es necesario considerar cómo se constituye la misma “*situación de representación*”, pero en la actuación en cine, en la que hay una relación actor/cámara (la cámara como espectador); ¿cuáles son sus participantes y cuáles las características específicas que propician el desempeño actoral?. Uno de los aspectos con el que se puede empezar es el relacionado a la cuestión de la fotogenia, en el sentido de la afinidad entre el cine y la fotografía. En el cine los aspectos fotogénicos son móviles, por lo que requieren de la variación espacio-temporal. Louis Delluc<sup>48</sup> 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<sup>49</sup> 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.

En este punto se hace importante plantear la influencia del teatro en los inicios del cine. En sus primeros días, el cine fue formando su manera de ser a partir de las influencias que recibía de la fotografía, la pintura, la novela, el circo, los espectáculos de variedades, las tiras cómicas, los periódicos y, obviamente del teatro. En este sentido, el cine de ficción o el llamado cine argumental está al servicio de una historia que hay que contar y surge, fundamentalmente, como una prolongación del drama, y debe al teatro mucho más de lo que debe a otros géneros literarios u otros medios de expresión.

El paso del modelo de representación teatral al modelo de representación cinematográfico, en los inicios del cine, se realizó a partir de las adaptaciones de obras teatrales; se contrataban dramaturgos, escritores e intérpretes de la escena, para rodar películas que atrajesen a las salas al público burgués. El ejemplo de lo

---

<sup>48</sup> En: Poética del Film (s. a.). Disponible en: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/TASSARAPoeticadelFilm.doc>.

<sup>49</sup> En: EPSTEIN, J. (1985). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia, en Romaguera, J. y H. Alsina, Textos y manifiestos del cine. Barcelona: Fontamara.

anterior se dio con el “Film D’art” que surge en Francia en 1908. Quienes han analizado estas adaptaciones<sup>50</sup>, han llegado a la conclusión de que el “Film D’art” no le hizo un gran favor al teatro, ya fuera por la sobreactuación en que se veían los intérpretes cuando se colocaban frente a la cámara, o porque las grandes obras se quedaban en una simple trama sentimental. Al analizar la calidad de las adaptaciones por la capacidad para “borrar” su origen, pensaban que el “Film D’art” era excesivamente teatral. El “Film D’art” ilustraba escenas de una obra teatral. La ilustración no era tanto del texto sino más de la representación teatral a que daba lugar ese texto. Era muy común contratar a una compañía teatral completa para rodar con ella varias de las obras que habían llevado al escenario. Y como lo que se adaptaba era fundamentalmente la representación, muchos de los códigos de la puesta en escena pasarían a mejorar la factura de las películas en general. Así comenzaban a introducirse en las películas del “Film D’art” criterios de composición del cuadro, de individualización de los personajes y una dirección de puesta en escena que evitara que los actores se movieran como en el escenario.

El 17 de Noviembre de 1908 se presentó el primer programa de la sociedad “Film D’art” cuyo plato fuerte fue “*El asesinato del duque de Guisa*”, escrita por Henry Lavedan e interpretada por ilustres actores teatrales de la Comédie Française. Ante una cámara “sorda” y “estática” los actores recitaban su texto literario, para traspasar su sordera se apoyan en la expresividad de su gesto, que resultaba enfático y declamatorio.

En este link: <https://www.youtube.com/watch?v=a1dsczcvyOA> se puede observar un fragmento de dicha película. (página siguiente)

---

<sup>50</sup> DÍEZ PUERTAS, E. (1962). Del teatro al cine mudo. [En línea]. En: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-teatro-al-cine-mudo--0/html/ffa4416e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-teatro-al-cine-mudo--0/html/ffa4416e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html) [Consultado junio 10 de 2019].



“El asesinato del duque de Guisa” (1908, Film D’art)

Los aspectos técnicos del cine en su relación con la figura humana, se han dirigido en la importancia y la necesidad de su fragmentación en planos. De este aspecto surgió el problema de la amplificación 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 adaptabilidad corporal propia de los géneros populares, por un lado, y la tradición del arte pictórico, y más específicamente fotográfico (en lo que respecta a la pose), por otro lado. En cuanto a esta última tendencia, se planteó la necesidad de incorporar tipos fisonómicos y gestuales de la vida real, prescindiendo de la construcción artificial a la que pudiera arribar un actor con formación técnica (léase teatral). Este aspecto generó una disminución en la configuración de una técnica específica de desempeño actoral específica para el cine, que partiera en el hecho de caracterizar 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 formular sus propios procedimientos metodológicos y estéticos específicos.

## Aspectos del modo de representación

En los inicios del cine, la actuación se desarrollaba principalmente fuera del film, puesto que los actores profesionales cumplían la función de narradores durante la proyección. Poco a poco, los actores incorporados desde el medio de la escena popular, como el teatro de variedades, el vaudeville y el circo, comenzaron a ser incluidos en las producciones. De este modo, la inclusión de actores provenientes del teatro culto (léase burgués), realizada con el objetivo de elevar el nivel artístico del cine, como se hizo con actores de la Comedia Francesa en las películas de Film d'Art durante 1908, fue esporádica. Esto se debía a que los actores populares podían desempeñarse con todo el cuerpo, lo cual era necesario en las primeras películas que no tenían sonido, cortes de planos o acercamientos. Las aptitudes que se requerían de estos actores eran la precisión gestual (aún incurriendo en la exageración, dado que 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 solo podían ser aportadas por sujetos iniciados en el oficio, esto es, actores con desempeño en el teatro y fundamentalmente, en los géneros populares.

Aunque se demandaba de un actor "*gestual*", el primer cine silente no recurrió a la pantomima, ya que esta se hacía a través de gestos convencionales. Lo que se pretendía, era ir desarrollando un "*gesto técnico*" determinado para el cine, para lograr que el actor tuviera exactitud y capacidad para alargar la acción, evitando así cortes bruscos en el montaje. Se buscaba ir construyendo una transparencia narrativa. En este sentido, el lenguaje cinematográfico se basó en dos requerimientos: **la naturalidad o sinceridad en la interpretación y la búsqueda de verosimilitud.**



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. Los directores comenzaron a aplicar en sus actores la limitación de la expresión, basada en la contención gestual. Edgar Morin (1964)<sup>51</sup> 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 cine sonoro señaló el aumento de la solicitud de una composición más realista y psicologista, lo cual preparó el camino para la llegada de la tan famosa “actuación stanislavskiana/strasbergiana” en el cine de Hollywood.

Antes de que llegara a Estados Unidos, el Sistema Stanislavski había sido utilizado en otros países. Directores como Eisenstein y Pudovkin defendían al montaje como el fundamento del lenguaje cinematográfico, en el sentido de ser este el generador de la continuidad, por lo que asumen el Sistema de Stanislavski, director del Teatro de Arte de Moscú, quien basa su metodología actoral en la continuidad rítmica, producto de la caracterización psicológica.

En adición a lo anterior, el interés especial de Pudovkin por el actor, lo motivó a escribir un libro dedicado a la actuación: “*El actor en el film*”<sup>52</sup>, en el que plantea la repetición como herramienta metodológica para que el actor de cine adquiera 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.), intentando que se aplique un tratamiento realista de la actuación. Fundamentalmente, Pudovkin propone que el conocimiento del actor respecto a la técnica cinematográfica debe contribuir a la continuidad; esto constituye un primer planteamiento rigurosamente técnico de una actuación

---

<sup>51</sup> Referenciado por Karina Mauro en Actuación cinematográfica y análisis teórico, en: European Review of Artistic Studies, 2014, vol. 5, n. 2, pp. 43-59.

<sup>52</sup> Libro editado en 1972 por Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

específicamente cinematográfica. Ya en el desarrollo del cine silente la economía y la precisión gestual se había configurado lo suficiente, por lo que la actuación cinematográfica había alcanzado la deseada especificidad; pero la aparición del cine sonoro involucró una amenaza de retroceso, al originar o presentar una redundancia entre movimientos y parlamentos. La introducción de Stanislavski, a partir de su relectura por parte del Método Strasberg contribuyó a la instalación de la “*actuación natural*” en Hollywood.

El naturalismo<sup>53</sup> entonces requiere dos actividades o tareas para el actor cinematográfico. Por un lado, fingir la indiferencia ante los dispositivos técnicos propios del rodaje para capturar la actuación (cámara y micrófono). Por otro lado, la exigencia de construir y caracterizar personajes, es decir, de cambiar para cada papel. Pero más allá del naturalismo o la sinceridad en la interpretación, el concepto de la “*transparencia*” en la actuación cinematográfica plantea la cuestión de lo verosímil.

En este sentido, Jesús González Requena (1987)<sup>54</sup> sostiene que la verosimilitud consiste en un trabajo que busca “*suprimir 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)<sup>55</sup> lo 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 actoralmente hablando, que constituye un verosímil de género,

---

<sup>53</sup> Tendencia de las artes que trata de reflejar la realidad sin idealización ni dramatización.

<sup>54</sup> En: GONZÁLEZ REQUENA, J. (1987). Enunciación, punto de vista, sujeto. Contracampo, Año IX, No 42. Disponible en: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1987%20Enunciaci%C3%B3n%20Punto%20de%20Vista%20Sujeto2.pdf>

<sup>55</sup> METZ, Ch. (1968). El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil, págs.: 16-33. En: [http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/contenedor\\_txt.php?id=111](http://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/contenedor_txt.php?id=111)

presente en la perspectiva de expectativas del espectador y por lo tanto, de la industria cinematográfica, que siempre le acompaña 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 lo verosímil dentro de dicho código, lo cual plantea una contradicción con las premisas de la actuación natural o vivenciada, constituyendo esta problemática otra línea de análisis posible.

Finalmente, es importante aclarar que las imágenes de la acción interpretativa que realiza el actor, capturada por la cámara durante el rodaje, necesita ser manipulada para convertirse en actuación cinematográfica. 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 representación. Por consiguiente, se puede concluir que en el cine, la acción actoral y la actuación son dos entidades diferentes.

### **El cine y el desarrollo de la noción de actor**

Con el devenir del cinematógrafo en la industria cultural, que ha generado aplicaciones como la televisión, que a su vez inaugura y alimenta gran parte del contenido a través de la internet, se observa interesante incluir un espectro de análisis enmarcado dentro de los audiovisuales, que trabajan con actores o con la noción de actor, pues esta investigación se enmarca en este formato de trabajo.

Mientras Stanislavski arrancaba con su trabajo a comienzos de siglo XX, el invento del cinematógrafo, y posteriormente los empeños de los hermanos Lumière, se convertiría en una carrera, que apoyada por el ya maduro proceso industrial y la revolución tecnológica, incorporó y moldeó, independientemente de normas, la

participación del sujeto que encarnaba el acontecimiento mediatizado por la imagen, quien atribuyó para sí el carácter de “*actor*”. La diferencia sustancial entre la imagen fija, fotográfica o pictórica, y la imagen en movimiento, patenta dicho acontecimiento como motor de progresión de la narración a la categoría de “*acción*”, que llega a convertirse en invocación performática del establecimiento del hecho cinematográfico. Así, cada vez que el director ordena, “*luces, cámara, ¡acción!...*”, la sentencia renueva, en un acto de magia mecánica, el devenir del hecho cinematográfico, que sólo se constituye en sí, con la accionalidad de una persona que acciona, es decir de un actor.

La fundación del Actor’s Studio en 1947, por parte del Group Theatre, que seis años atrás protagonizaran Strasberg y Adler, tras la radicalización de una ortodoxia stanislavskiana por parte de Strasberg, marca la primera ramificación de la pedagogía y entrenamiento para actores que, hacia 1951, cuando Lee Strasberg toma las riendas del Actor’s Studio, se convierte en la línea oficial de formación para actores de cine, heredera de los maestros rusos. Este ejercicio comercial, de cara a las productoras de cine, desata la competencia por la apropiación y desarrollo de la más auténtica escuela para actores en Estados Unidos. Strasberg termina fundando un instituto en el mismo corazón de la industria: Hollywood, mientras dirige el Actor’s Studio hasta su propia muerte; Adler, Meisner, Chéjov y otros, entran en este relato, que tiene que ver más con *cómo se hacen actores para el cine*, dejando atrás el hecho teatral, ya que la cámara y la pantalla han mediatizado el trabajo del actor hacia la segunda mitad del siglo XX.

La industria cinematográfica norteamericana, en los años 60’s y 70’s ve nacer a la televisión como la posibilidad de la comercialización masiva de la imagen, que da pie al desarrollo comercial del audiovisual y a la profesionalización del sector. El lenguaje trepidante de la TV desestima la formación por sobre la práctica efectiva del hacer actoral. Si a esto se le suma la hipérbole de la cinematografía en razón de la sofisticación del montaje y la postproducción (los efectos especiales), la división

del trabajo en el medio, convierte al actor en un profesional que es parte de una gigantesca maquinaria industrial de explotación.

En la contemporaneidad, el éxito comercial de la televisión y su desarrollo como una herramienta en función del discurso de poder, ha posicionado dispositivos de lenguaje audiovisual que, atravesado por estructuras narrativas propias del cine, desborda las normas y saberes de la profesionalización cinematográfica e instituye una nueva división del trabajo como un sistema de intercambio de valores, donde el actor lo es por necesidad, y no por mérito.

La cultura de la “*naturalidad*” en la actuación, como un estimulante al Stanislavski inicial, que se fundó paradójicamente en el naturalismo como alternativa al estancamiento romántico, ha devenido en estandarización de la “*naturalidad*” por encima de la técnica del actor. Vivimos en un contexto mundial donde el cine reclama, a partir de estos hechos, la participación de actores naturales o “*no actores*”, que el documental aporta y rebosa en lenguajes audiovisuales nuevos, desde géneros como el monster-cinema o el falso documental (“*documentira*”) que en Colombia esta tendencia se está imponiendo<sup>56</sup>.

La pregunta al final de este capítulo es si en nuestro medio *¿la razón del por qué los directores de cine se empeñan en contratar actores naturales (no actores) para sus producciones, es un proyecto estético a partir del hecho escénico-cinematográfico o simplemente es porque –sencillamente– no conocen cómo trabajan los actores?*

El presente apartado deja puesta esta pregunta e invita a extenderla a lo largo de la lectura de los demás apartados y capítulos; la expectativa es que este cuestionamiento solicite a las nociones que se van construyendo en cada elemento

---

<sup>56</sup> En: CASTIBLANCO RICAURTE, J. P. (2014). Lecciones de (falso) documental con Rubén Mendoza [En línea] En: <https://www.shock.co/cultura/articulos/lecciones-de-falso-documental-con-ruben-mendoza-52531>

que se expone, así como sería grato que también articule un diálogo claro con los realizadores y productores en su interrelación con los actores.

## **El modelo actancial de Greimas**

El Modelo Actancial de Greimas, es una propuesta realizada por el lingüista Greimas y publicada en el texto titulado *La semántica estructural* (1971).

En ella se propone el análisis y abordaje de los personajes de textos narrativos o dramáticos para determinar la funcionalidad de estos; sin embargo, esta se basa en los planteamientos teóricos de *Vladimir Propp* y de *Etienne Souriau*, quienes explican su teoría a través de las *funciones-acciones* y las *funciones sintácticas de la lengua*.

Básicamente, Greimas con su Esquema Actancial, propone una nueva forma de abordar el análisis de los personajes por el rol que cumple dentro de la obra y no por lo que son. También Greimas caracteriza el concepto de **Actante** dentro de los estudios literarios.

### **¿Qué es el Actante?**

En cuanto a la palabra, actante proviene de la lingüística estructural y significa que alguien o algo es o participa en un determinado proceso narrativo. Greimas define el actante como aquel personaje que se construye a partir de los roles que cumple al realizar una o varias acciones. Por esto, el modelo actancial está sustentado en las relaciones que se establecen entre los distintos actantes y se reconocen a partir de su funcionamiento en el relato, y existe una diferenciación que se da con los personajes.

## ¿Cuáles son las diferencias entre un personaje y actante?

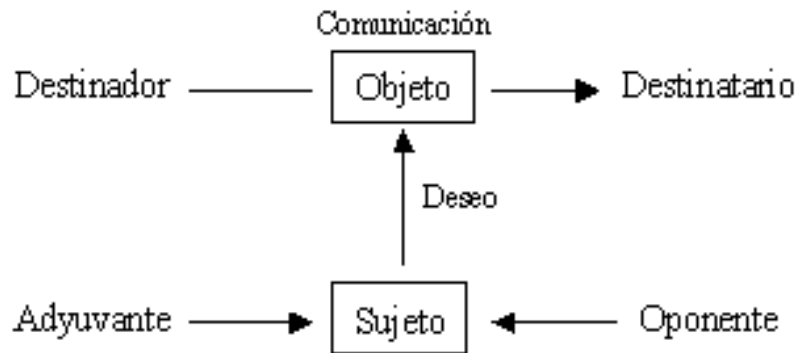
Las diferencias entre un personaje y un actante según Greimas radican en que:

1. El **Actante** no es un ente aislado que solo se relaciona con lo psicológico o metafísico, sino como un ente que pertenece al sistema global de acciones.
2. Un **Actante** puede ser una abstracción (puede ser un dios, la ciudad, o la libertad) puede ser un ente colectivo (los estudiantes, el antiguo coro), una agrupación de personajes (los habitantes de una comunidad) o simplemente un personaje.
3. El **Personaje** es un ser que puede asumir de forma simultanea o sucesiva una serie de funciones actanciales.
4. Un **Actante** no necesariamente debe estar presente en la obra. es decir, puede estar ausente siempre y cuando se presente por medio del discurso de otro sujeto en la enunciación.

## ¿Qué es El Modelo Actancial?

El modelo es una estructura simplificada de los roles que asumen los personajes en un relato o texto cualquiera que asumen para el desarrollo de la historia o argumento. El modelo se divide en tres ejes, con seis actantes o roles actanciales:

Los roles de los actantes son: (Página siguiente)



1. El Rol del SUJETO (S): es el actante que desea un OBJETO (O).
2. El OBJETO (O): es lo que se desea; puede ser un ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor.
3. Luego, El rol del AYUDANTE (AY): es el actante encargado de orientar al sujeto (S).
4. Posteriormente, el rol del Oponente (OP): es el actante cuya función radica en ser la fuerza imperiosa que limita la acción.
5. Asimismo, se encuentra el rol del DESTINADOR (D1): es el conjunto de hechos deseados o destinador orientador del deseo.
6. Por ultimo, El rol del DESTINATARIO (D2) (o Destinador D2): Son las fuerzas o entidades de naturaleza social, ideológica o moral (Dios, el orden establecido, la libertad, el delito, la lujuria, la ambición, un fantasma, entre otros.)

El modelo actancial opera desde tres ejes fundamentales que son *el deseo, la comunicación y la participación*. Cada eje corresponde a una pareja de actantes y se orientan a determinados ejes semánticos. Las parejas que compone el esquema actancial son las siguientes:



**1. La pareja del Sujeto (S) – Objeto (O): Interactúan desde el eje del deseo:  
S ↔ O**

En esta interacción tenemos un actante que tiene el rol del sujeto (S) que desea y actúa en busca de la obtención de un objeto (O). Dicho objeto se caracteriza por ser un objeto de valor o un objeto modal<sup>57</sup>. Además, ello va permitir la justificación de la acción y la va categorizar como un *deber, querer, saber o poder*. Estos dos actantes pueden mantener una relación entre sí, ya sea conjuntiva o disyuntiva, esto no implica la ausencia de una, sino más bien posibilita la conjunción, es decir, el sujeto puede que se convierta en deseo o viceversa.

**2. La pareja del Destinador (D1) y Destinatario (D2) representa el eje de la comunicación: D1 ↔ D2**

Esta instancia se define por la acción o interacción informativa entre los actantes para que se generen las condiciones que permitan alcanzar el objeto deseado (O). Estos dos actantes se caracterizan por una presuposición unilateral, en donde el Destinador (D1) es el presupuesto y el Destinatario (D2) es el presuponente .

En consecuencia, el destinador generalmente se plantea como el actante que sabe y, según Greimas el que

*Comunica al destinatario no sólo los elementos de la competencia modal, sino también el conjunto de los valores puestos en juego (Ddor<sup>58</sup> manipulador); es, asimismo, aquel a quien generalmente se le comunica el resultado de la ejecución del Ddor, que le corresponderá sancionar (Ddor juez). (Greimas, 1971; 118)*

---

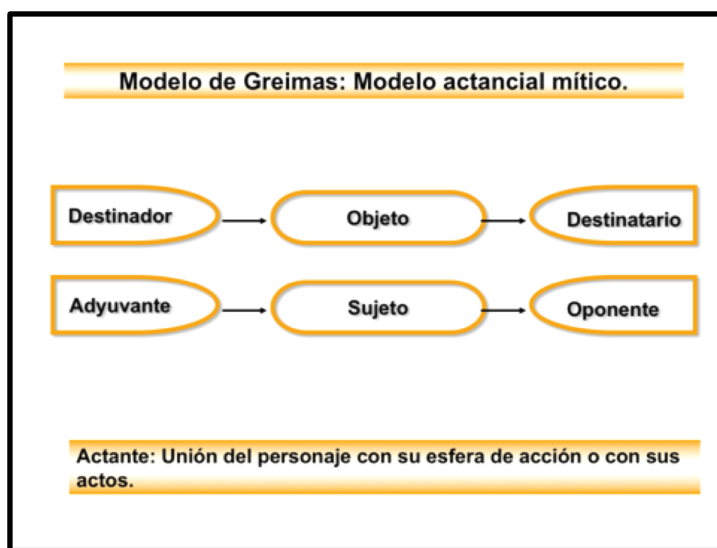
<sup>57</sup> Se refiere a objetos que están relacionados a un comportamiento específico o a un objeto determinado por una actitud relacionada con un querer, un saber u obtener un poder.

<sup>58</sup> Abreviatura de Destinador.

### 3. La pareja del Ayudante (AY) y El Oponente (OP) desde el eje de la lucha: AY ↔ OP

Estos dos actantes operan y formalizan circunstancias que van a favorecer o desfavorecer los acontecimientos que se realicen en el accionar de la obra. Este eje se centra y se configura desde la acción del “poder”.

Se finaliza la presentación del Modelo actancial de Greimas con el esquema que lo ilustra:



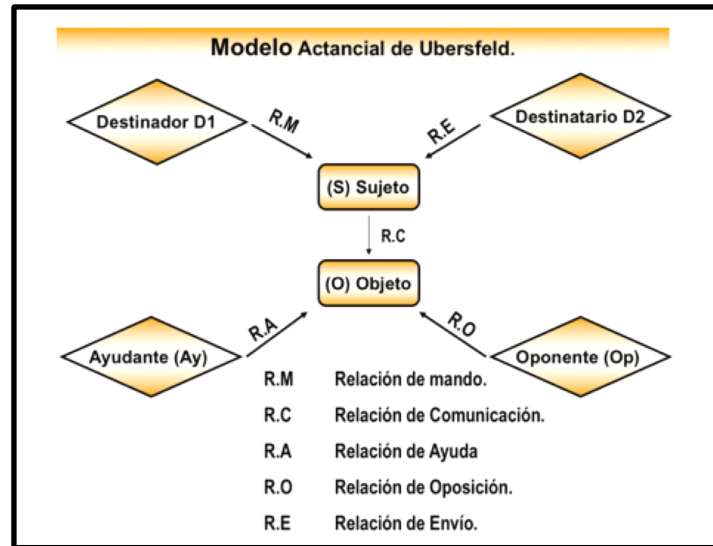
Esquema Modelo Actancial de Greimas

### El modelo actancial de Ubersfeld<sup>59</sup>

Explica Ubersfeld, que por debajo de la infinita diversidad de relatos (dramáticos o de otra índole) subyace solo un limitado y escaso número de **relaciones** entre términos mucho más amplios que los de *personaje* o *acción*; a estas relaciones ella les da el nombre de **actantes**. Entonces para Ubersfeld los actantes representan relaciones. Lo que quiere decir que para ella la noción de actante es un concepto

<sup>59</sup> Tomado de UBERSFELD, A. (1989). Semiótica teatral. Madrid: Cátedra pp. 42-84.

operativo. Dentro de las relaciones actanciales que presenta Ubersfeld se dan las siguientes relaciones: de mando, de comunicación, de ayuda, de oposición y de envío (ver esquema de relaciones actanciales).



Esquema de relaciones actanciales

Pero también, para Ubersfeld como para Greimas, un actante puede ser una abstracción (la ciudad, Eros, Dios, la libertad), o un personaje colectivo (el coro antiguo, los soldados de un ejercito), o una agrupación de personajes (por ejemplo, los oponentes del sujeto o de su acción).

Plantea Ubersfeld que la presencia del actor constituye el elemento característico de la actividad interpretativa. Dice que el cuerpo humano, la voz humana son elementos irremplazables; sin ellos no habría actuación. De aquí que la unidad básica de toda actuación sea el actor.

Pero Ubersfeld advierte que no se puede, que es imposible identificar al personaje con el actor; que un actor puede representar varios personajes en una misma obra, o al contrario, un mismo personaje puede ser representado por varios actores.

Se pregunta Ubersfeld si puede darse una actuación sin actores. Para la autora, el actor es una “*unidad*” de un relato; y los actantes hacen referencia a una sintaxis narrativa; los actores son reconocibles en el interior de los discursos particulares en que se manifiestan. Los actores están dotados de un nombre, son unidades particulares del relato. Desde esta perspectiva, el actor sería la particularización de un actante; sería la unidad (antropomórfica) que pone de manifiesto, en el relato, la noción (o fuerza) que abarca el término de actante. El actor es, pues, un elemento animado caracterizado por un funcionamiento, bajo distintos nombres y en diferentes acciones, según sea el caso.

Este modelo es una aplicación que Anne Ubersfeld (1977; 58 -118) hace del modelo de Greimas, ella cambia la pareja Sujeto/Objeto, haciendo del Sujeto la función manipulada por la pareja Destinador/Destinario, cuando el Objeto se convierte en la cosa atrapada entre Ayudante y Opositor. Este detalle modifica profundamente el funcionamiento del modelo. Con Greimas, no se parte conscientemente de un asunto fabricado por un Destinario en función de un Destinador, el Sujeto se definía sólo al final del recorrido en función de la búsqueda del Objeto. Esta concepción presentaba la ventaja de construir poco a poco la pareja Sujeto/Objeto y de definir al Sujeto no en sí, pero si según sus acciones concretas.

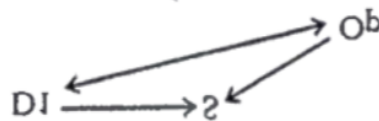
En cambio, en el esquema de Ubersfeld, se le da más valor a la naturaleza del Sujeto, se hace de él un dato fácilmente identificable mediante las funciones del Destinador/Destinario, y aclara Ubersfeld que “*no hay sujeto autónomo, sino un eje Sujeto-Objeto*” (1977; 79).

### **La pareja Sujeto-Objeto**

Ubersfeld explica que hay una pareja básica en toda estructura ficcional: la pareja Sujeto-Objeto. El Sujeto se une al Objeto de su deseo o de su querer por una flecha que indica el sentido de su búsqueda. La primera dificultad, y también la mayor de

todas, está en determinar cuál es el Sujeto; al menos cuál es el Sujeto principal de la acción. Por lo general, en una estructura narrativa, el equívoco no es frecuente, ya que el Sujeto se confunde con el *héroe* de la historia que persigue una búsqueda, una misión, y al que le suceden casi todas las aventuras.

El siguiente es el triángulo fundamental:



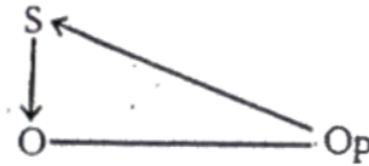
### Las tríadas actanciales

Como se referenció más arriba acerca de los actantes como funciones relacionales, y que ellos representan relaciones, establece entonces Ubersfeld unas tríadas o triángulos que materializan relaciones (relativamente autónomas). En la mayoría de las escenas “clásicas”, con dos o tres personajes, funcionan algunos de estos triángulos (Sujeto y Objeto se alían contra el Oponente, o, como en una célebre escena de El Cid, Don Diego, Destinador, asigna a Rodrigo el Objeto de su búsqueda), en unas relaciones actanciales, y estas son las siguientes:

#### 1. Tríada Activa

En este triángulo, la flecha del deseo orienta al conjunto y determina el *sentido* (*dirección y significación* al mismo tiempo) de la función de Oponente.

El Oponente (Op) del Sujeto, por ejemplo la madrastra de Blanca Nieves, se opone a la persona de Blanca Nieves, no a su deseo por el Príncipe; en este caso, el triángulo activo (Sujeto-Objeto-Oponente) toma la siguiente forma:



## 2. Tríada Psicológica

Este triángulo explica una doble caracterización (ideológica y psicológica al tiempo) de la relación Sujeto-Objeto; es útil para comprobar como lo ideológico se inserta en lo psicológico, o como la caracterización psicológica de la relación Sujeto-Objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia de lo ideológico. La siguiente es la figura que conceptualiza el triángulo psicológico:



## 3. Tríada Ideológica

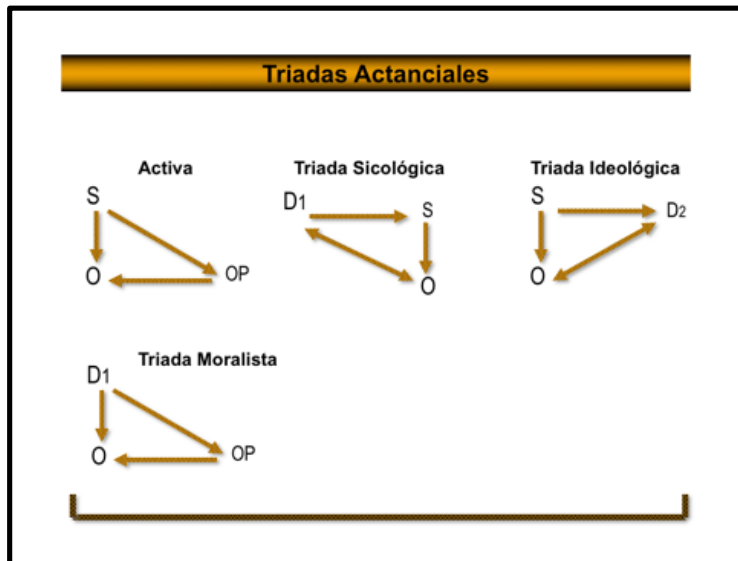
Se trata de lo contrario de la anterior tríada, este triángulo marca el *retorno de la acción a lo ideológico*, sirve para descubrir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo de una estructura ficcional, está hecha con vistas a un beneficiario, individual o social. En el extremo opuesto, este triángulo explica, no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma; descubre un *antes* y un *después*.

La siguiente sería la forma del triángulo:



En este punto, el análisis actancial, lejos de ser algo rígido e invariable, se muestra como un instrumento de gran utilidad para la comprensión de las estructuras ficcionales. Lo esencial consiste en ver en él unas formas funcionales de relaciones entre los sujetos de una ficción. En este sentido, para Ubersfeld, el modelo actancial no es una forma, es una sintaxis, capaz, en consecuencia, de generar infinitas posibilidades.

A continuación se presenta de manera esquemática el Modelo actancial de Ubersfeld de las llamadas Tríadas actanciales en las que se muestran las relaciones actanciales.



Esquema de Tríadas actanciales

## METODOLOGÍA

Como se planteó y especificó en la Introducción acerca de la metodología, esta propuesta es una investigación teórica y de orden bibliográfico con un componente cualitativo que busca recoger discursos de sujetos significativos al tema de la actuación, la dirección de actores con sus métodos y procedimientos técnicos para proceder luego a su interpretación, analizando las relaciones de significado que se producen en determinados contextos, específicamente el cinematográfico, con sus respectivos objetivos y características propias de un trabajo académico que contiene reflexiones sobre aspectos contextuales y prácticos sobre la actuación cinematográfica y la dirección de actores. Se realiza de manera que se pueda tener una organización secuencial de los contenidos. Contiene unos momentos por medio de los siguientes procedimientos:

- a) Indagación y rastreo bibliográfico que tiene como sustento los conceptos iniciales sobre la actuación y el sistema que planteó Stanislavski.
- b) Descripción de los aspectos más relevantes en el orden de lo teórico que componen la actuación cinematográfica, producto de la recopilación documental.
- c) Caracterización del Modelo Actancial y sus funciones al servicio de la actuación cinematográfica, del concepto de Actante y la formulación de la propuesta del Actor-Actuante desde las teorías del Modelo Actancial de Greimas y de Ubersfeld.
- d) Elementos teóricos y prácticos para el trabajo interpretativo del actor.
- e) Directrices para la dirección de la actuación cinematográfica, presentadas como producto de la investigación sobre la categoría del actor y los modelos actanciales y sus funciones.
- f) Anexos: Entrevistas a personas relevantes que conocen el trabajo del actor en el campo cinematográfico y están inmersos en procesos de formación y dirección de



actores y que presentan una visión actual del desempeño de los actores en el medio cinematográfico, y del estado en que se encuentra y debería ser la formación de los mismos.

## ANÁLISIS Y RESULTADOS

### La actuación cinematográfica: análisis teórico

Desde los inicios del arte cinematográfico, la adopción de la forma representativa y narrativa de ficción determinó la participación de actores. De este modo, la actuación en cine se convirtió tempranamente en un legítimo objeto de estudio. Sin embargo, se espera aún el establecimiento de parámetros de esclarecimiento propios, hecho derivado de la persistencia de la actuación teatral (manifestación originaria del arte actoral).

Es posible sustentar 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 han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores en el afán por establecer pautas para el desempeño práctico.

En cuanto al cine, la indagación teórica se inclinó por analizar la construcción de su lenguaje específico, planteada en la confluencia 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 lograr una forma de actuación específicamente cinematográfica, que prescindiera por completo de elementos teatrales que se planteaban como nocivos para el nuevo medio. No obstante, se considera que, para emprender un análisis teórico de la actuación cinematográfica, que establezca explícitamente y con claridad sus parámetros específicos, es necesario señalar

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 propia del cine.

En esta oportunidad se centra la atención en realizar un rastreo preliminar de la forma en que los diversos análisis sobre el cine han trabajado el tema del actor, observando líneas de reflexión posibles. Se puede considerar que una de las primeras dificultades metodológicas para estudiar las técnicas del actor cinematográfico desde una perspectiva académica, consiste en que su implementación no tiene la necesidad de una formulación teórica previa. De hecho, al igual que lo señalado respecto a la actuación teatral, la mayor parte de los trabajos sobre la actuación cinematográfica son de carácter prescriptivo, y se dirigen tanto a actores como a directores. Entre los escritos que profundizan en la dirección de actores en cine, se debe destacar el trabajo de Alberto Miralles (2000)<sup>60</sup>. En esta extensa obra, *“La dirección de actores de cine”* 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 mismo.

Entre los escasos y relativamente recientes estudios que se ocupan exclusivamente de la actuación cinematográfica desde una perspectiva teórico-histórica, se destaca el trabajo de Jacqueline Nacache (2006)<sup>61</sup>, quien 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, que desde una perspectiva histórica se estudian obras de directores, estilos individuales o colectivos, e influencias. Por consiguiente, Nacache

---

<sup>60</sup> MIRALLES, A. (2000). *La dirección de actores de cine*. Madrid: Cátedra.

<sup>61</sup> NACACHE, J. (2006). *El actor de cine*. Barcelona: Paidós

sostiene que el estatuto del actor de cine “*permanecerá durante mucho tiempo al margen de la teoría*” (2006; 25), y concluye su exhaustivo estudio, afirmando que “*aún está todo por hacer en este campo*” (2006; 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, se establecen aspectos de estos trabajos que pueden brindar herramientas para comenzar a pensar al actor de cine desde una perspectiva teórica.

### **Análisis del personaje en el lenguaje cinematográfico**

Aunque la intención temática de esta propuesta de investigación sobre la dirección de la actuación cinematográfica no pretende profundizar sobre la categoría de personaje, se hace necesario realizar un análisis del personaje cinematográfico que lo ubique y lo caracterice. Este apartado tiene así una orientación predominantemente teórica puesto que pretende aplicarse a un objeto de estudio preciso como lo es la actuación cinematográfica.

Por lo tanto, abordar un análisis del personaje cinematográfico permite algunas reflexiones acerca de la construcción del discurso interpretativo fílmico; también hace posible acercarse a definiciones acerca de su mensaje, o hacer un contraste de los diferentes modos en que han sido concebidos en las prácticas cinematográficas.

### **Definición del personaje**

Parece una tarea sencilla definir qué es personaje, porque se tiene la capacidad de identificarlo cuando se está ante él en un objeto narrativo (literario, teatral o

cinematográfico). Pero se hace difícil cuando se da prioridad a unas características más que a otras y se evidencian así algunas carencias al tratar de lograr *una* definición.

En este sentido, fue con Aristóteles que se comenzó el debate en el que se vincula el sujeto en la ficción con la acción. Tal como lo señala Pavis (Pavis, 1983; 355-356), las relaciones entre acción y carácter, pueden instalar tres modos de interacción:

- 1) El elemento principal es la acción, y esta determina el resto.
- 2) La acción es la consecuencia del carácter.
- 3) La acción y el personaje se complementan, no son contradictorios.

Además, se pueden encontrar algunos teóricos que han definido al personaje como *unidad de acción*, como una pieza de una estructura que se supedita a la trama y a la transferencia de una información, para quedar subordinado del relato. Según el autor Chatman, “*creen que está en función de la trama, que es una consecuencia necesaria, pero derivada de la lógica temporal de la historia*” (Chatman, 1990; 121). Esta manera de definir al personaje la inició Aristóteles y fue tomada en cuenta por los formalistas rusos y por el estructuralismo, sosteniéndose en la actualidad, a través de la reflexión teórica sobre el modelo actancial, el cual forma parte de esta investigación. Inclusive cuando se piensa que un personaje que está dentro de un género determinado debe cumplir con ciertos rasgos, se le está dando prioridad a este concepto de personaje, puesto que es la acción la que determina al personaje.

Hay otro concepto de personaje que está definido desde un punto de vista psicológico, como si fuera un simulacro de una persona real. En Chatman (1990; 121) se indica que desde esta definición psicológica del personaje la trama sería “*un derivado*” que se mostraría en una narrativa en la que “*los sucesos en sí mismos no constituyen una fuente de interés*”.

Al lado de estos dos conceptos aparece un tercero que se encuentra de más utilidad, es el que tiene en consideración al personaje como *unidad psicológica y de acción*. Aquí se integran los otros dos conceptos anteriores, para comprender y definir el personaje como un elemento de la acción pero que se construye como si se tratara de una entidad con una psicología propia. Será éste el modo en que los manuales de guion van a entender al personaje y así mismo es como se le concebirá para esta investigación.

Por tanto, se va a entender el personaje en este análisis como una unidad psicológica y de acción que debe ser estudiada en el relato como una categoría narrativa, donde se integran una serie de rasgos. Se afirmará la idea del personaje como modelo de rasgos que diferencian el carácter psicológico y social, porque el estudio de estos rasgos es el que le dará la forma al análisis. Autores como Chatman (1990; 135), Pavis (1983; 360) o Ezquerro (1990; 14) parten de conceptos del personaje en este sentido, independiente de la obra en que aparezca (cinematográfica, teatral o literaria).

Concretamente, se apuntará acerca del momento en que aparece el personaje en el medio cinematográfico; que la base de su concepción se halla en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, en la que se hizo el esfuerzo en retratar personajes realistas y su entorno. Esta tendencia literaria determinó las normas en la construcción del personaje del cine clásico de Hollywood, que es un referente con mucha influencia en todos los demás. Cuando un manual de guion dice cómo se debe construir un personaje, se tiene como referente el personaje clásico, que, como se dijo, su fuente es la tradición literaria del siglo XIX.

Como se pretende, un análisis del personaje implica descomponerlo y recomponerlo para identificar sus elementos de construcción y funcionamiento. Cuando se considera al personaje cinematográfico como una categoría narrativa, que resulta de la suma de rasgos físicos, psicológicos, morales o sociológicos, el procedimiento inicial de análisis debe identificar los rasgos.

En este orden de clasificación de los personajes se encuentran los denominados Personaje redondo/Personaje plano; Personaje de carácter, y Personaje como rol. Pero como el enfoque de esta investigación se está dirigiendo desde la reflexión sobre el actor desde el modelo actancial, se centrará el análisis específico sobre el Personaje como Actante.

### **El personaje como Actante**

Otro aspecto de aproximación al personaje, desde una representación más conceptual, se analizaría en cuanto es un *actante*. En este nivel ya no se comprende como simulacro de la persona ni como un rol, sino como un componente efectivo por el lugar que ocupa en la narración, así como por su contribución para que avance (Casetti & Di Chio, 1998; 183). Se está encuadrando el personaje en el marco del modelo actancial estructuralista, en el que se estudian las relaciones estructurales y lógicas que relacionan entre sí distintos elementos.

En este nivel, el personaje se agrupa y se comprime en diversas funciones, disponiendo así a un *actante* que construye distintas clases de relación con otros *actantes*. De manera definitiva, el modelo se trataría de la reducción y distribución de los agentes de la acción en un número definido de categorías, como una clase de actores, capaz de contener todas las posibilidades relacionales de la obra. Desde el concepto de *actante*, se puede clasificar a los personajes como *Sujeto*, *Objeto*, *Destinatario*, *Destinador*, *Ayudante* y *Oponente*, según el sentido en el que se desarrolle la acción. Esta última perspectiva de análisis del personaje simplifica, abstrae y relativiza las posiciones de los personajes como actantes al permitir diferentes variables en función del enfoque tomado. Esta clasificación, se aleja de la visión del personaje como paradigma de rasgos psicológicos para primar una visión eminentemente estructuralista en la que se estudia la acción antes que al personaje (lo que hace antes de lo que es).

El esquema de análisis que aquí se plantea en este apartado es factible de variaciones que sean necesarias de acuerdo a circunstancias del análisis o el objeto de estudio al que se aplique. Así mismo, pueden desarrollarse para un análisis de aspectos parciales del personaje con más profundidad, o ser matizado según las necesidades de los proyectos narrativos.

A manera de cierre de este análisis, se plantea que el estudio del personaje cinematográfico surge de investigaciones y estudios realizados en el marco de la literatura y del teatro, que son referentes en los que el personaje apareció como una categoría narrativa puesta al servicio del desarrollo de una historia. Anota Galán Fajardo (2007; 9) que a pesar de que algunas disciplinas como la narrativa audiovisual han pretendido desligarse de modelos anteriores para adaptarse a la idiosincrasia de la imagen, *“no ha sido hasta hace décadas cuando han comenzado a surgir manuales teóricos y técnicos sobre la naturaleza del guion y su propia especificidad”*.

Se puede concluir que los manuales de creación en el campo del guion son los actuales referentes que consideran la especificidad del medio. En consecuencia, pueden, de esta manera, convertirse en herramientas idóneas para el análisis. De aquí que lo que se propone, por supuesto, es susceptible de las variaciones y adaptaciones como se requiera. Es una propuesta seguramente muy amplia que permite su aplicación a modelos muy diferentes.

### **Análisis del esquema actancial y sus variantes**

En el ámbito de la teoría literaria, el modelo actancial fue concebido como una herramienta para analizar textos narrativos y, posteriormente, fue aplicado a los textos dramáticos, incluidos los guiones como textos cinematográficos. Aplicado a estos dos últimos permite visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la



acción pues no se debe olvidar que la esencia del drama es el conflicto, conformado por fuerzas que se oponen y se ayudan. Al respecto Norma Román (2007)<sup>62</sup> comenta que donde hay conflicto, hay modelo actancial.

Al abordar el tema de la actuación cinematográfica desde una caracterización que se podría nombrar como una *narrativa de acciones*, también desde esta mirada se pueden tener en cuenta, como aspecto estructural de la actuación, las bases que provee la disciplina de la narratología. Dentro de un contexto de estudio o análisis cinematográfico (o teatral), no se puede ignorar el modelo o esquema actancial como herramienta de análisis y de aplicación como instrumento para la actuación y la dirección de actores. El tema del modelo actancial es muy amplio y probablemente lo más conveniente sea comenzar por una aclaración del concepto de modelo o esquema actancial para luego pasar a exponer esta noción tan utilizada hoy en día en semiótica teatral y cinematográfica.

La noción de *modelo*, o *esquema* o *código*, *actancial* se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramatúrgicas para visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción. Presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y la acción, si no de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro. Su éxito se debe a la aclaración aportada a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y resolución de los conflictos.

Conviene aclarar en este punto que la *situación dramática* es un tema ampliamente estudiado e investigado en todas las artes representativas. En su acepción clásica y actual, el termino *situación* designa la configuración de las relaciones entre los personajes y las circunstancias dadas y particulares de su estado en un momento dado de la intriga o la trama. Si se examina este concepto, rápidamente puede observarse que la confusión entre personaje y actor es muy posible ya que se trata

---

<sup>62</sup> Román Calvo, Norma. (2007). El modelo actancial y su aplicación. México: Praxis/UNAM.

de determinar qué relaciones entre los personajes y qué circunstancias particulares son propicias para crear uno u otro efecto. Como se ve, la atención está centrada sobre el personaje tal como se lo percibe en la escena en un momento preciso y en consecuencia, existirá el peligro de confundir al personaje con quien lo interpreta. Esta fue una de las razones principales que en su momento llevó a los teóricos a una búsqueda de nuevos conceptos y clasificaciones.

Por otra parte, el esquema actancial se configura como uno de los trabajos de dramaturgia con mucho potencial en la elaboración de todo libreto o guión que tiene también por finalidad la de aclarar la configuración de los personajes y sus relaciones físicas.

En cuanto al concepto de actante en el modelo actancial, el modelo actancial proporciona una visión nueva del personaje. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, si no que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que va de la forma amorfa del *actante* (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del *actor* (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra). El actante es, según Greimas y Courtes (1979), “*aquel que cumple o quien sufre el independientemente determinación*” (1979; pág. 3). Esta noción fue un préstamo de Greimas (1966) del gramático L. Tesnière (*Elementos de sintaxis estructural*, 1965). El término, propuesto por Lucien Tesnière para designar a los seres o cosas que, “*al título que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso*” (pág. 102), a su vez fue un préstamo de la lingüística general donde designaba al agente de la acción, representado por un sustantivo, ya sea éste sujeto gramatical o no.

Los actantes son pues *personajes* en un rol dado. Estos personajes pueden ser humanos, animales, objetos. Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto (héroe)/objeto;

destinador/destinatario; ayudante/opositor. El actante no designa pues únicamente al héroe. El personaje representado por el actante puede ir del fenómeno más simple como la máscara o el disfraz del actor, a lo más complejo, como un estado psicológico o una exaltación lírica. El actante también puede designar a un colectivo. Por ejemplo: “los Tres mosqueteros”, o “Batman y Robin”.

El desarrollo de este concepto se debe a la voluntad de expresar que el rol, la función, la acción son más importantes que el personaje, se debe a la voluntad de evitar la confusión entre persona real y personaje, para lo cual era mejor reemplazar este término (el de personaje). Más aún si se toma en cuenta que un mismo personaje puede tener varias funciones (por ejemplo Orestes es el embajador de los griegos, quien viene a exigir que Pirro despose a Herminia, pero es a la vez el amante de ésta que sólo desea que su misión fracase), que una función puede ser asumida por varios personajes, o por una fuerza de otra naturaleza: la diosa Venus, el Estado, la Providencia, el Deber. Para la caracterización de estas funciones, Greimas propuso el término de *actante*; la expresión *fuerza actuante* era mucho más clara pero también más pesada. Se puede entonces definir el actante no por un personaje si no por los principios y los medios de la acción: un deseo, un deber, un saber, de naturaleza y de intensidad variables.

Si bien existe una aceptación general del término *actante*, no se ha establecido una unanimidad en lo que se refiere a la forma que se debe dar al esquema. Pero, la idea fundamental que persiste desde Propp hasta Greimas es la de, por una parte, repartir a los personajes en un número mínimo de categorías de modo que se puedan englobar todas las combinaciones efectivamente realizadas en la obra, y por otra parte, descubrir, más allá de los personajes particulares, a los verdaderos protagonistas de la acción reagrupando o desmultiplicando a los personajes.

## **Evolución y contraste de los modelos actanciales**

### **George Polti**

El libro de M.G. Polti, *Las XXXVI Situaciones dramáticas* (París, 1916) representa una etapa importante en el esfuerzo de clasificación de un cierto número de situaciones dramáticas fundamentales. Al alejarse de un enfoque evaluativo y al generalizar los componentes de la situación por una tipología de las relaciones entre los personajes, Polti prepara el terreno para los trabajos posteriores desarrollados por Souriau.

El trabajo de Polti representa la primera tentativa de definir el conjunto de situaciones dramáticas teóricamente posibles que redujo las situaciones dramáticas a treinta y seis, lo cual no dejó de ser calificado como una excesiva simplificación de la acción teatral según los aficionados al teatro). Las treinta y seis situaciones fundamentales de Polti son:

1. **Salvar:** un personaje se propone para salvar la vida de uno o varios.
2. **Implorar:** un personaje en peligro implora que se lo saque del problema.
3. **Vengar a un pariente:** una venganza dentro de una misma familia.
4. **Vengar un crimen:** un personaje venga el asesinato de otro personaje.
5. **Ser acosado:** un personaje debe fugarse para salvar su vida.
6. **Destruir:** un desastre sobreviene, o sobrevendrá, a consecuencia de las acciones de un personaje.
7. **Poseer:** un deseo de posesión (un bien, un ser, etc.) contrariado.
8. **Sublevarse:** un personaje insumiso se subleva contra una autoridad superior.
9. **Ser audaz:** un personaje intenta conseguir lo inalcanzable.
10. **Arrebatarse o secuestrar:** un personaje secuestra a otro personaje contra su voluntad.
11. **Resolver un enigma:** un personaje intenta resolver un enigma difícil.

12. Conseguir o **conquistar**: un personaje principal intenta adueñarse de bien precioso.
13. **Odiar**: un personaje siente un odio profundo hacia otro personaje.
14. **Rivalizar**: un personaje quiere alcanzar la situación envidiable de un prójimo.
15. **Adulterio homicida**: para poseer a su amante, un personaje mata a su marido.
16. **Locura**: bajo la influencia de la locura, un personaje comete crímenes.
17. **Imprudencia fatal**: un personaje comete un grave error.
18. **Incesto**: una relación imposible entre parientes.
19. **Matar uno de los suyos desconocidos**: un personaje mata a un pariente sin saberlo.
20. **Sacrificarse por un ideal**: un personaje da su vida por un ideal.
21. **Sacrificarse por los parientes**: un personaje se sacrifica para salvar a un pariente.
22. **Sacrificar todo por una pasión**: una pasión resulta fatal.
23. **Deber sacrificar a los suyos**: por un ideal superior, un personaje sacrifica a un ser cercano.
24. **Rivalizar con armas desiguales**: un personaje decide enfrentar a otro más fuerte que él.
25. **Adulterio**: un personaje engaña a otro personaje.
26. **Crímenes de amor**: un personaje enamorado se extravía y comete un crimen.
27. **El deshonor de un ser querido**: un ser querido se entrega a actividades reprochables.
28. **Amores impedidos**: un amor es impedido por la familia o la sociedad.
29. **Querer al enemigo**: un personaje quiere a otro aunque sea su enemigo.
30. **La ambición**: un personaje está dispuesto a todo para concretar su ambición.
31. **Luchar contra Dios**: un personaje está dispuesto a enfrentar a Dios para saciar su ambición.
32. **Celos**: el desprecio y los celos llevan a un personaje a cometer actos lamentables.
33. **Error judicial**: un personaje es acusado injustamente y condenado.

34. **Remordimiento:** corroído por la culpa, un personaje siente remordimientos.
35. **Reencuentro:** después de una larga ausencia, unos personajes se encuentran o se reconocen.
36. **La prueba del duelo:** un personaje debe hacer el duelo de un personaje querido.

### **Vladimir Propp**

El estudioso de reseñas folclóricas rusas, Vladimir Propp notó que, bajo diversas apariencias, la distribución de las funciones en los cuentos populares era a menudo similar y que podían ser reducidas a modelos. Según Propp, lo que cambiaba eran los nombres (así como los atributos) de los personajes; lo que no cambiaba eran sus acciones o sus funciones. Propp define el relato típico como un relato con siete actantes que pertenecen a siete esferas de acciones:

1. El malo (el que comete la fechoría)
2. El donante (el que atribuye el objeto mágico y los valores)
3. El auxiliar (el que presta socorro al héroe)
4. La princesa (el/la que exige una hazaña y promete matrimonio)
5. El mandante (el que envía al héroe en misión),
6. El héroe (el activo y sometido a diversas peripecias),
7. El falso héroe (el que usurpa un temporalmente el rol del verdadero héroe).

En el caso de Propp, puede concluirse que el cuento presta a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes.

### **Étienne Souriau**

El estudio de Souriau marca un verdadero hito en el análisis de la organización interna de una obra dramática. En su libro *Las doscientas mil situaciones dramáticas* (París, 1950), Souriau retoma la antigua noción de una configuración de fuerzas al explicar que Una situación dramática es la forma particular de tensiones inter-humanas del momento escénico. El mayor aporte de Souriau reside en la identificación de un número limitado de *funciones dramatúrgicas*.

De acuerdo a esto, la función es entonces un concepto abstracto que se actualiza en un personaje (comparable a la noción de actante). Souriau distingue así seis funciones dramatúrgicas fundamentales que forman el armazón de todo universo dramático:

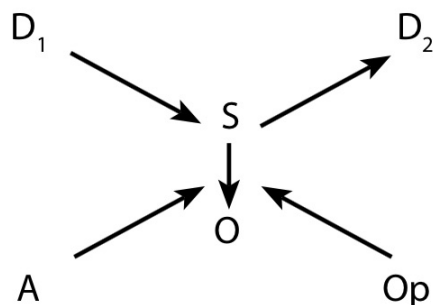
1. León (fuerza orientada): es el sujeto que desea de la acción
2. Sol (valor): es el bien deseado por el sujeto
3. Tierra: es el que obtiene el bien: es quien aprovecha del bien deseado
4. Marte: es el opositor: el obstáculo encontrado por el sujeto
5. Balanza, el árbitro: es el que decide de la atribución del bien deseado por los rivales.
6. Luna: es ayudante.

Estas seis funciones no tienen existencia fuera de su interacción. El sistema de Souriau representa una primera etapa importante para la formalización de los actantes; incluye a todos los protagonistas imaginables. Sólo la función de arbitraje (Balanza) parece ser la menos integrada al sistema, está basada sobre las otras funciones y a veces es difícil definirla en las obras.

## **Julien Greimas**

Sobre la base de los estudios anteriores, Greimas propuso un modelo universal, una estructura actancial que se reducía a seis funciones: un sujeto (S) desea un

objeto (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder o cualquier otro valor...); es ayudado por un ayudante (A) y orientado por un oponente (Op); el conjunto de los hechos es deseado, orientado, arbitrado por un destinador (D1) en beneficio de un destinatario” (D2). Éstos son a menudo de naturaleza social, ideológica o moral: Dios, el orden establecido, la libertad, el delito, la lujuria, la ambición, un fantasma, la conciencia, la justicia.



Este esquema privilegia la forma positiva de la intriga: el sujeto, separado al principio de su objeto, lo alcanzará. Pero lo inverso es también posible: la acción prevista por el destinador en beneficio del destinatario fracasará.

El eje destinador - destinatario es el del control de los valores y por ende de la ideología. Decide de la creación de los valores y de los deseos y de su repartición entre los personajes. Es el eje del poder o del saber o de los dos a la vez.

El eje sujeto - objeto traza la trayectoria de la acción y la búsqueda del héroe o del protagonista. Está llena de obstáculos que el sujeto debe vencer para avanzar. Es el eje del deseo.

El eje ayudante - opositor facilita o impide la comunicación. Produce las circunstancias y las modalidades de la acción, y no es representado necesariamente por personajes. Ayudantes y opositores sólo son, de vez en cuando, las proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto mismo. Este eje es también a veces el eje del saber, a veces el del poder.



En este modelo de Greimas hay que tener en cuenta dos otros detalles importantes: el primero es que los actantes aparecen como parejas de posiciones (sujeto / objeto; destinador / destinatario) o parejas de opuestos (ayudante / oponente). El destinador y el destinatario están en una relación contractual con el héroe: constituyen la esfera del intercambio. El sujeto y el objeto forman la esfera de la búsqueda, sobre un eje del deseo. El ayudante y el oponente constituyen la esfera de la lucha, y están sobre el eje del poder.

Los roles no son fijos o determinados de manera definitiva, pueden ser dinámicos.

### **Anne Ubersfeld**

A manera de introducción al tema del modelo actancial que propone Anne Ubersfeld, es de importancia contextualizar aspectos desde la semiótica que ella hace del actor. También se va a realizar una profundización acerca de la propuesta de Ubersfeld sobre el modelo actancial que ella propone.

Anne Ubersfeld (1997) afirma que el actor emite signos no lingüísticos que no pueden ser traducidos lingüísticamente y por lo tanto no pueden ser aislados, por lo que el vocabulario para referirse a la Actuación es limitado. Por ello, también considera que es difícil evitar la subjetividad y la visión mística del actor. Desde una perspectiva netamente semiótica, Anne Ubersfeld afirma que el actor hace signo de su persona. Dichos signos pueden ser intencionales, involuntarios pero conocidos por el actor (por ejemplo, su estatura) y, por último, involuntarios e inconscientes. La tarea del actor consistiría en transformar los signos involuntarios en voluntarios. Cabría preguntarse por qué medio el actor accedería a transformar en voluntarios los signos inconscientes, cuestión a la que varias técnicas de actuación consideran dar respuesta, entre las primeras estaría la propuesta stanislavskiana.

También Ubersfeld aísla dos ejes en la Actuación, por cuanto la misma alude a una ausencia (los signos producidos por el actor se dirigen a un referente, por lo que existe una dimensión representativa y mimética en su práctica), al tiempo que su ejecución conserva cierta autonomía performativa, lo que denomina "*signo sin significado*" (Ubersfeld: 1997, Pág. 46). Existiría, por tanto, una dimensión de la Actuación que carece de referente externo y conserva su opacidad, dificultando en opinión de la autora, su lectura y por lo tanto su consideración teórica, dado que dichos signos no pueden anotarse, ni dividirse en unidades, ni ser traducidos a categorías lingüísticas.

Este hecho, que "*detiene el sentido y nos impide buscarlo más allá*" (Ubersfeld: 1997, Pág. 342) es vinculado con lo que denomina el *estilo* del actor en tanto signos involuntarios. En este sentido, agrega:

*La gestualidad, el fraseo, vuelven al objeto, al actor y a la palabra que éste pronuncia, visibles en sí mismos y, de esta forma, alcanzan la resistente oscuridad de las cosas impenetrables* (Ubersfeld, 1997, Pág. 296) (...) *lo que vemos es algo que no puede ser semantizado, y no debe serlo: el cuerpo del comediante es lo que detiene el sentido y nos impide buscarlo más allá.., el cuerpo del otro es inexplicable como nuestro propio cuerpo* (Ubersfeld: 1997, Pág. 342).

Es por ello que considera que el actor está dentro de la ficción como instrumento del discurso del director, pero que también se coloca fuera de la misma, erigiéndose a su vez como enunciador. Esto constituye la paradoja del actor, al ser responsable de su propio discurso y prisionero del discurso de otro. Se considera entonces que esta doble entidad constituye uno de los aspectos sobre los que la técnica de Actuación debe operar con el fin de aportar herramientas para llevar adelante la práctica actoral.

Es perceptible asimismo, una contradicción en el estatuto que Ubersfeld le confiere al actor en tanto sujeto de la enunciación, dado que posteriormente afirma que ese

discurso que aparece en la Actuación, que se halla separado del personaje y de la ficción y que puede comprenderse como una realidad autónoma, es "*un discurso sin sujeto*" (Ubersfeld: 1997, Pág. 319). Queda planteada así la cuestión acerca de cuál es el rol del actor en tanto sujeto de la enunciación. Por otra parte, el análisis semiótico, siempre realizado con posterioridad al hecho teatral y aplicado al mismo, corre el riesgo de analizar a la Actuación como el resultado de la materialización de una idea concebida previamente, lo cual no es aplicable a todos los fenómenos actorales. A través de la idea de relación entre dos conjuntos escénicos, el del texto y el personaje previos por un lado, y el del actor y su cuerpo por otro, en esto Ubersfeld se adhiere a esta postura.

En la aplicación que Anne Ubersfeld hace del modelo greimasiano, ella permuta la pareja sujeto - objeto, haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador - destinatario, cuando el objeto se convierte en la cosa atrapada entre ayudante y opositor. Este detalle modifica profundamente el funcionamiento del modelo. Con Greimas, en efecto, no se partía conscientemente de un asunto fabricado por un destinatario en función de un destinador, el sujeto se definía sólo al final del recorrido en función de la búsqueda del objeto. Esta concepción presentaba la ventaja de construir poco a poco la pareja sujeto - objeto y de definir al sujeto no en sí, sino según sus acciones concretas. En cambio, en el esquema de Ubersfeld, se corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del sujeto, de hacer de él un dato fácilmente identificable mediante las funciones ideológicas del destinador –destinatario– cosa que además no parece ser la intención de Ubersfeld puesto que aclara que no hay sujeto autónomo en un texto, si no un eje sujeto - objeto.

El análisis actancial, tal como lo presenta Ubersfeld, es sin ningún lugar a dudas un sumario. Pero es posible comprobar cómo este análisis puede perfilarlo. Y la autora lo explica a partir de que los procedimientos actuales para determinar el modelo actancial son en muchas ocasiones artesanales e intuitivos. Dice ella que solo la intuición justifica a veces la presencia de un *personaje* en una función actancial. Al

respecto plantea un criterio esencial: las posibilidades de acción, tal como aparecen en la serie de los episodios de la una *fábula*, resumible (por ejemplo, es ayudante aquel que ayuda en la acción). Los criterios extraídos del análisis del discurso (de los verbos de voluntad o de acción, por ejemplo) son útiles a veces, pero andan particularmente sujetos a revisión, pues el discurso del personaje se halla con frecuencia, en contradicción con su papel actancial.

Un aspecto trascendental en el análisis actancial de Ubersfeld es que pone en claro no sólo la significación ideológica sino, más precisamente, los conflictos; este análisis permite determinar en el texto (dramatúrgico o de guion) el lugar exacto de la ideología y las cuestiones planteadas, si no las respuestas.

Para concluir este apartado en el que se presentó una evolución y algunos contrastes de los modelos actanciales, se puede decir que los esquemas actanciales aún están siendo trabajados y que sufrirán modificaciones. Estas modificaciones se deben en gran parte a las circunstancias específicas que se pueden presentar al momento de ser aplicados, sobre todo en contextos de obras contemporáneas cuyas tramas no se basan sobre acciones.

Por otra parte, se critica a menudo el hecho de que el modelo actancial se apoya demasiado en un entorno histórico, aunque este punto es sumamente difícil de abordar en un modelo de pensamiento como el prevalente, es decir el modelo occidental de pensamiento lineal. Se debe aceptar el hecho de que el modelo actancial ha sido concebido para la dramaturgia occidental y que habría que concebir otras herramientas de análisis en el caso de obras no europeas, lo cual a su vez sería un reto interesante en sociedades multiculturales como la nuestra.

### **A manera de aclaración y advertencia**

Es pertinente advertir en este momento del proceso, como se señaló en la introducción, que no está en los alcances de los objetivos presentados en esta

investigación profundizar en el tema sobre el personaje, contenido temático de mucho interés pero que implicaría una bifurcación, una rama muy amplia que ameritaría otra investigación; lo que si está en los alcances es cómo presentar, a través del conocimiento de las funciones actanciales, unos elementos para plantear directrices claras hacia los actores en un proceso que puede ser de entrenamiento, de dirección de actores, de coaching o dirección general de una película, porque en todos está una necesaria relación de comunicación entre un director y un actor, y esa relación es dialéctica, no es unidireccional, porque es creativa; es decir, no es simplemente que un director da unas directrices y ya, sino que la manera en que el actor, como receptor de dichas directrices, finalmente recibe, percibe, entiende y a su vez le da al director elementos para entender al actor y construir entre los dos (director-actor) ese Actuante, ese actor que cumple unas funciones.

En el ejercicio de la dirección de actores cinematográficos se estarían dando unas directrices desde las funciones actanciales, pero en la comprensión de esas directrices, es decir, en la comprensión de esas funciones actanciales, es que el director puede entender hasta dónde hay una comprensión o no del actor, hasta dónde hay unos elementos que el director recibe para guiar al actor en el proceso creativo de su actuación.

Recapitulando desde lo planteado en los apartados anteriores sobre las indagaciones de las teorías en torno al trabajo del actor sobre la base que planteó Stanislavski como el iniciador de procesos y su sistema de actuación, como también de la exposición de los principales aspectos que configuran la actuación cinematográfica, y de identificar desde los modelos actanciales el concepto de Actante, se pasará enseguida a formular el concepto del Actuante, que es el aspecto central de esta tesis.

## **Los Actuantes: de los *actantes* y los *actores* y de ahí a los *actuantes***

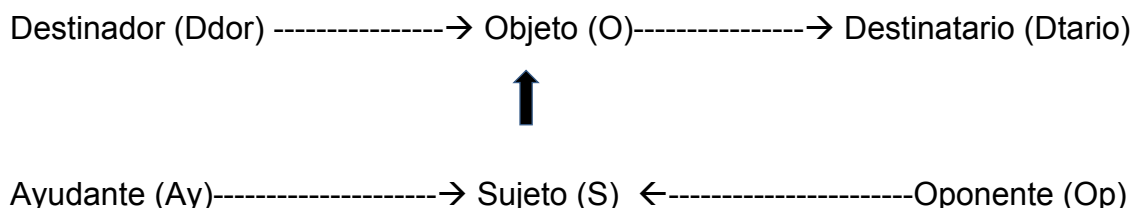
Al abordar el tema de la narratología, dentro de un contexto de estudio o análisis cinematográfico (y también teatral), no se puede ignorar el modelo o esquema actancial como herramienta de análisis. El tema del modelo actancial es muy amplio y probablemente lo más conveniente sea comenzar por una aclaración del concepto de modelo o esquema actancial.

La noción de *modelo*, o *esquema*, o *código actancial* se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramatúrgicas para visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción. Presenta la ventaja de ya no separar artificialmente a los personajes y la acción, si no de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro. Su éxito se debe a la aclaración aportada a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y resolución de los conflictos.

El modelo actancial, por otra parte, proporciona una visión nueva del personaje. Éste ya no está asimilado a un ser psicológico o metafísico, si no que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones; que va de la forma amorfa del *actante* (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del *actor* (estructura superficial discursiva existente tal como está en la obra o guion). El actante es, según Greimas y Courtes (1979), "*aquel que cumple o quien sufre el acto independientemente de toda determinación*" (1979; 3). Esta noción fue un préstamo de Greimas (1966) del gramático L. Tesnière ("*Elementos de sintaxis estructural*", 1965). El término, propuesto por Lucien Tesnière para designar a los seres o cosas que, "*al título que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso*" (1965; 102); a su vez fue un préstamo de la lingüística general donde designaba al agente de la acción, representado por un sustantivo, ya sea un sujeto gramatical o no.

Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto (héroe)/objeto; destinador/destinatario; ayudante/opositor.

Partiremos del marco de la semiótica que nos presenta Greimas<sup>63</sup>, quien intenta responder los siguientes interrogantes: ¿Qué se entiende por Actantes y Actores? ¿Cómo se diferencian unos de otros? ¿Cómo se relacionan estos dos conceptos? Para Greimas, los actantes<sup>64</sup> son los personajes de un relato<sup>65</sup> (en nuestro caso un relato cinematográfico) descritos y clasificados no según lo que son sino según lo que hacen. La actividad de éstos depende de su participación en el eje del **Deseo** (actante sujeto, actante objeto), en el de la **Comunicación** (actante destinador, actante destinatario) o en el de la **Lucha** (ayudante, oponente). Cada uno se define en términos de las relaciones que mantiene con los otros y se pueden organizar en un modelo actancial (figura siguiente).



### Participación en el eje del Deseo

En este eje de relación, los personajes de un relato se pueden clasificar como *sujetos* u *objetos*, en la medida en que participen en el **eje del Deseo**. El "Sujeto" es el ser que quiere, y el "Objeto" es el ser querido. Estos dos actantes pueden

---

<sup>63</sup> BAQUERO VELÁSQUEZ, J. M. (1991). les actants, les acteurs et les figures, de A. J. Greimas. Forma y Función; núm. 5 (1991). Disponible en:

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/16887>

<sup>64</sup> Los actantes pueden ser humanos, animales, objetos o conceptos.

<sup>65</sup> Para contextualizar el marco conceptual en que se inscribe el presente trabajo se tomará el concepto de relato como relato audiovisual.

mantener entre sí una relación de *junción*<sup>66</sup> (S-O), bien sea "conjuntiva" (S con O) o "disyuntiva" (S u O); ésta no implica ausencia de cualquier relación, sino posibilidad de conjunción. Así, por ejemplo, en el cuento de "*La cenicienta*" el príncipe es el Sujeto del Deseo, y la cenicienta, el Objeto. En un principio se encuentran en disyunción y finalmente en conjunción. Cuando la relación es de conjunción, el objeto puede estar investido (a nivel semántico) de un valor objetivo o de uno subjetivo. En el primer caso se dice que están en relación hipotáctica -de fascinación- y en el segundo, en relación hiponímica -por encima de cualquier otra relación-.

### **Participación en el eje de la Comunicación**

En este *eje de la Participación*, el *destinador* y el *destinatario*, por su parte, designan en su acepción más general a los dos actantes de la comunicación. Son instancias actanciales caracterizadas por una presuposición unilateral en donde el destinador es el término *presupuesto*, y el destinatario es el *presuponente*. En consecuencia, el primero está en una relación hiperonímica (por encima de...) con respecto al segundo. El destinador generalmente se plantea como el actante que sabe y

*comunica al destinatario no sólo los elementos de la competencia modal, sino también el conjunto de los valores puestos en juego (Ddor manipulador); es, asimismo, aquel a quien generalmente se le comunica el resultado de la ejecución del Ddor, que le corresponderá sancionar (Ddor juez). (Greimas, 1979; 118)*

### **Participación en el eje de la Lucha**

---

<sup>66</sup> Palabra femenina: Parte o lugar por donde se unen dos o más cosas. Sinónimo: juntura.



En el *eje de la Lucha*, por último, el *ayudante* y el *oponente* son los actantes ubicados en una relación de lucha. La función del primero es aportar ayuda actuando en la misma dirección del deseo o facilitando la comunicación. El segundo, en cambio, es aquel que crea obstáculos oponiéndose a la realización del deseo o a la comunicación del objeto.

A manera de síntesis de la reflexión que hace Greimas, se presentarán brevemente las diferencias esenciales entre los dos términos de Actantes y Actores que dan origen a la reflexión esbozada aquí. Los términos actantes y actores fueron escogidos por Greimas para hacer alusión a instancias que, si bien difieren entre sí, se refieren todas a los "personajes"<sup>67</sup> del relato. En efecto, los actantes son los "personajes" del relato descritos y caracterizados según lo que hacen con base en los ejes del deseo, la comunicación y la lucha; los actores son los "personajes" caracterizados según lo que son. Mientras los actantes son unidades del plano sintáctico narrativo, los actores son del plano semántico discursivo y pertenecen al componente temático del relato.

### **El concepto de Actuante**

Como se ha señalado en apartados anteriores, el Esquema Actancial recibe ese nombre porque analiza a cada personaje como un "actante", que es alguien que "actúa", que "acciona", que realiza una acción, que moviliza un entramado de sucesos para conseguir su objetivo. En este sentido, se podría proponer que si un "actante" es el que "actúa" entonces ese "actante" se podría denominar como un "actuante"; sería de esta manera un "**actor actuante**".

---

<sup>67</sup> El término "personajes", si bien no es el más adecuado debido al uso tradicional que se hace de él, se ha escogido por ser el único que, en principio, permite colocar un punto de contacto entre los términos actantes y actores.

El modelo actancial proporciona así una visión nueva del personaje. Se propone que esta nueva visión sea la del **Actuante**. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico (personaje dramático), sino que el *Actuante* sería una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que contiene en su campo semántico tanto a la forma amorfa del *actante* (estructura profunda narrativa en términos de las funciones que realiza) como a la forma precisa del *actor* (estructura superficial discursiva existente tal como se vería en una escena).

En este nuevo orden, siguiendo la lógica del esquema actancial, el *Actuante* es quien concretiza y amplía el término de actor y de *personaje*; que se aplica al análisis de un relato (soportado en un guion en el caso del cine); por lo que un Actuante es una amplia clase que agrupa las funciones de los diversos papeles de un mismo rol actancial: puede ser héroe, villano, ayudante, opositor...

Este concepto de Actuante le puede permitir a los directores que se enfrentan a la dirección de sus actores analizar a los personajes, para poder definir qué es lo que hacen en la historia, no cómo son física ni emocionalmente, ni como hablan (caracterizaciones tradicionales de la construcción de personajes desde una mirada dramática), sino cuáles son sus funciones, acciones, tareas y objetivos, y cómo se relacionan -según esos objetivos- con los demás personajes. El desarrollo de este concepto se debe a la voluntad de expresar que el rol, la función, la acción son más importantes que el personaje, para con esto evitar la confusión entre persona real y personaje. El Actuante se define pues, no por un personaje sino por los principios y los medios de la acción: un deseo, un deber, un saber, una lucha de naturalezas y de intensidades variables.

Los actuantes ejecutan activa o pasivamente **acontecimientos funcionales**. En los apartados que siguen, por lo tanto, se considerará a los actuantes en su relación con las secuencias de acontecimientos que causan o sufren. Para comenzar dicho análisis es preciso seleccionar primero qué actuantes se han de tomar en consideración y cuáles no. En algunas historias hay actuantes que carecen de un

papel funcional en las estructuras de esa fábula porque no causan ni sufren *acontecimientos funcionales*. Los actantes de este tipo pueden quedar fuera de consideración en este trabajo.

Lo dicho anteriormente se aplica también para lo siguiente: desechar a un actuante desde el principio no significa que carezca de importancia. Sólo quiere decir que este actuante, en concreto, contemplado con una perspectiva que busca actantes funcionales, no forma parte de dicha categoría, y no hay, por tanto, razones para tomarlo en consideración. Un ejemplo bien conocido es el de los porteros y empleados que abren la puerta principal en muchas películas con temáticas de clases aristócratas del siglo XIX. Estos actantes actúan, abren la puerta, y por ello encajan en la definición de actantes, pero su acción no pertenece a la categoría de acontecimientos funcionales, por lo tanto, quedan fuera del campo de este análisis. Eso no quiere decir que no sean expresivos como indicación de una cierta estratificación social; y en este caso contribuyen al reflejo de la sociedad aristócrata que se ofrece en una película así. Pueden servir también como indicación de un uso específico del espacio; vigilan la frontera entre el interior y el exterior.

### **Clases de Actantes**

Un aspecto importante de la interpretación de la historia consiste en la subdivisión de sus actantes en clases. Basándose en la presunción de que el pensamiento y la acción humanos son “intencionales”, se podrá elaborar un modelo que represente las relaciones a través de la intención. Este modelo pretende una validez universal para su principio operativo, y no se limita a las fabulas inventadas. En lo que sigue se ha postulado una analogía entre la estructura de la historia y la de la frase. Se debe recordar, sin embargo, que esta homología no es más que un punto de partida práctico: no se desarrolla con una consistencia completa y se basa exclusivamente en analogías de naturaleza lógica. Parece mejor, por ello, considerar la analogía

entre la estructura de la historia y la de la frase como simplemente útil por razones didácticas.

Tal como se ha mencionado anteriormente, el modelo parte de una relación teleológica<sup>68</sup> entre los elementos de la historia: los actuantes tienen una intención: aspiran a un objetivo: Esa intención es el logro de algo agradable o favorable, o la huida de algo desagradable o desfavorable. Los verbos *desear* y *tener* indican esta relación teleológica y por ello se usan como abstracciones de las conexiones intencionales entre elementos.

Por esto, a las clases de actores desde esta caracterización se les denominará *Actuantes*. Un actuante es una clase de actor que comparte una cierta cualidad característica. Ese rasgo compartido se relaciona con la intención de la historia en conjunto. Un actuante es por lo tanto una clase de actor que tiene una relación idéntica con el aspecto de intención teleológica, el cual constituye el principio de la historia. A esa relación se le denominará función (F).

## Sujeto y Objeto

La primera y más importante relación ocurre entre el actuante que persigue un objetivo y el objetivo mismo. La relación se puede comparar con la que existe entre el sujeto y el objeto directo en una oración. Las primeras dos clases de actuantes que se deben distinguir, por ello, son *sujeto* y *objeto*: un actor X que aspira al objetivo Y, X es un *sujeto actuante*, y Y un *objeto del actuante*. Por ejemplo, en una típica historia de amor los modelos se nos pueden presentar como sigue: Juan –quiere

---

<sup>68</sup> La teleología (del griego τέλεος, *fin*, y λογία, *discurso, tratado o ciencia*) es la rama de la metafísica que se refiere al estudio de los fines o propósitos de algún objeto o algún ser, o bien literalmente, a la doctrina filosófica de las causas finales. Usos más recientes lo definen simplemente como la atribución de una finalidad, u objetivo, a procesos concretos.

casarse con– María. Juan es el *sujeto*, María es el *objeto*, y el elemento de intención de la fábula toma la forma de “*querer casarse*”.

El objeto no es siempre una persona. El sujeto puede aspirar también a alcanzar cierto estado. En “*Rojo y negro*” de Stendhal, por ejemplo, se puede detectar el esquema siguiente: Julien –quiere amasar– poder–; o: Julien –aspira a– llegar a ser un hombre poderoso. Otros objetos de intención que se encuentran en las historias son: riquezas, posesiones, sabiduría, amor, felicidad, un lugar en el cielo, un lecho donde morir, un aumento de sueldo, una sociedad justa, etc. Con ello el actuante, y también el actor (encarnación concreta del actuante), están, en teoría, desconectados de la encarnación en una persona. Sin embargo, ya que el principio de la historia reside, como se dijo antes, en su aspecto de intención, el resultado práctico es que el *sujeto* es normalmente una persona o un animal personificado (en las fabulas de animales), o un objeto.

Los ejemplos que siguen dan una impresión de la cantidad de posibilidades, que se pueden traducir en este esquema estructural básico:

<b>Actuante–Sujeto</b>	<b>Función</b>	<b>Actuante – Objeto</b>
a) Juan	quiere casarse con	María
b) Anna Wulf <sup>69</sup>	quiere convertirse	en una mujer independiente
c) Maigret <sup>70</sup>	quiere saber	la identidad del asesino
d) El asesino	quiere evitar	el descubrimiento de Maigret
e) Los marxistas	quieren conseguir	una sociedad sin clases
f) Pulgarcito	quiere tener	un regreso seguro
g) Sherezade	quiere evitar	que el rey la mate

Se pueden reconocer en esta serie un buen número de famosas historias. Se han elegido de tipos muy distintos de narrativas: a) una novela epistolar; b) una feminista; c) una de arte; d) y e) una policíaca; f) una obra de filosofía social; g) un

---

<sup>69</sup> El cuaderno dorado (título original en inglés, *The Golden Notebook*) es una novela escrita por Doris Lessing y publicada en 1962

<sup>70</sup> *Maigret tiende una trampa* (2016). Dir. Ashley Pearce.

cuento infantil; y h) una secuencia de un argumento de la literatura mundial. Se volverá a estos ejemplos. De momento sólo es necesario darse cuenta de que es muy probable que en muchas -si no en todas las historias-, se puede señalar un esquema similar.

### **Dador y Receptor** (Destinador y Destinatario)

La intención del sujeto es en sí misma insuficiente para alcanzar el objeto. Hay siempre poderes que, o bien le permiten que alcance su meta, o bien se lo imposibilitan. Esta relación (F) se puede considerar una forma de comunicación, y se puede, por consiguiente, distinguir una clase de actuantes que se denominarán el *Dador*, constituida por aquellos que apoyan al sujeto en la realización de su intención; proveen el objeto o permiten que se provea. La persona a la que se da el objeto es el *Receptor*. Los términos franceses que utiliza Greimas son *destinateur* y *destinataire*, y “destinador” y “destinatario” son sus traducciones más literales. Se debe, sin embargo, conservar en mente, que “destinador” sugiere, bien sea una participación, o bien sea una intervención activa que no siempre ocurre.

El *Dador* no es en la mayoría de los casos una persona, sino una abstracción: por ejemplo, la sociedad, el destino, el tiempo, el egocentrismo humano, la inteligencia. Sin embargo, el *Dador* se puede encarnar también en una persona. Así cabe relacionar una tipología de historias con la concretización de este actuante: en las historias infantiles el “destinador” suele ser una persona, a menudo un rey que bajo ciertas condiciones ofrece a su hija en matrimonio al sujeto aspirante. En las novelas psicológicas un rasgo del personaje del sujeto es a menudo el poder que, o facilita o impide la consecución del objetivo. En muchas de las llamadas novelas “realistas” del siglo XIX, la estructura clasista de la sociedad burguesa es decisiva -se está determinado de por vida por el origen social-. Es posible también que actúen varios poderes a un mismo tiempo. La combinación de un rasgo de un sujeto (la ambición)

y un poder social (la división entre ricos y pobres) puede dar lugar a un *Dador* positivo y a otro negativo.

El *Destinatario* suele coincidir con la persona del sujeto. Desea para sí algo o alguien. Pero, ya que no es éste el caso siempre, se hace preciso especificar esta clase de actantes.

En principio, el Sujeto y el *Dador* predominan más, o son más activos que el Objeto y el Destinatario, porque son el agente o el sujeto, ya de la función de intención/evasión, ya de la de dar/recibir.

En principio, los actantes están representados en cada historia; sin actantes no hay relaciones, sin relaciones no hay procesos, sin procesos no hay historia. Pero el número de actantes es ilimitado. Podría suceder que en una historia encontremos sólo un actuante que, por ejemplo, esté en guerra consigo mismo, con sus pasiones, con su locura, etc. Por otro lado, es también posible que grandes cantidades de actantes, ejércitos, o grupos universitarios formen en conjunto *un solo* actuante.

### **Ayudante y Oponente**

Las dos categorías comentadas hasta ahora se encuentran directamente vinculadas al objeto, que lo es tanto de deseo como de comunicación. Ambas relaciones son necesarias para el desarrollo de la historia. Pero una historia que se basara sólo en estas dos relaciones acabaría muy pronto: el sujeto quiere algo, y lo logra o no. Normalmente el proceso no es tan sencillo. El objetivo es difícil de conseguir. El sujeto se encuentra con resistencias y recibe ayuda por el camino. Podemos distinguir una tercera relación que determina las circunstancias bajo las que la empresa llega a su fin.

En analogía con la estructura de la oración podemos contemplar dos actuantes como complementos adverbiales. No están relacionados con el objeto por medio de “un verbo”; sino que se relacionan a través de una especie de preposiciones, por ejemplo: *a causa de, no obstante*, con la función que vincula el sujeto al objeto.

Estos actantes son en muchos sentidos distintos de los demás. No están en relación directa con el objeto, sino con la función que relaciona al objeto con el sujeto. A primera vista, no parecen necesarios para la acción. En la práctica son, sin embargo, bastante numerosos. Determinan las diversas aventuras del sujeto, el cual tiene que superar a veces grandes obstáculos para alcanzar su meta. En este análisis los problemas tienden a presentarse por sí solos. Es a menudo difícil ver la diferencia entre el Destinator y el Ayudante.

En este orden, surge un problema, se refiere a las simpatías o antipatías del espectador (lector de la historia, en este caso, el espectador de una película), puesto que las relaciones entre actuantes no son las mismas que entre actuantes y espectadores. El Ayudante no es siempre la persona que actúa para conseguir el fin deseado por el espectador. Cuando al Sujeto se le antoja antipático al espectador, muy probablemente también lo será el Ayudante, y las simpatías del espectador irán encaminadas hacia el Oponente al Sujeto. De confundir estos dos campos de relaciones se hará fácilmente equívoca la división de fuerzas.

Cada Ayudante consiste en una condición necesaria pero insuficiente por sí misma para alcanzar la meta: Se debe a los Oponentes uno a uno, pero en este acto de superación no hay garantías de un final feliz: puede surgir un nuevo Oponente en cualquier momento. Es la presencia de Ayudantes y Oponentes lo que hace que una historia tenga interés y sea reconocible.

A manera de conclusión, el actuante es quien realiza o el que amplía el término del personaje o el del actor. El término de actuante se puede aplicar al análisis de un relato, tanto literario como cinematográfico por lo tanto un actuante es una clase



que agrupa una sola función de los diversos papeles de un mismo rol actancial: puede ser héroe, villano, ayudante, opositor. Y este esquema permite analizar a los personajes de un texto narrativo, dramático o cinematográfico. Lo que interesa saber es qué es lo que hace el personaje, cuáles son sus objetivos y cómo se relaciona con los demás personajes. Se llama “esquema actancial” porque analiza a cada personaje como un “actante”, pero en nuestra propuesta de tesis lo nombraremos como un **actuante**, que es alguien que “acciona”, que realiza una acción, que mueve un entramado de sucesos para asegurar su objetivo.

Se puede añadir que los esquemas actanciales aún están siendo trabajados y que sufrirán modificaciones. Estas modificaciones se deben en gran parte a las dificultades que se pueden presentar al momento de ser aplicados, sobre todo en contextos de obras contemporáneas cuyas tramas no se basan sobre acciones. Por otra parte, se critica a menudo el hecho de que el modelo actancial se apoya demasiado en un entorno histórico, aunque este punto es sumamente difícil de abordar en un modelo de pensamiento como el prevalente, es decir el modelo occidental de pensamiento lineal. Se debe aceptar el hecho de que el modelo actancial ha sido concebido para la dramaturgia occidental y que habría que concebir otras herramientas de análisis en el caso de otras tipologías de obras, lo cual a su vez sería un reto interesante en sociedades multiculturales como la nuestra.

### **Directrices para el trabajo de dirección interpretativa del actor**

Como aspecto que pertenece a la reflexión de los resultados, se inicia el contenido de este apartado que se dirige a la finalización de este trabajo, con una explicación que hace Mónica Discépolo (2012; 33)<sup>71</sup>, acerca de lo que ella considera que es la dirección de actores de cine:

---

<sup>71</sup> En: DISCÉPOLA, M. (2012). La dirección de actores de cine. Revista Enfoco, No. 37, año 05, Enero-Marzo 2012. Pp. 28-34. [En línea]. En: <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/10-discepola.pdf> [Consultado mayo 30 de 2019].

*Dirigir es intuir "algo" que todavía no existe, "algo" de lo que se tiene solo algún recuerdo (aunque no haya existido antes) o alguna premonición (aunque nunca llegue a realizarse). O tal vez, intuir sea "sacar" afuera, en forma de palabras, imágenes, sonidos, ritmos, lo que durante toda nuestra vida se ha ido decantando (emociones, recuerdos, lecturas, informaciones, la voz de otros, lo que vivimos y lo que no vivimos, lo que escuchamos o nos contaron, lo que nos abrió la cabeza o nos dejó indiferentes, lo que amamos y lo que nos espantó, lo que no entendimos, lo que nos iluminó), casi sin damos cuenta. Y para que esa intuición se transforme en algo concreto se deben hallar los materiales, descubriéndolos o reconociéndolos.*

En el campo de la dirección cinematográfica, se dirigen unos materiales, ellos son la luz, las imágenes, los sonidos, el encuadre, el montaje. Pero también es dirigir un "material" que es humano: los actores; ellos son mediadores fundamentales para ese paso de lo intuido a lo real.

La dirección de actores en cine puede y debe nutrirse de lo que otros han transitado, investigado, transformado en métodos o teorías. Pero siempre será algo personal e intransferible. Al respecto se cita al maestro Peter Brook (Discípola 2012; 33):

*Nunca he creído en una verdad única, ni propia ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero a la vez he descubierto que uno solo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, y vamos cambiando y el mundo va cambiando, los objetivos se modifican y los puntos de vista cambian. Cuando reflexiono sobre tantos años de ensayos escritos, de ideas expresadas en infinidad de lugares, en incontable ocasiones, hay algo que me golpea con contundente certeza. Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: no te lo tomes tan en serio, afirmalo con fuerza, abandónalo con ligereza.*

Como se dijo antes de iniciar la exposición de la tesis (ver final página 73), se quieren presentar, a través del conocimiento de las funciones actanciales, unos elementos para plantear directrices claras hacia los actores en un proceso que puede ser de entrenamiento, de dirección de actores, de coaching o dirección general de una película, porque en todos está una necesaria relación de comunicación entre un director y un actor, y esa relación es dialéctica, no es unidireccional, porque es creativa, es decir, no es simplemente que un director da unas directrices y ya, sino que la manera en que el actor, como receptor de dichas directrices, finalmente recibe, percibe, entiende y a su vez le da al director elementos para entender al actor y construir entre los dos (director-actor) ese Actuante, ese actor que cumple unas funciones.

En el ejercicio de la dirección de actores cinematográficos se estarían dando unas directrices desde las funciones actanciales, pero en la comprensión de esas directrices, es decir, en la comprensión de esas funciones actanciales, es que el director puede entender hasta dónde hay una comprensión o no del actor, hasta dónde hay unos elementos que el director recibe para guiar al actor en el proceso creativo de su actuación.

### **Desde el modelo actancial**

Vista la dirección de actores desde lo operativo, y para enmarcarla en este trabajo de investigación, dicha dirección se concreta con unas directrices, como un procedimiento que pueda plantear un director a sus actores; pero esas directrices no son un fin en sí mismo. El propósito de las directrices es preparar la base de donde surge luego la actuación como tal. Si se intenta forzar la actuación, la presión del esfuerzo solo creará tensión, llegando cada vez más lejos a donde no se quiere llegar. Por otra parte, las directrices pueden hacer cosas importantes; lo primero, es que da algo a lo que recurrir, algo que hacer, y que desde los modelos actanciales ofrece, primero al director y luego al actor unas funciones, relaciones, tareas y

objetivos. Y lo segundo, permite pensar, hace elegir, y es en ese estado cuando realmente se está preparado para que se genere la actuación.

De antemano el director siempre tiene que explicar al actuante qué le está pidiendo, qué función, relación, tarea u objetivo debe alcanzar consigo mismo y/o con otro actuante y luego, entre ambos, encontrar las estrategias para realizar lo que el director necesita. Todo debe darse en un ambiente de relación y comunicación muy tranquila, clara y honesta. Los directores no le deben temer a la comunicación interpersonal directa, transparente y horizontal con sus actores. Para los buenos actores, el peor pecado que puede cometer un director es estar satisfecho con menos de lo mejor que pueden ofrecer.

La dirección que necesita un actuante tiene que ser clara, breve y realizable (es decir, una dirección apta para ser llevada a cabo, para ser realizada). Los actuantes no pueden recibir unas directrices vagas y confusas. Es mucho mejor dejar a los actuantes por su cuenta, antes que intentar que sigan un tipo de dirección confusa. En todo caso, lo que necesitan es libertad y permiso para explorar sobre las funciones y tareas que reciben y apropiarse de ellas desde sí mismos.

Para que se pueda dirigir actores en una película, es necesario que el director comprenda a cabalidad los componentes en el aspecto narrativo desde la coherencia. Porque ésta es el resultado de la integración cohesionada de los recursos que el guionista utiliza para ligar el texto semánticamente y facilitar su comprensión como un todo. El guionista construye esta coherencia de diversas formas, por ejemplo, con la *continuidad temática* o unidad de sentido(s) del guion. La mayoría de las perceptivas insisten en que la unidad de la obra viene del tema, el cual debe ser claramente pensado y establecido, sobre todo, en el cine, donde, como arte colectivo, intervienen numerosos autores, con las siguientes contradicciones. Es decir, el tema da unidad moral y ética al guión.

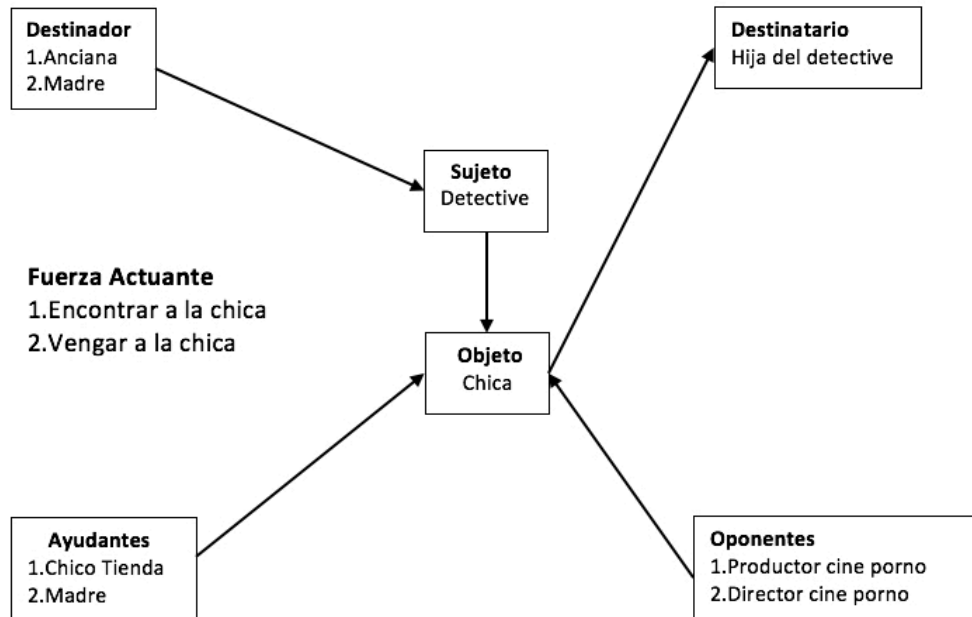
Otro elemento de coherencia es la vivencia emocional o unidad del relato en cuanto al sentimiento estético. La coherencia textual debe diferenciarse de la *cohesión*

*textual* o unidad del texto gracias a los recursos sintácticos y formales, como, por ejemplo, las reglas de conexión de los sucesos: comprensibilidad, causalidad, verosimilitud.

Llegando a este punto, la continuidad temática, en concreto, se elabora con el *modelo actancial* de Greimas. Se trata de un instrumento que sitúa en seis posiciones a los distintos personajes del relato, teniendo en cuenta que un mismo personaje puede ocupar varias posiciones y varios personajes pueden ocupar una misma posición. El modelo permite dar coherencia a la caracterización (dimensión psicológica), a los sucesos (dimensión de la acción) y al tema (dimensión ideológica), de ahí su gran importancia. Así mismo se construye sobre tres ejes: *eje del deseo* (Sujeto y Objeto), *eje de la comunicación* (Destinatario y Destinador) y *eje de la participación* (Ayudantes y Oponentes).

Para ilustrar y dar un ejemplo, se analiza la película “*Asesinato en 8 mm*” (“*8mm*”, Joel Schumacher, 1998), cuyo resumen sería el siguiente: un detective es contratado por una anciana para averiguar si está viva o muerta una adolescente que aparece asesinada en una “snuff-movie”, la cual fue realizada por orden de su marido; cuando el detective descubre que fue asesinada, decide, por orden de la madre de la chica, y por el bien de su propia hija, aún una niña, matar a los asesinos.

El esquema actancial de la película sería el siguiente: (Página siguiente)



A continuación se plantean aspectos importantes para la correcta comprensión del modelo actancial en la narrativa audiovisual y la adecuada dirección de actores en referencia a dichos aspectos. En primer lugar, en torno a este modelo se configuran otros *modelos secundarios*, definidos desde los distintos personajes. Por ejemplo, en una trama donde un hombre pobre quiere casarse con una mujer, pero se opone otro hombre de rango social aristocrático; aquí el hombre pobre es Sujeto, la mujer, Objeto y el aristócrata, Oponente. Ahora bien, desde el punto de vista del antagonista, el aristócrata es Sujeto, la mujer sigue siendo Objeto y el hombre pobre es Oponente. Finalmente, si la mujer ama al hombre pobre, tenemos que la mujer es Sujeto, el hombre pobre es Objeto y el aristócrata, Oponente. Dibujar estos modelos secundarios puede ser muy adecuado cuando se dirigen películas con muchos personajes, los cuales intervienen en distintas tramas y, por lo tanto, ocupan varios puestos actanciales.

En segundo lugar, es fundamental que el director defina el tipo de deseo que el actuante siente por el Objeto. No basta con dibujar el esquema: Juan (flecha del deseo) María. Hay que indicarle al actuante qué tipo de deseo tiene el Sujeto. Debe utilizar preguntas con verbos: ¿Quiere casarse con ella? ¿Quiere seducirla?

¿Violarla? ¿Matarla? Cada uno de estos verbos es una *fuerza actancial*, o lo que es lo mismo, en el modelo hay que señalar también la fuerza actancial que interviene: el verbo activo que preside la acción. Por ejemplo, el Sujeto quiere/desea robar (un banco), conquistar (una chica), vengarse (de un asesino), descubrir (una medicina), proteger (al presidente), escapar (de una cárcel), obtener (un ascenso).

La fuerza actancial se compone de un verbo que expresa el deseo (quiere, desea...) y de un verbo activo y casi siempre transitivo (seducir, conquistar...), lo que desde la sintaxis implica un objeto directo o un suplemento, es decir, un Objeto. Este segundo verbo es fundamental, pues define muy bien qué tipo de trama se está planteando y cuál es la estrategia que debe preparar el actuante. En las películas de ladrones se puede observar que el sujeto quiere *atracar, robar, estafar...* En las de policías, *capturar, detener, castigar...* En la de aventuras, *encontrar, conquistar, colonizar...* En las de poder, *ascender, comprar, ganar...* En las de médicos, *curar*. En la de científicos, *saber*, etcétera.

Como dice arriba, acerca de que la fuerza actancial se compone de verbos que expresan deseos o necesidades, y en general objetivos y metas, se procede a ampliar el espectro del tema de los verbos como los detonantes de las acciones, ya que estos hablan más alto que las palabras. Los verbos describen lo que alguien está *haciendo*, por lo que son activos y no estáticos. Los verbos describen la experiencia, más que una conclusión sobre una experiencia.

Los mejores verbos para utilizar en las funciones actanciales son los verbos de acción. Un verbo de acción es un verbo transitivo, un verbo que toma un objeto, algo que se hace a otra persona. Generalmente un verbo de acción tiene implicaciones emocionales y físicas. *Convencer, suplicar, quejarse, castigar, vacilar, calmar...* son ejemplos de verbos de acción de uso frecuente a la hora de dar directrices actanciales a un actuante.

Un director puede verse inclinado a describir un actuante diciendo que "está a la defensiva". Se propone utilizar mejor uno de los verbos de la siguiente lista. Si el verbo no está en la lista, quizás puede hacer una analogía y que la traducción apropiada de "estar a la defensiva" sea *defender, proteger, desviar*... Estos verbos toman un objeto en su acción, así que son válidos como fuerza actancial.

A continuación se expone una lista corta de verbos de acción<sup>72</sup> con su correspondiente y posible subtexto para tener en cuenta y generar posibilidades en la construcción y proposición de fuerzas actanciales:

demandar....."lo demando"  
convencer....."creo que deberías"  
persuadir....."míralo de esta manera"  
animar....."se que puedes hacerlo"  
incitar....."¡A las trincheras!", "tengo un sueño"  
alardear....."algo de lo que estás sinceramente orgulloso"  
quejarse....."no es justo"  
suplicar/implorar....."por favor, ayúdame"  
adular....."vamos, cariño"  
engatusar....."estás seguro que no te gustaría..."  
seducir/halagar....."eres maravilloso", "serían muy bueno en..."  
calmar....."todo irá bien, no tienes por qué preocuparte"  
vacilar/complacer....."yo creo que eres gentil, atractivo"  
flirtear....."ven aquí y siéntate a mi lado"  
seducir....."me atraes"  
encandilar/deslumbrar..."espera y verás"  
acusar....."me mentiste", "te vi hacerlo"  
acorrallar....."conozco tu juego", "veo a través de tí"

---

<sup>72</sup> Traducción al castellano y resumen detallado tomado del libro de Judith Weston *Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television*.



incitar....."quieres pelea"  
avisar....."te estoy avisando"  
castigar....."eres una mala persona", "estoy harto de ti"  
ridiculizar.....reírse de su ropa, etc.  
menospreciar/subestimar..."no vales para nada"  
acuchillar....."me hiciste daño", "quiero que sufras"  
escrutar/examinar..... como contar arrugas en el rostro de otro personaje; darse cuenta que los detalles del vestido....  
fisgar/cotillear.....hacer preguntas que no son asunto tuyo, especialmente sobre dinero o sexo.  
acechar....."te estoy observando"

A manera de ejemplo, en vez de la consigna de "estar a la defensiva" se puede utilizar como fuerza actancial un verbo como *quejarse*, *subestimar* o *avisar*. De esta manera, se aboga por un comportamiento defensivo que sucede en el día a día. Cuando alguien está a la defensiva es porque algo que no le gusta se le viene encima, quizás sea información que no quiere afrontar, por lo que intenta desviar la atención de la información que le viene. Esto a manera de ejemplo de explicación, porque cuando se llegue al análisis del guión se estará mejor situado un director para escoger y plantearle al actuante las mejores opciones.

Lo mejor de utilizar un verbo es que centra la atención del actuante en su compañero de escena. Esto permite influenciar/afectar al otro y así crear eventos emocionales en la escena.

### **Utilizar un verbo en vez de una emoción**

Aunque el director puede o no decidir cómo se debe "sentir" el actuante, se sugiere mejor que pueda decidir qué hacer. Esto es lo que hace el verbo, algo que se está haciendo, una elección que se puede realizar y una dirección que se puede

realizar/actuar. Los verbos de acción describen también una transición emocional; cuando alguien hace algo a otra persona, algo sucede, por lo tanto, los verbos de acción crean un evento emocional. Usar verbos de acción en vez de adjetivos es una manera de acercarse al centro emocional de una escena basándose en la experiencia, en vez de resultar descriptivo y orientado al resultado utilizando adjetivos.

Lo que se hace afecta los sentimientos y puede crear sentimientos. El espectador no se deja llevar en una historia por lo que un actor está sintiendo, sino por lo que *hace* con el sentimiento, en otras palabras, *lo que pasa después de sentir algo*. No es lo que un actor está siendo, sino lo que está haciendo.

### **Utilizar un verbo en vez de una actitud**

En vez de pedir a un actor-actuante que lo haga de manera “*sexy*” (adjetivo) es mejor que le pida que “*ligue*” (verbo) con el otro actor-actuante. En vez de pedir que lo haga “*más enfadado*” (adjetivo), puede pedirle que acuse o castigue (verbo). El verbo obliga a interactuar, a implicarse con el otro actor-actuante. Existe un cambio de concentración en el actuante cuando se le da un adjetivo a cuando se le da un verbo. El verbo anima a escuchar y a implicarse. También permite al director ser más activo en la colaboración. Cuando el director se encuentra activo y vivo en el proceso es más capaz de dar vida al guión y guiar al equipo hacia su visión.

El director, en el modelo actancial debe tener a todos los personajes con un papel significativo en la estructura ficcional. Evidentemente, al principio, solo se conocen unos pocos. El resto deberá añadirse a medida que se planea la dirección. Y solo pueden situarse entes abstractos o entes generales (es decir, *no-personajes*: el amor, la venganza, la ciudad...) en el Destinador y en el Destinatario.

En cuanto al *Objeto*, se puede afirmar que todo relato es la expresión de un deseo, una acción destinada a conseguir un objeto. El deseo solo existe porque hay Objeto y el objeto existe porque hay un Sujeto con un deseo. Igualmente, el director debe tener en cuenta que el actor no puede interpretar sin un deseo que lo lleve a un Objeto. Pero este Objeto nunca es algo general, ni interno y rara vez es pasivo. El Objeto cumple con ser:

1. **Exterior.** No caben abstracciones ni fuerzas psíquicas: el bien, la venganza, la salvación, el amor, la muerte, el poder, la fe...

2. **Concreto.** Significa que es algo visible, representable, físico: un maletín con 500 millones, una mujer/un hombre, una casa, el puesto/despacho de Director General... En la película "*El salario del miedo*" (*Le salaire de la peur*, Henri-Georges Clouzot, 1952) el deseo del protagonista de volver a Francia se concreta mediante un billete del metro de París, el cual aparece en el último fotograma del film para indicar que el personaje no ha podido alcanzar su meta. Los objetos que figuran en el modelo actancial demuestran que la mayoría de las estructuras ficcionales expresan los deseos de la humanidad.

3. **Imprescindible.** Por supuesto, no se trata de ponerle un deseo al protagonista sin más. Lo importante es qué significa para el sujeto la consecución o no de esa meta. ¿Qué males y desgracias le pueden llegar? ¿Qué bienes y dichas puede conseguir? En definitiva, ¿qué está en juego?, o lo que es lo mismo, el por qué (Destinatario) y para qué (Destinador) deben implicar que algo muy importante para el protagonista está en peligro. El Sujeto no puede permitirse fracasar en la consecución de su deseo. Y, al mismo tiempo, existe unos Oponentes tanto o más fuertes que el Sujeto, incluido quizás algún rasgo del propio sujeto. Todo ello hace dudar al público seriamente acerca de la capacidad del héroe para conseguir lo que se propone.

4. **Activo.** El Objeto puede ser, al mismo tiempo, Oponente o Ayudante.

5. **Cambiante.** Un personaje quiere casarse con María (Objeto), pero a la mitad del relato descubre que es mejor (menos guapa, pero más simpática) su amiga Elena (Objeto) y, finalmente, se casa con ésta.

6. **Múltiple.** Otras veces el Sujeto se debate entre dos objetivos incompatibles. En la película “*El apartamento*” (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960), el protagonista, Bud, quiere ascender y quiera a la chica, Fran, sin que sea posible conseguir las dos cosas. Finalmente, se decide por la chica. También puede ocurrir siendo el mismo Objeto, que la fuerza actancial sea incompatible: un abogado duda entre encarcelar (fuerza actancial 1) al asesino (Objeto y Oponente) de su mujer o matarlo (fuerza actancial 2). Lo primero es un acto de justicia, lo segundo una venganza contraria a la ley. En ambos ejemplos, el Sujeto se encuentra ante un *dilema*.

7. **Consciente o inconsciente.** En ocasiones, el deseo es inconsciente, es decir, el Sujeto persigue una cosa, pero en determinado momento se descubre que en el fondo desea otra. Por lo tanto, en el modelo actancial se puede colocar el deseo consciente y, entre paréntesis, el deseo inconsciente. Por ejemplo, Juan quiere a María, pero en el fondo a quien ama es a su amigo Pedro. Solo en determinado momento reconoce que es un homosexual. O bien: un policía está especializado el perseguir pedófilos, pero, en realidad, “disfruta” con su trabajo. Lo mismo sucede con el incendiario que se hace bombero o agente forestal. ¿De verdad su deseo es apagar fuegos?

Por lo que se refiere al *Destinador* se trata del puesto actancial que da la motivación del Sujeto: el *por qué*. ¿Por qué el protagonista quiere el Objeto? Una descripción psicológica del protagonista no vale para nada si no está refrendada por su acción, es decir, si el Destinador no es la motivación que empuja al Sujeto a desear el Objeto. Normalmente, el Destinador es un *mandatario* (alguien pide al Sujeto que haga algo) o bien es una fuerza abstracta de tipo psicológico. Hay que tener en cuenta que cada Objeto es deseado por una causa muy peculiar, es decir, el

personaje siempre actúa con una motivación, hay un sentimiento (un Destinator) que conecta el Sujeto con el Objeto. Si un chico desea a una chica, es porque el amor actúa de Destinator. Si un policía quiere detener a un asesino, es porque su sentido de la justicia actúa de Destinator. Si el soldado quiere derrotar al enemigo ocupante es por su patriotismo. Por ejemplo, ¿por qué el Sujeto quiere matar al Objeto? ¿Por venganza? ¿Por celos? ¿Por codicia? Normalmente, este puesto está ocupado por fuerzas como: el amor (sexual, filial, religioso); el deseo de riquezas, de honores y la codicia; la envidia, los celos y el orgullo; el odio, el fanatismo y el deseo de venganza; la curiosidad concreta, vital o metafísica; el patriotismo; el deseo de un trabajo, de cumplir una vocación, de realizarse; el ansia de libertad y de paz; o bien el miedo a la muerte, al pecado, al dolor, a la miseria, a la enfermedad, a la pérdida del amor, a la pérdida de los seres queridos.

Por último, el *Destinatario* indica *para qué* el Sujeto desea el Objeto. El actor como Actuante también puede ser un personaje de carne y hueso o una fuerza abstracta. Aquí se está ante la expresión de la ideología que plantee el guion, en el sentido de que un Destinator X puede simbolizar la ideología Y:

<b><i>Destinator X</i></b>	<b><i>Ideología Y</i></b>
Rey	Monarquismo
Patria	Patriotismo
Judíos	Sionismo
Mujer	Feminismo
Pueblo	Populismo
Cristo	Cristianismo
Libertad	Liberalismo
Raza blanca	Racismo
Humanidad	Humanismo

Desde los procesos de formulación de algunas directrices para la dirección de actores desde el modelo actancial, habría que decir a manera de aporte y

complemento a la reflexión sobre el tema, que desde la evolución del modelo actancial y en el marco del contexto situacional de las estructuras narrativas de ficción, El libro de M.G. Polti, *Las XXXVI Situaciones dramáticas* (París, 1916) representa una etapa interesante en el esfuerzo de clasificación de un cierto número de situaciones fundamentales -más que de dramaticidad- de actancialidad. Al alejarse de un enfoque evaluativo y al generalizar los componentes de la situación por una tipología de las relaciones entre los personajes, Polti muestra un terreno para poner a funcionar el hacer del actuante y que el director puede tener en cuenta al caracterizar las situaciones. El trabajo de Polti representa la primera tentativa de definir el conjunto de situaciones teóricamente posibles que redujo a treinta y seis:

1. **Salvar:** un personaje se propone para salvar la vida de uno o varios.
2. **Implorar:** un personaje en peligro implora que se lo saque del problema.
3. **Vengar a un pariente:** una venganza dentro de una misma familia.
4. **Vengar un crimen:** un personaje venga el asesinato de otro personaje.
5. **Ser acosado:** un personaje debe fugarse para salvar su vida.
6. **Destruir:** un desastre sobreviene, o sobrevendrá, a consecuencia de las acciones de un personaje.
7. **Poseer:** un deseo de posesión (un bien, un ser, etc.) contrariado.
8. **Sublevarse:** un personaje insumiso se subleva contra una autoridad superior.
9. **Ser audaz:** un personaje intenta conseguir lo inalcanzable.
10. **Arrebatarse o secuestrar:** un personaje secuestra a otro personaje contra su voluntad.
11. **Resolver un enigma:** un personaje intenta resolver un enigma difícil.
12. **Conseguir o conquistar:** un personaje principal intenta adueñarse de un bien precioso.
13. **Odiar:** un personaje siente un odio profundo hacia otro personaje.
14. **Rivalizar:** un personaje quiere alcanzar la situación envidiable de un prójimo.
15. **Adulterio homicida:** para poseer a su amante, un personaje mata a su marido.
16. **Locura:** bajo la influencia de la locura, un personaje comete crímenes.
17. **Imprudencia fatal:** un personaje comete un grave error.

18. **Incesto:** una relación imposible entre parientes.
19. **Matar uno de los suyos desconocido:** un personaje mata a un pariente sin saberlo.
20. **Sacrificarse por un ideal:** un personaje da su vida por un ideal.
21. **Sacrificarse por los parientes:** un personaje se sacrifica para salvar a un pariente.
22. **Sacrificar todo por una pasión:** una pasión resulta fatal.
23. **Deber sacrificar a los suyos:** por un ideal superior, un personaje sacrifica a un ser cercano.
24. **Rivalizar con armas desiguales:** un personaje decide enfrentar a otro más fuerte que él.
25. **Adulterio:** un personaje engaña a otro personaje.
26. **Crímenes de amor:** un personaje enamorado se extravía y comete un crimen.
27. **El deshonor de un ser querido:** un ser querido se entrega a actividades reprochables.
28. **Amores impedidos:** un amor es impedido por la familia o la sociedad.
29. **Querer al enemigo:** un personaje quiere a otro aunque sea su enemigo.
30. **La ambición:** un personaje está dispuesto a todo para concretar su ambición.
31. **Luchar contra Dios:** un personaje está dispuesto a enfrentar a Dios para saciar su ambición.
32. **Celos:** el desprecio y los celos llevan a un personaje a cometer actos lamentables.
33. **Error judicial:** un personaje es acusado injustamente y condenado.
34. **Remordimiento:** corroído por la culpa, un personaje siente remordimientos.
35. **Reencuentro:** después de una larga ausencia, unos personajes se encuentran o se reconocen.
36. **La prueba del duelo:** un personaje debe hacer el duelo de un personaje querido.

El modelo actancial, aunque es un esquema de funciones y relaciones, tiene un significado más profundo del que normalmente se cree. Dicen los filósofos que el

deseo es la expresión de una necesidad o expresión de la búsqueda del placer. Esto quiere decir que en la vida, el placer está asociado a la consecución de un objeto. Pues bien, si al espectador le gusta tanto el relato es porque en su esencia (en su modelo actancial) es como la vida misma. Se presenta a un ser humano en busca del placer, o bien, si el deseo que persigue lo demanda con un sentido ético, a ser un hombre en busca de la felicidad.

Hasta aquí se plantean, desde los modelos actanciales las posibles directrices que se pueden tener en cuenta para ejercer la dirección de actores y que están enmarcadas dentro de la tesis de este trabajo. Sin embargo no es salido del contexto de la dirección de actores tener en cuenta otros aspectos del proceso que se realiza con los sujetos que se han caracterizado como Actuantes, por tanto se quieren presentar seguidamente aspectos que son comunes en los procesos de la dirección de actores cinematográficos que pueden complementar las directrices presentadas arriba.

## **El ensayo**

El ensayo es una manera de prepararse. En la gran mayoría de prácticas se toma como una repetición impuesta, llena de trabajos monótonos como el aprenderse de memoria un texto para poder hacer una actuación más o menos ajustada y verosímil. Esto es frecuente en los proyectos cinematográficos, tanto para actores como para directores.

Se propone que previo a los ensayos, desde el modelo actancial, el director realice la sistematización de las acciones para hallar la ubicación de los actores-actuantes en el relato (Sujetos, Objetos, Ayudantes u Oponentes) y la o las función actanciales que deberán realizar como personajes; esto implica una concepción de la situación dramática, como un tramo de acción con sus respectivas fuerzas actanciales, tanto desde el deseo, de la comunicación, como desde la lucha de los actantes. Debe



también realizar también una actividad de segmentación del guion para describir con exactitud las acciones, esta sistematización se puede denominar la secuencia principal y puede ser fraccionada así:

**La Micro-secuencia:** es una secuencia que ha sido segmentada en un tramo más pequeño, corresponde a las apariciones y salidas de los personajes y expresa a su vez el núcleo de ese segmento.

**La Macro-secuencia:** es una división de la totalidad del guión y está formada por un número de micro-secuencias para estructurar la macro-secuencia. Y por último:

**La Súper-secuencia:** que es la totalidad del guion y está constituido por las macro-secuencias que develan la fuerza orientada o la situación dramática base.

Las secuencias establecen una manera de sistematizar las acciones, de aquí se puede inferir su relación correlativa en la medida en que la división por secuencias permite identificar los sucesos de manera estructurada, sin pasar por alto ningún hecho de la estructura ficcional. Las micro-secuencias, las macro-secuencias y la súper-secuencia, son planteadas por la semiótica, entrañan las partes de la obra desde su particularidad hasta su generalidad. Corresponde a su vez a la organización secuencial de la obra y a su segmentación. Estas divisiones confluyen con los sucesos en la determinación de las acciones, en función de encontrar las fuerzas actanciales del drama.

Una vez se tenga esta “planimetría” de secuencias y fuerzas actanciales definidas, la actividad de ensayar se vuelve un proceso en el que el actuante se acerca a la actuación que solicita el director, por medio de consignas que se le señalan al actuante, pero en relación a las determinadas fuerzas actanciales que debe aplicar; aquí es donde el aprendizaje va más allá de aprenderse de memoria textos y desplazamientos; es donde el actuante se identifica por medio de unas fuerzas actanciales determinadas por el director con la situación, con su cuerpo, con sus

posibilidades, con otros actuantes y con el espacio, y durante estos ensayos tanto el director como el actor-actuante encontrarán también tensiones y problemas que ambos, en una relación dialéctica deben ir resolviendo.

El dispositivo del ensayo se cimenta precisamente haciéndolo, probándolo, y que antes de intentarlo se da como noción técnica, y cuando se produce, cuando “yo *ensayo*”, es que se transforma en herramienta. El objetivo de los ensayos, desde lo actancial, es el de *intentar y conseguir la fuerza actancial precisa* sobre lo que puede que funcione delante de la cámara de acuerdo a la relación y la situación actancial. En los ensayos se deben *probar funciones*, no actuaciones. El objetivo del ensayo no es la perfección. La única manera que los ensayos pueden ser productivos es si se entienden y se tratan como un proceso de funciones y fuerzas actanciales.

Frecuentemente, lo que funcionó de manera intuitiva durante una primera audición tiene que ser reevaluado para luego crear con los ensayos una estructura que se pueda realizar de manera concreta y que revitalice el trabajo de nuevo. El director posiblemente desee aferrarse a lo que resultó fresco y acertado la primera vez mientras la escena se repite varias veces. Pero esa *magia* no va a volver a repetirse sino se reconstruye naturalmente y se está dispuesto y abierto a nuevas fuerzas actanciales que se deseen ensayar y probar.

La creatividad es prolífica e inacabable. Cuanto más se utiliza, más se posee. De aquí que los ensayos pueden devenir en actuaciones de mucha libertad y un nivel sorprendente siempre y cuando se tenga claridad de las consignas actanciales que de manera directa le proponga el director al actor-actuante.

La intención de los ensayos es poner a punto en los actores-actuantes las relaciones y las fuerzas actanciales de una secuencia para que puedan hacer su trabajo de manera adecuada.

## **El vínculo**

El vínculo a permitir y promover el director, a descubrir y a activar el actor, es el espacio de trabajo que necesita del cuerpo desbloqueado, relajado y dispuesto para la realización y aplicación de acciones planteadas desde las fuerzas actanciales. En este orden de actividades en el lugar de ensayos o en la locación o el set, es a través de ejercicios psicofísicos, con las fuerzas actanciales consignadas, que se colocan los actuantes en disposición de dar y recibir del otro, de imaginar con el cuerpo más que con la cabeza.

En este sentido, cuando los actores se encuentran en los espacios de ensayo, y sobre todo actores que por lo general nunca han trabajado juntos, como sucede más que nada en las producciones cinematográficas, nunca se sabe con seguridad que está pensando o sintiendo el otro actor. Lo único observable es la conducta, que nace en el aquí y en el ahora. Conducta que se registra con la observación y escucha de los cuerpos y las voces de los otros, y que modificará a su vez a quienes observan y escuchan. Tanto el cuerpo como la voz es la vía de la comunicación e interacción entre los actores; como escenario y productor de conductas, en el caso del modelo actancial, de las fuerzas actanciales. Esto es lo que les posibilita investigar a los actores conjunta y sincrónicamente las relaciones actanciales desde los diferentes ejes, para volverse así actuantes de conductas orgánicas a partir de estímulos artificiales.

## **El objetivo**

El objetivo que debe definir un director para que lo logre un actor como actuante en su personaje, desde el modelo actancial, siempre tiene que ver con la ubicación que tiene el actor-actuante dentro del relato, si es Objeto o es Sujeto, Ayudante u Oponente, y que debe ser una fuerza actancial específica y simple, y además

relacionada con el otro personaje. Por ejemplo: “*Quiero que se vaya de la habitación*”, “*Quiero que me bese*”, “*Quiero que ría*”. “*Quiero que lllore*”. Cuanto más simple sea la fuerza actancial más realizable es el objetivo. Los objetivos más realizables tienen ambos componentes, físicos y emocionales.

*El componente físico* se refiere a que el actuante, cuando aplica adecuadamente la fuerza actancial, sabe que logró su objetivo porque hubo comprometido un componente físico. Por ejemplo, que el otro personaje lllore, ría, se vaya de la habitación... Así que tiene un punto de concentración que es físico y real, una simple tarea imaginativa.

*El componente emocional* significa que conseguir ese objetivo, o no conseguirlo, constituye un evento emocional en la relación, un ganar o un perder, un lograr algo por medio de la fuerza actancial. Para poner un ejemplo de manera simple, si el objetivo es que la otra persona salga de la habitación, cuando se vaya, ganó; sino se va, perdió. En ambos casos la relación a pasado por un pequeño (o gran) cambio.

El resto del componente emocional es que el objetivo nace de las necesidades y sentimientos de la relación actancial definida por alguno de los ejes (deseo, comunicación, lucha) del personaje. Las necesidades y los sentimientos son subjetivos. Los actores que sienten profundamente pero fallan a la hora de conectar sus sentimientos a la intención de la fuerza actancial se vuelven poco concretos o auto indulgentes. La simple intención -una inclinación hacia tener algún tipo de efecto en otra persona- lleva a un compromiso. Aunque el hecho simple de escuchar ya tiene comprometidos a los actores, dotar a los actuantes con una necesidad de interactuar, aumenta el interés de la relación. También le hace posible al actuante escuchar y enfrentarse con el otro, incluso cuando en la actuación no están escuchándose el uno al otro. Las fuerzas actanciales permiten lograr los objetivos, y estos hacen posible el conflicto y un sentido de *evento* en la relación, porque los actuantes se están haciendo algo mutuamente, en vez de hacer algo por medio del simple hecho de decir las líneas del diálogo.

## La acción

Durante las reflexiones que se han dado, el gran problema del actor, desde el modelo actancial, puede sintetizarse en ¿qué fuerzas actanciales tengo que realizar para poder lograr lo que tengo que hacer? Esta enunciación contextualiza la práctica del actor-actuante a lo largo de su actividad interpretativa; lo hace también en relación a cada experiencia concreta frente a un personaje que ha de interpretar. Es una declaración de principios en cada ensayo. No obstante, si se piensa con cierta dialéctica, tener un problema es tener un espacio de trabajo, una tarea y una meta de perfeccionamiento.

El actor-actuante tiene cuerpo, como lo presenta Meyerhold; tiene imaginación como apunta Chéjov, tiene memoria como se empeñan Strasberg-Meisner-Layton, y todos estos principios (que en apariencia son disímiles), provienen relativamente contenidos desde el *sí mágico* que proponía Stanislavski para detonar la acción dramática. La brecha con el concepto de las *acciones físicas*, se materializa cuando se incorpora la reflexión de *qué es lo que el actor no tiene*, y esto se convierte en el espacio de trabajo, en su ocupación durante el proceso de búsqueda del actor.

Haciendo un recuento, la acción empieza a ser el eje central del trabajo de Stanislavski en sus últimos años de investigación teatral. Es por esto que se hace aquí una pausa para comprender que significa en la actuación y poderlo relacionar y enmarcar con el modelo actancial. Stanislavski observó que el problema de la psicotécnica con la que el actor construía sus interpretaciones era un arma riesgosa, puesto que en algunas identificaciones que el actor tenía con el proceso, cambiaba aspectos de su propia vida manifestando una supuesta verdad interpretativa que luego era evidenciada como una trampa ante las dificultades en la repetición de las vivencias.

Este hallazgo puso en crisis al sistema, razón por la cual Stanislavski consideró la idea del ensayo no como un espacio para la repetición sino para la investigación, en esta etapa la acción comprende gran parte del interés del actor, ya que este comenzó a “hacer” para luego “creer”.

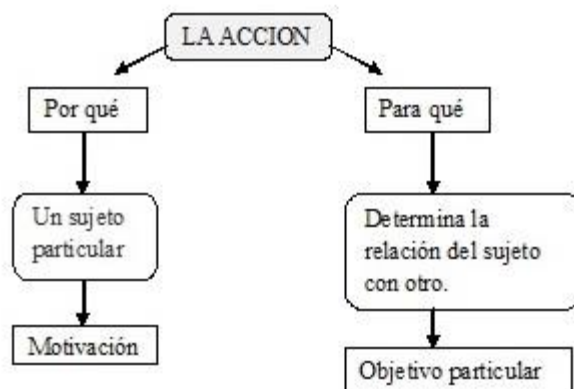
No existe una definición fija de qué es la acción, pero aun así existen suficientes citas textuales de Stanislavski para establecer una. Usualmente la palabra y la acción son términos que se separan en la actuación, este aislamiento implica sólo una definición en términos lingüísticos, puesto que pensar en la palabra conduce a pensar en la acción y viceversa, esta relación en el acto interpretativo va más allá del sentido que ha establecido el lenguaje. Esto no significa que sea la literalidad de la palabra la que defina cómo debe ser la actuación, la palabra es un punto inicial.

No se trata que el actor copie, reproduzca y/o traduzca lo que dice la palabra, la cuestión tiene mayor profundidad; es encontrar las motivaciones por medio de las palabras (texto dramático-guion), que se desencadenan en acciones concretas.

Las acciones deben ser vistas también como consecuencia del estado emocional, de su carga emotiva. Antón P. Chejov decía: *“Lo mejor es huir de la descripción del estado espiritual; hay que procurar que la actuación sea entendida a través de las acciones.”* (en Eines, 2005). La construcción del siguiente esquema manifiesta dos fuerzas que rigen a la acción; por un lado está el *“por qué”*, directamente relacionado con una motivación o un deseo que tiene el actuante en situación de actuación, y que lo lleva a actuar y por otro lado está el *“para qué”* que constituye la finalidad de esa acción.

Las acciones que ocurren en una actuación deben ser siempre justificadas, dirigidas hacia un objetivo, o sustentadas bajo una motivación que el actuante tiene. El actor debe analizar el personaje desde la acción, Stanislavski decía *“la vida del cuerpo humano y la vida del alma humana”* (1977); entre la acción y la causa que establece esta acción existe una unión inseparable; por lo tanto la línea de acciones físicas

será reveladora en la comprensión de su vida interior. Dentro del análisis activo de la obra, existen varios elementos que contribuyen a entender el universo del personaje desde las acciones que éste realiza durante la obra.



Esquema. La construcción del esquema manifiesta dos fuerzas que rigen a la acción, por un lado está el “*por qué*” que está directamente relacionado con una motivación o con un deseo que el personaje tiene, que es el que lo lleva actuar y por otro lado está el “*para qué*” que constituye la finalidad de esa acción.

Se puede resumir que el actor-actuante, desde el modelo actancial, también se rige por los postulados que arriba se mencionan; imagina con el cuerpo porque lo conoce desde la práctica. Y esta proposición conduce a pensar en una herramienta que sea capaz de condensar todos los elementos (lo psicológico, lo vivencial, el texto, el subtexto, la intención, el personaje, el tema). El modelo actancial aporta a esta configuración de herramienta, al proponer que en una relación actancial, sea desde el eje que sea, por medio de las fuerzas actanciales, están condensados los elementos mencionados.

## **La palabra**

Hay dos momentos importantes en los que el actor se enfrenta a la presencia de la palabra en su trabajo. El primero es sin lugar a dudas el contacto inicial con el guion, que dejará una impresión de conocimiento suficiente como para poder usarla (la palabra) en el transcurso de su interpretación; y el segundo, un momento decisivo en el que tendrá que incluir el texto fiel de su papel para representarlo. Entre uno y otro momento existe un arduo trabajo de comprensión y definición de cómo va a trabajar la palabra, dentro de sus funciones y fuerzas actanciales que ha definido el director.

La palabra plantea desde el comienzo del trabajo problemas que son de carácter histórico pero que componen capas de construcción antropológica y psicosocial. El actor, en lugar de desplazar este problema ha de hacerse cargo y precisamente para esto, se debe desarrollar una propuesta de aproximación corporal desde el reconocimiento del cuerpo y su puesta en disposición para el trabajo; este desarrollo debe estar sustentado, desde el modelo actancial, de manera obligatoria, en la claridad que se tenga de las relaciones, funciones, tareas y objetivos que se propongan en cada caso (como Sujeto, Objeto, Ayudante u Oponente), estas funciones actanciales deben dar el marco de cómo manejar el tema de la palabra, tanto desde el aspecto de la entonación y la intención, como del aspecto del significado.

Hasta aquí un compendio de herramientas básicas que comprenden espacios de trabajo diversos dentro de ellas y que se han tratado de caracterizar y volver aplicables desde la propuesta del modelo actancial. Se pueden y deben articular entre sí, seguramente brindarán certidumbres y dificultades individuales, tanto en los directores como en los actores, pero toda esta información hay que traducirla a



una práctica sostenida, que legitimará, en último término, una cualificación de estos contenidos a favor de logros artísticos.

## **Conclusiones**

A manera de introducción de las conclusiones, se quiere compartir una sentencia que expresaba el director polaco Pawel Novicki en una charla en vivo a la que el autor de esta investigación tuvo la oportunidad de asistir, en ella él dijo: *“el actor debe tener tres fuentes de conocimiento: la observación, los referentes y la literatura”*. Seguramente, en este sentido hay directrices cotidianas y diarias que los directores plantean a los actores para desarrollar su oficio: leer, ir a museos, ver documentales, soñar despierto, escuchar a escondidas, averiguar las historias de la gente que le rodea, contar historias a los niños, dar buenas indicaciones a un turista o a alguien perdido, convertirse en confidente de los secretos de los demás, aprender sobre el corazón humano y lo que le motiva; recuperar sus recuerdos y emociones pasadas...

Muchos actores lo que necesitan es escuchar mejor a los directores y muchos directores lo que necesitan es escuchar mejor a los actores. Muchos actores y directores necesitan hablar más contundentemente, limitarse a los datos, hechos e imágenes y alejarse de las explicaciones. Actores y directores tienen que estudiar y prepararse, y a partir de ahí practicar con directores y actores respectivamente y confiar en que si siguen las indicaciones y propuestas comenzarán a desarrollar una intuición sobre lo que tienen que hacer en situaciones nuevas. Dejar que florezca su imaginación. Dejar que los personajes tengan vida propia, una vida fuera de los bordes del encuadre, y no temer de involucrar sus propios sentimientos y conocimientos de la vida.

Seguramente un director o un actor no aprenderá de un trabajo como este, por lo que es importante que los actores ensayen con directores y los directores ensayen

con los actores. Hay que trabajar de manera autónoma. Tomar riesgos, cometer errores, levantarse de nuevo y reinventarse.

Que el director y el actor piensen en sus direcciones y actuaciones como en una historia que se le está contando a una persona. Escoger una persona en concreto de su propia vida a la que se le está contando esta historia y mantener ante todo, con cada decisión que se toma, un sentido empático de la conexión e interés de esa persona con la historia. Si se hace de esa historia una historia personal y específica, paradójicamente se acertará con la mejor manera de contar una historia con gusto universal. Y solo si se mantiene la concentración en esa persona en concreto a la que se le cuenta la historia, y no en su propia necesidad de contarla, se evitará caer en la autoindulgencia.

En este capítulo de las conclusiones lo que se pretende es que las reflexiones sean también unas conjeturas que estarían dirigidas fundamentalmente a los directores de actores de cine. Porque el autor de este trabajo ha tenido la suerte de llevar reflexionando hace algún tiempo sobre el tema de la dirección y en especial de la dirección de la actuación cinematográfica, y la formulación de esta investigación se convirtió en una excelente oportunidad para analizar, organizar y compartir información que se concentra en un bagaje formativo, así como también la incorporación de una experiencia recorrida en el terreno del tema de la actuación cinematográfica.

Por lo tanto, la indagación bibliográfica y la revisión y análisis de aspectos teóricos y prácticos sobre la dirección de actores para cine, desde los modelos actanciales, llevó a concluir que hay una serie de criterios que permiten establecer unos conceptos y de ahí proponer unas directrices. Son nociones y bases que permiten deducir que, por encima de diferencias conceptuales y desarrollos estéticos, éticos y artísticos, se pueda plantear una definición de actor como actante, que pueda desempeñarse en la interpretación ante las cámaras con la ayuda de análisis teóricos aportados por la narratología: **los modelos y esquemas actanciales**, para

establecer una categoría que aporte a la reflexión sobre la actuación cinematográfica: **el Actuante**.

Con el encuentro y la caracterización del concepto del Actuante se logra poner en un mismo crisol aspectos teóricos y prácticos que son adecuados, funcionales y operativos para abordar procesos de dirección e interpretación cinematográfica, tanto para que los directores los realicen con actores con formación, como para que se puedan cumplir con actores naturales y de esta manera también trabajar de manera integrada con ambas categorías de actores a través de un lenguaje común: las funciones y las relaciones actanciales.

Ahora bien, como aporte al medio, desde el análisis actancial puede un director acercarse simultáneamente a dos elementos del guion (la historia y los personajes), pensando en la utilidad inmediata de la representabilidad de los actores.

Si un guionista escribe para la pantalla, entonces entre sus lectores ideales están desde luego los directores y los actores, quienes reciben cada uno un papel para armar, colectivamente, el discurso interpretativo, su fin último.

En el debate sobre la naturaleza del guion como literatura dramática, eso es un apoyo para integrar la textualidad a la actuación; es decir, por ver en un guion su cualidad de partitura por encima de otras posibilidades de lectura.

Con el fin de fortalecer ese nivel de acercamiento al guion, consciente de su parcialidad mientras no se consuma el fenómeno audiovisual de ser una película, se puede articular una herramienta de lectura pensando en el actor, de modo que se le facilite al mismo entender la participación de cada personaje en un relato audiovisual y construir enseguida una interpretación más sólida. Esta herramienta se apoya en el concepto del *actante*, diferenciada de la del *actor*. A saber:

**Actante** es el elemento de una estructura sintáctica que puede ser común a muchos textos. es una entidad general, no antropomorfa y no figurativa: el amor, el odio, la ciudad, el poder, el feudalismo, la ley, etcétera. tiene solamente una existencia teórica y lógica en el sistema de acción.

**Actor** (tomado del término francés *acteur*, el que *actúa*) es una entidad antropomorfa e individualizada, caracterizada por un conjunto de acciones concretas, que podríamos equiparar al *personaje* en el sentido tradicional.

Retomando, con el concepto propuesto en el desarrollo de este trabajo, el de **Actuante** se puede proponer que se de la aparición de un intérprete que su trabajo expresivo sea específicamente para escenas filmadas, este tipo de intérprete pasaría a ser el sujeto a tener en cuenta por parte de los directores a la hora de trabajar elementos de actuación en sus películas.

Un aspecto trascendental en el análisis actancial de Ubersfeld es que pone en claro no sólo la significación ideológica sino, más precisamente, los conflictos; este análisis permite determinar en el texto (dramatúrgico o de guion) el lugar exacto de la ideología y las cuestiones planteadas, si no las respuestas.

Respecto a los Modelos Actanciales, para finalizar dicho tema, se puede decir que ellos aún están siendo trabajados y que sufrirán modificaciones. Estas modificaciones se deben en gran parte a las circunstancias específicas que se pueden presentar al momento de ser aplicados, sobre todo en contextos de obras contemporáneas cuyas tramas no se basan sobre acciones.

Por otra parte, se critica a menudo el hecho de que el modelo actancial se apoya demasiado en un entorno histórico, aunque este punto es sumamente difícil de abordar en un modelo de pensamiento como el prevalente, es decir el modelo occidental de pensamiento lineal. Se debe aceptar el hecho de que el modelo actancial ha sido concebido para la dramaturgia occidental y que habría que

concebir otras herramientas de análisis en el caso de obras no europeas, lo cual a su vez sería un reto interesante en sociedades multiculturales como la nuestra.

También, a lo largo de este trabajo, se pueden plantear las siguientes conclusiones que permiten dar luz para interpretar la dirección y la actuación cinematográfica:

Que toda reflexión teórica y práctica relacionada con la dirección y la actuación cinematográfica no hubiera sido posible sin la determinante aportación de un grupo de maestros que, pese a no haber tenido encuentros directos en muchos casos, encabezan una misma lucha: dotar al director y al actor de las herramientas necesarias para realizar su trabajo de forma consciente, es decir, organizar y ordenar el trabajo del director y el actor en tanto que son elementos importante del acontecimiento interpretativo para la cámara, siendo indiscutiblemente Stanislavski quien plantea las preguntas básicas que después grandes maestros han ido intentando dar respuestas. Maestros que tienen en común principalmente la manifestación en un momento determinado y unas personalidades en permanente evolución creativa.

Que uno de los valores de los directores y los actores, desde una óptica y enfoque actancial son las funciones, los esquemas y las relaciones actanciales, pero todo como un proceso, con otras herramientas complementarias como son los ensayos, con la claridad de las acciones y los objetivos, y cómo hacer todo esto cada vez, de una manera nueva y diferente.

Que desde las directrices que ofrece el modelo actancial se puede lograr una relación dialéctica y creativa sobre cómo trabajar directores y actores con una comunicación clara, con un lenguaje común, de manera práctica. Cómo, desde la experiencia y la aplicación de dichas directrices se pueda fortalecer el concepto de ser directores y actuantes, para que posiblemente se logre que nunca más un director esté pidiendo naturalidad como un requisito que no se aprende en ninguna escuela, puesto que es una condición propia de la vida, o que le esté diciendo a un

actor que “no actúe”. Ese será el momento que con el trabajo de la dirección se aporte a la transformación de la sociedad que a los actores les toca vivir.

Se desea así mismo en esta conclusión repetir la reflexión que se cito en el capítulo anterior sobre las palabras de Peter Brook (Discípola 2012; 33):

*Nunca he creído en una verdad única, ni propia ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero a la vez he descubierto que uno solo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo, y vamos cambiando y el mundo va cambiando, los objetivos se modifican y los puntos de vista cambian. Cuando reflexiono sobre tantos años de ensayos escritos, de ideas expresadas en infinidad de lugares, en incontable ocasiones, hay algo que me golpea con contundente certeza. Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: no te lo tomes tan en serio, afirmalo con fuerza, abandónalo con ligereza.*

Y al final, por muy complejo que parezca un problema, hay que pensar que otros ya lo pensaron, lo cual debe hacer reflexionar con optimismo que no se está ante un muro infranqueable. Y si en el camino surgieran retos nuevos, casos insólitos, jamás abordados, hay que alegrarse, porque se estaría haciendo historia al abordarlos y enfrentarlos. Esta es una forma positiva de terminar este trabajo: darse ánimos para recorrer los caminos que aquí se han mostrado. ¡Teson, suerte y justicia!

## BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED (1994). La crisis del personaje en el teatro moderno, Madrid: Ed. ADE.
- ALBÉRA, F. (2002). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1981): El Método en España. Introducción y entrevistas con W. Layton, John Strasberg y Dominic de Fazio. Primer Acto. Madrid, núm. 188, pp. 13-78.
- ARAQUE, C. La acción en Stanislavski. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 1. Enero-junio de 2008. pp. 7-14.
- ARIEL RIVERA, V. (1989). La composición dramática. México: Escenología.
- ARISTÓTELES. (2002). Poética. Barcelona: Ágora.
- ARRANZ, C. (2014). Jorge Eines: Un ensayo sin libertad no es un ensayo. [En línea]. Disponible en Harlan Magazine. En: <https://harlanmagazine.com/2014/04/10/jorge-eines-un-ensayo-sin-libertad-no-es-un-ensayo/> [Consultado marzo 1 de 2018].
- AUMONT, J. (1998). El rostro en el cine. Barcelona/Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_\_. (1992). La imagen. Barcelona: Paidós
- BAL. M. (1987). Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología). Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1987
- BALAZS, B. (1980). Estética del filme. Cuba : Arte y Literatura
- BAQUERO, J. (1986) Les actants, les acteurs et les figures, de A. J. Greimas. Revista Forma y Función., Número 5, p. 65-76, 1991. [En línea]. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/16887/17755> [Consultado marzo 03 de 2018].
- BARBA, E. (2011). Teorías de la actuación [En línea]. Disponible en: [http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba\\_8600.html](http://tactuacion.blogspot.com/2011/11/eugenio-barba_8600.html)
- BARR, T. (1997). Actuando para la cámara. Madrid: Plot Ediciones
- BARTHES, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

- \_\_\_\_\_. (1986). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós
- BENEDETTI, J. (1991). The Moscow art theatre letters. New York: Routledge.
- BENTLEY, E. (1964). La vida del drama. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- BETTETINI, G. (1977). Producción significativa y puesta en escena. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOLELAVSKY, R. (1954). Acting: la formación del actor. México: Ed. Alameda.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires, México: Editorial Paidós.
- \_\_\_\_\_. et al. (1997). El cine clásico de Hollywood. Barcelona: Paidós
- BRECHT, B. (1957). Breviario de estética teatral. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- BREMOND, C. (1974). La lógica de los posibles narrativos. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo. pp. 87-111. [En línea].  
En:[https://monoskop.org/images/2/26/Barthes\\_Roland\\_Todorov\\_Tzvetan\\_El\\_analisis\\_estructural\\_del\\_relato\\_1970.pdf](https://monoskop.org/images/2/26/Barthes_Roland_Todorov_Tzvetan_El_analisis_estructural_del_relato_1970.pdf) [Consultado mayo 05 de 2019].
- BROOK, P. (1989). Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro 1946 - 1987. Buenos Aires: Ediciones Fausto. (Biblioteca Gilberto Martínez, Casa del Teatro, Medellín).
- BURCH, N. (1970). Praxis del cine. Madrid: Fundamentos.
- CANO, L., CORREA, P. y MARTÍNEZ, A. (2011). El Teatro: Relación entre los actores y los actantes. [En línea]. Disponible en.  
[https://es.slideshare.net/Leydi\\_Cano/actores-y-actantes](https://es.slideshare.net/Leydi_Cano/actores-y-actantes) [Consultado marzo 03 de 2018].
- CASANOVA, G. (2009). Actuar en teatro, actuar en cine, ¿Dos caras de la misma moneda? [en línea]. Disponible en:  
<http://www.revistameyerhold.com/numero4.html> [Consultado 17 de junio, 2014].
- CASSETTI, F. & Di CHIO, F. (1998). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. (2000) Las teorías del cine. Madrid: Catedra.
- CASTIBLANCO RICAURTE, J. P. (2014). Lecciones de (falso) documental con Rubén Mendoza [En línea] En:



<https://www.shock.co/cultura/articulos/lecciones-de-falso-documental-con-ruben-mendoza-52531>

- CLURMAN, H. (1990): La dirección teatral. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano.
- CHARTIER, R. (1996). Escribir las prácticas. Buenos Aires: Manantial.
- CHATMAN, S. (1990). Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine. Barcelona: Eichborn AG.
- CHION, M. et Al. (2011). ¿Qué mueve a los personajes? [en línea]. Disponible en: <http://planetadepapel.blogspot.com/2011/08/que-mueve-los-personajes-el-consejo-de.html> [Consultado 22 de junio, 2014].
- CHUBBUCK, I. (2007). El poder de la actuación. New York: Jorge Pinto Inc.
- DELLUC, L. (1920). Fotogenia. París: Ediciones de Brunoff.
- DIDEROT, D. (1986). La paradoja del comediante. Barcelona: Ediciones del Dragón.
- DIEZ, E. (2014). Coherencia textual I: El modelo actancial. Blog: Narrativa Audiovisual, Conceptos para un análisis del texto audiovisual. En: <http://ediez-narrativaaudiovisual.blogspot.com/2014/05/coherencia-textual-i-el-modelo-actancial.html>
- DÍEZ PUERTAS, E. (1962). Del teatro al cine mudo. [En línea]. En: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-teatro-al-cine-mudo--0/html/ffa4416e-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-teatro-al-cine-mudo--0/html/ffa4416e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)
- DISCÉPOLA, M. (2012). La dirección de actores de cine. Revista Enfoco, No. 37, año 05, Enero-Marzo 2012. Pp. 28-34. [En línea]. En: <https://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/10-discepola.pdf> [Consultado mayo 30 de 2019].
- EFEECTO KULESHOV: pasado y presente. En: <https://entendiendocine.wordpress.com/2014/10/15/efecto-kulechov-pasado-y-presente/>
- EINES, J. (1985). Alegato en favor del actor. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (1997). El actor pide. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2005). Hacer actuar. (Stanislavski contra Strasberg). Barcelona: Gedisa.

- \_\_\_\_\_. (2007). La formación del actor. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_. (2011). Repetir para no repetir, el actor y su técnica. Barcelona: Gedisa.
- EISENSTEIN, S. (1986). La forma del cine. México D.F.: Siglo XXI Editores. Págs. 167 a 180.
- EPSTEIN, J. (1985). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. [En línea]. Disponible en [https://kupdf.com/queue/romaguera-textos-y-manifiestos-del-cine\\_58dbf953dc0d60ac12897195\\_pdf?queue\\_id=-1&x=1519944657&z=MjAwLjl0LjE2LjI1](https://kupdf.com/queue/romaguera-textos-y-manifiestos-del-cine_58dbf953dc0d60ac12897195_pdf?queue_id=-1&x=1519944657&z=MjAwLjl0LjE2LjI1) [Consultado marzo 01 de 2018].
- EZQUERRO, M. (1990). La paradoja del personaje. El personaje novelesco. Madrid: Cátedra.
- FELDMAN, S. (1986). La realización cinematográfica, los intérpretes. Barcelona: Ed. Gedisa, págs. 117 a 130.
- FERAL, J. (2004). Teatro, teoría y práctica. Buenos Aires: Galerna
- FIELD, Syd. El personaje real. Presentación en Power Point del docente.
- FLÓREZ MEZA, J. (2019). Seki Sano: la revolución que sí fue y la que nunca llegó [en línea]. Blog La cola de rata. Disponible en: <https://www.lacoladerata.co/cultura/seki-sano-la-revolucion-que-si-fue-y-la-que-nunca-llego/> [Consultado 16 noviembre de 2019].
- FOUCAULT, M. (1978). La voluntad de saber. Historia de la sexualidad vol.1, Madrid: Siglo XXI.
- GALÁN FAJARDO, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales [en línea]. Revista del CES Felipe II. 2007, nº 7. Disponible en: <http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554> [Consultado 03 de julio, 2014].
- GARRE, S. (julio-diciembre 2003). Sobre el sistema de actuación de Mijaíl Chejov. Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral, 11, pp.1-17.
- GONZAGA A., B. (s. f.). Terminología de Gerard Genette. En: <https://docplayer.es/182695-Braulio-r-alvarez-gonzaga-terminologia-de-gerard-genette.html>
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1987). Enunciación, punto de vista, sujeto. Contracampo, Año IX, No 42. Disponible en: <http://www.gonzalezrequena.com/resources/1987%20Enunciaci%C3%B3n%20Punto%20de%20Vista%20Sujeto2.pdf>

- GREIMAS, A. J. (1971). Semántica estructural. Barcelona: Editorial Gredos.
- GREIMAS, A. J. y COURTES, J. (1982). Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.
- GUBERN, R. (1982). Cien años de cine. Barcelona: Bruguera.
- GUILLÉN, M. (2017). El recurso alegórico en el cine: no todo es simplemente lo que ves. [En línea]. Revista On-Line Cuatro bastardos. En: <https://cuatrobastardos.com/2017/03/29/el-recurso-alegorico-en-el-cine-no-todo-es-simplemente-lo-que-ves/> [Consultado abril 21 de 2019].
- GUSKIN, H. (2012). Cómo dejar de actuar. Barcelona: Alba (Biblioteca Gilberto Martínez, Casa del Teatro, Medellín).
- HAGEN, U. (2002): Un reto para el actor. Barcelona: Alba editorial. 2002.
- HAUSER, A. (1969). Historia social de la literatura y el arte. Vol. 2. Barcelona : Ediciones Guadarrama.
- \_\_\_\_\_. (1969). Historia social de la literatura y el arte. Vol. 3. Barcelona : Ediciones Guadarrama.
- HERNÁNDEZ, R. (2015). Teatro de creación sicofísica y participativa. Medellín: Documento PDF, propiedad del autor.
- HETHMON, R. H. (1976). El Actor's Studio y Lee Strasberg. Caracas: Ed. Fundamentos.
- JIMÉNEZ, S. (1990): El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles. Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, núm. 12, México.
- KINETOSCOPIO (Revista de cine). Dossier Actuación y dirección de actores. Volumen 17, No. 80. Diciembre 2007-Febrero 2008. Medellín: Centro Colombo Americano.
- KNÉBEL, M. (1996). Análisis activo de la obra y el papel. Madrid: Fundamentos.
- KURTEN, M. (1993): La terminología de Stanislavski. Máscara. México, núm. 15, pp. 34-37.
- LAVAYE G., G. (2011). Principales Escuelas y Métodos de Interpretación Actoral [en línea]. Disponible en: <http://co.globedia.com/principales-escuelas-metodos-interpretación-actoral> [Consultado 22 de junio, 2014].
- LOURTIES, M. (1999). Talía, Te Quiero. Ensayo errático sobre la representación teatral. Madrid: Ediciones de la Discreta.

LAYTON, W. (1972): "T.E.E. Historia y Método". Madrid: Primer Acto, núm. 142, pp. 12-30.

\_\_\_\_\_. (1999): ¿Por qué? Trampolín del actor. Madrid: Editorial Fundamentos, 3ª ed.

MAGARSHACK, D. (1983). Introducción a El Arte escénico de K. Stanislavski. Medellín: Siglo XXI Editores.

MARINIELLO, S. & KULESHOV, L. (1992). El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov. Barcelona: Ediciones Cátedra. Editorial Arrangement. Harvard University Press. En: <http://www.eugeniovega.es/asignaturas/audio/06.pdf>

MARTÍN INFANTE, A. y Gómez Felipe, J. (s. f.). Apuntes de Narratología. En: <https://www.maristashuelva.es/wp-content/uploads/2016/04/Apuntes-de-Narratolog%C3%ADa.pdf>

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, J. (2011). Métodos de investigación cualitativa. [En línea]. Revista Silogismo, N° 08, Publicación semestral, Julio-Diciembre 2011. En: <http://www.cide.edu.co/doc/investigacion/3.%20metodos%20de%20investigacion.pdf> [Consultado mayo 20 de 2018].

MÁSCARA (revista de teatro), Nro. 21-22, año 4. La Improvisación. Enero 1996-1997. México D.F.: Escenología Ed.

MAURO, K. (2014). Actuación cinematográfica y análisis teórico. [En línea]. Disponible en: <http://www.eras.utad.pt/docs/JUN%20VISUAIS%202014.pdf> [Consultado marzo 01 de 2018].

\_\_\_\_\_. (2008). Informe II. El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después. Julio, 2015. Alternativa Teatral Sitio web: <http://www.alternivateatral.com/nota298-informe-ii-el-metodo-de-lee-strasberg-%20stanislavski-y-despues>

\_\_\_\_\_. (2008). Informe III. El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano. julio, 2015. Alternativa Teatral Sitio web: <http://www.alternivateatral.com/nota312-informe-iii-el-metodo-de-las-acciones-%20fisicas-de-raul-serrano>

\_\_\_\_\_. (2011). La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño Vol. 1. Tesis Doctoral. Universidad de Buenos Aires en Artes. [en línea]. En:

[repositorio.filo.uba.ar > jspui > filodigital > 1 > uba ffyl t 2011 867322 v1](http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/filodigital/1/uba_ffyl_t_2011_867322_v1)  
[Consultado 17 nov. 2019]

- MENDIGUCHÍA, A. (2004). El actor en escena: Formación, presencia escénica y evolución del concepto de cuerpo expresivo en la renovación teatral europea del siglo XX, Tesis doctoral. [En línea]. Disponible en: <http://summa.upsa.es/viewer.vm?id=0000014278&page=1&lang=es> [Consultado febrero 26 de 2018].
- MENÉNDEZ, C. (2008). Si llega la inspiración, que me encuentre trabajando. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. En: [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_libro=124&id\\_articulo=1182](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=124&id_articulo=1182)
- METZ, Ch. (1968). El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil, en lo verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Págs.: 16-30. Disponible en: [http://www.semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/Metz\\_el%20decir%20y%20lo%20dicho%20\(libro\)%20%20%20Articulo%20verosimil%20pags%2016%20a%2030.pdf](http://www.semioticafernandez.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/Metz_el%20decir%20y%20lo%20dicho%20(libro)%20%20%20Articulo%20verosimil%20pags%2016%20a%2030.pdf)
- MEYERHOLD, V. (2003). Teoría teatral. Madrid : Fundamentos.
- MIRALLES, A. (2000). La dirección de actores de cine. Madrid: Cátedra.
- MORALES. P. (2014). Naturaleza artística de la actuación para cine y televisión. En Pensamiento, palabra y obra, Vol. 12, N°. 12, págs. 31-39. [En línea]. Disponible en: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/2811/2541>. [Consultado marzo 09 de 2018].
- NACACHE, J. (2006). El actor de cine. Barcelona: Paidós
- NAUDINE, A. M. (1964). Cine y Teatro. Barcelona: Sopena.
- NOWICKI, P. (2017). los 7 pecados capitales de la telenovela. Bogotá: Ediciones Hederieta, 2017.
- ÓSIPOVNA KNÉBEL, M. (1998). La palabra en la creación actoral. Madrid: Editorial Fundamentos.
- PAVIS, P. (1984). Diccionario del teatro. Barcelona: Ed. Paidós
- PEREZ RUFÍ, J. P. (2016), en: Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. Revista Electrónica Razón y Palabra, Vol. 20, Oct.-Dic., pp. 534-552. [En línea]. En: <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685> [Consultado 24 abril de 2019]. Pp. 534-552.

\_\_\_\_\_. (2017) Construcción del personaje en cine y televisión. [En línea]. En:  
[http://alcazaba.unex.es/asg/500359/GUION\\_CONSTRUCCION\\_DEL\\_PERSONAJE\\_JPATRICIOPEREZ.pdf](http://alcazaba.unex.es/asg/500359/GUION_CONSTRUCCION_DEL_PERSONAJE_JPATRICIOPEREZ.pdf). [Consultado abril 24 de 2019].

POÉTICA DEL FILM (s. a.). Disponible en:  
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/steimberg/docs/TASSARAPoeticadelFilm.doc>.

POLTI, G. (2010). Las 36 situaciones dramáticas [en línea]. Disponible en:  
<http://planetadepapel.blogspot.com/2010/01/las-36-situaciones-dramaticas-de-george.html> [Consultado 03 de julio, 2014].

PROPP, W. (1965). Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos.

PUDOVKIN, V. (2010). El trabajo del actor de cine y el Sistema Stanislavski Parte I. [En línea]. Fragmento extraído de la colección de ensayos Problemas del Oficio en el Arte Cinematográfico Soviético (Moscú, 1952). En: <https://elcinesigno.wordpress.com/2010/12/15/pudovkin-el-trabajo-del-actor-de-cine-y-el-sistema-stanislavsky/>

\_\_\_\_\_. (2010). El trabajo del actor de cine y el Sistema Stanislavski Parte II. [En línea]. Fragmento extraído de la colección de ensayos Problemas del Oficio en el Arte Cinematográfico Soviético (Moscú, 1952). En: <https://elcinesigno.wordpress.com/2010/12/19/pudovkin-el-trabajo-del-actor-de-cine-y-el-sistema-stanislavsky-parte-ii/>

QUECEDO, R., CASTAÑO, C., (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. Revista de Psicodidáctica. [En línea] 2002, (Sin mes) : [Consultado Junio 4 de 2018] En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17501402>

RAMÍREZ, R. El efecto Kuleshov. En:  
<https://lanochedelaiquana.wordpress.com/2014/05/04/el-efecto-kuleshov/>

REVUELTAS, J. (1965). El conocimiento cinematográfico y sus problemas. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Textos de Cine. Págs. 85-103.

RIVAS, C. (s. f.). El ejercicio de dirigir actores [en línea]. Disponible en:  
<http://v2.reflexionsmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/437-el-ejercicio-de-dirigir-actores> [Consultado 02 de julio, 2014].

ROSSI VAQUIÉ, J. Nuevas técnicas de actuación dramática: Puntos de partida.

- RUGGIERO, Á. (1981): Acerca del discurso stanislavskiano. Primer Acto. Madrid, núm. 188.
- SAMANIEGO, S. (2014). Cómo dirigir actores. Desarrollando una técnica para la dirección de actores. Cine y Mímesis, Blog sobre el reflejo de la realidad en el arte y sus procesos creativos. En:  
<http://lamimesis.blogspot.com/2014/07/20-como-dirigir-actores-desarrollando.html>
- SANIZ BALDERRAMA, L. (2008). El esquema actancial explicado. Punto Cero, V.13, No.16. Cochabamba. En:  
<http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v13n16/v13n16a11.pdf>
- SAURA, J. (Coordinador). (2006). Actores y actuación, antología de textos sobre la interpretación, escritos por los propios intérpretes. Volumen 1. Madrid: Fundamentos.
- \_\_\_\_\_. (2006). Actores y actuación, antología de textos sobre la interpretación, escritos por los propios intérpretes. Volumen 2. Madrid: Fundamentos.
- SERNA, A. (2002). El trabajo del actor de cine. Madrid: Cátedra.
- SERRANO, R. (2010). La creación de personajes cinematográficos. Madrid: T&B Editores.
- \_\_\_\_\_. (1981) Dialéctica del trabajo creador del actor. Buenos Aires: Grupo Editor Colección Teoría Teatral.
- SHURTLEFF, M. (2008). Casting. Barcelona: Alba Editores.
- SKLOVSI, V. (1971). Cine y lenguaje. Barcelona: Anagrama.
- SMELIANSKI, A.(1994): Stanislavski desconocido. Apuntes. Santiago de Chile, núm. 107.
- \_\_\_\_\_. (1994). El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- SPANG, K. (1991). Teoría del drama. Pamplona: Ed. Eunsa.
- ST. JOHN MARNER, T. (1972). Cómo dirigir cine, cap. 8, El director y la interpretación. Madrid: Ed. Fundamentos, págs. 193 a 231.
- STAM, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Editorial Paidós,
- STANISLAVSKI, K. (1994). El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso

- creador de las vivencias. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- \_\_\_\_\_. (1972). Mi vida en el arte. Buenos Aires: La Pleyade.
- \_\_\_\_\_. (1994). El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- \_\_\_\_\_. (1983). El arte escénico. Medellín: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. (2000). Un actor se prepara. México: Diana, 2000.
- STRASBERG, L. (1990): Un sueño de pasión. El desarrollo de un método. Barcelona: Icaria.
- TARKOVSKI, A. (2002). Esculpir en el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine, apartado sobre el actor de cine. Madrid: Ed. Rialp. Págs.167 a 185.
- TESNIÈRE, L. (1965). Elementos de la sintaxis estructural. En: [https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/16/TH\\_16\\_001\\_185\\_0.pdf](https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/16/TH_16_001_185_0.pdf)
- THE LEE STRASBERG THEATRE AND FILM INSTITUTE. (2015). What is method acting. 2015. The Lee Strasberg Theatre & Film Institute. Sitio web: <http://westhollywood.methodactingstrasberg.com/what-is-method-acting/>
- TOPORKOV, V. (1961). Stanislavski dirige. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A.
- TRANCÓN, S. (1998). Entrevista con Jorge Eines. El trabajo del actor. Madrid: Primer Acto, núm. 272, pp. 70-74.
- UBERSFELD, A. (1989). Semiótica teatral. Madrid: Cátedra.
- VÁSQUEZ, V. (2010). Construcción de personajes. Los arquetipos en la narración. [En línea]. En: <https://diariodeunaescritoranovata.wordpress.com/2010/04/05/construccion-de-personajes-los-arquetipos-en-la-narracion/> [Consultado abril 20 de 2019].
- VELASCO SÁNCHEZ, A. (2000): Una poética de la dirección e interpretación teatral: el Sistema de Stanislavski. Granada: Universidad de Granada.
- WESTON, J. (1999). Directing Actors: Creating Memorable Performances for Film and Television. Traducción: Santiago Samaniego. San Francisco: Editorial Michael Wiese Productions.
- ZOLA, É. (1972). El naturalismo, Barcelona: Ed. de Bolsillo



# ANEXOS

## ANEXOS

### Anexo 1

#### Entrevista a Pawel Novicki

Director de cine, televisión y teatro, Productor, Escritor y Pedagogo

Pawel Nowicki (18 de julio de 1951, Lódz, Lódzkie, Polonia). Es director escénico, productor y escritor; conocido inicialmente por las series de televisión polacas “Pierwsza milosc” (2004), “Bedziesz moja” (2006) y “Samo zycie” (2002). En su carrera como director, el polaco Pawel Nowicki ha adaptado los textos de grandes nombres de la literatura y el teatro, como Goethe, Chéjov, Bram Stoker, y Gabriel García Márquez, esta última en una versión íntima e inolvidable de “La hojarasca”, y a Shakespeare, con una adaptación de “Hamlet” que sentó las bases del Teatro a domicilio en Colombia.

El maestro Pawel Nowicki es formado en filología y dirección de cine y televisión en la Universidad de Lodz. A los 30 años fue director artístico y general del teatro dramático Slupsk, uno de los teatros más importantes de Polonia y, posteriormente, del Teatro Studyjni. Desde 1990 está radicado en Colombia donde se ha desempeñado como director del Teatro Camarín del Carmen, donde realizó destacadas puestas en escena como: “Drácula” y “Quarteto”. En la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD dirigió emblemáticos montajes como “La hojarasca” y “Edipo rey”, entre otros. Es un destacado productor de telenovelas, en el año (2000) regresó a Polonia para radicarse seis años y trabajar con su productora Bogotá Film, y publicó el libro sobre el género de la telenovela “Los siete pecados capitales de la telenovela”. De regreso a Colombia, desde el año 2007, asumió el cargo de asesor de la Vicepresidencia de Producción del Canal Caracol. También ejerce desde hace 4 años la asesoría académica de la Academia Charlot

(academia de actuación para teatro, cine y televisión), con sedes en Bogotá y Medellín.

### **¿Cómo observa aquí en Colombia la formación de actores específicamente para un desempeño interpretativo cinematográfico?**

**Pawel Nowicki:** Yo pienso generalmente que esto de actuación para cámara es como un tipo de invento, sí, “invento”, y creo que es un invento un poco erróneo, porque yo pienso que la actuación es una sola cosa, y actuar por ejemplo para la escena -para el escenario- y actuar para la cámara es más o menos como la misma diferencia entre escribir en máquina de escribir mecánica y pasar ese escrito a un ordenador, entonces toca pasar por un corto curso de Word para que funcione, porque prácticamente, podemos decir que el teatro -hablamos sobre buen teatro- tiene un abanico de convenciones; en cambio la cámara, hasta este momento, porque son diferentes experimentos, pero generalmente, la cámara solamente aprovecha un muy limitado espectro de este abanico; podemos decir que es un abanico de diferentes convenciones y la cámara siempre trabaja más bien en un espectro que podemos llamar más o menos realismo o naturalismo ¿sí?, y esto se convirtió después como un gran problema, también para la educación en teatro, porque todos comenzaron a pensar que la actuación es en alguna forma como una imitación de la vida, y esto no es así: Mi práctica me dice esto: que para actuar para cámara es muy fácil, mucho más fácil que actuar en el escenario, por eso, un buen actor de teatro, no tiene muchos problemas para actuar ante la cámara; algunas veces tiene que entender que para la cámara hay un punto donde él tiene que pararse, tiene más o menos que entender qué son los planos en el lenguaje de la cámara, en qué plano está, y bueno, también entender algo más sobre la iluminación, aunque creo que en teatro también tiene que entender lo mismo sobre la luz, esto es prácticamente todo. Porque todos esos “cuentos” de que toca actuar para cine menos exagerado, o más exagerado, pues en teatro también, porque esto depende del tipo de sala, porque si se trabaja en una sala de cámara, tampoco se necesita “exagerar”, esto es obvio.

**¿En un contexto de nuestro medio actoral colombiano, en el que se enfocan en la actuación para cine, qué papel deban tener las instituciones que ofrecen formación para actores?**

**P. N.:** Yo pienso que primero tenemos que enseñar a ser actores, y actuación es siempre una sola, y preparar actores es una cosa muy complicada en Colombia porque usualmente no existe -para después del proceso de formación- un buen mercado que reciba a estos actores formados en la academia; por ejemplo, si comparamos con Polonia, mi país, allí existen setenta y algo más de teatros estatales en todo el país, que son compañías del estado; aquí en Colombia eso no existe, aquí existen grupos que conforman un elenco bajo la dirección de, casi siempre, un único director; podemos decir que generalmente un grupo, a diferencia de una compañía, se junta, o por estética o por ideología, es un tipo de “partido político estético”; una compañía no es así, una compañía se junta por profesionalismo, y en este tipo de compañías, que yo por lo menos conozco, los actores trabajan con diferentes directores, con diferentes propuestas, con diferentes tipos de obras, por esta razón los actores se desarrollan. Yo generalmente pienso que la educación..., ¿cómo decirlo?..., la educación en nuestro medio... Mire: no se puede enseñar a actuar en forma teórica; la actuación se enseña haciéndola, practicándola, se aprende haciendo, actuando; entonces si, la escuela puede preparar para algunas cosas: dar un ABC, una orientación para que se entienda de qué se trata esta profesión, pero yo no creo que tenga sentido. Si por ejemplo si se abre una facultad de actuación para cine, para la cámara, lo primero que toca hacer es enseñar actuación como tal, y la actuación solo puede aprenderse en el escenario, porque la práctica es esta, la que trabajamos en los ensayos sobre el escenario. Porque ¿dónde un actor aprende?: en los ensayos, ahí es donde se aprende: ensayando. Si no hay ensayos no hay aprendizaje, no hay búsqueda de recursos ni adquisición de herramientas interpretativas. Sabemos que hoy en día en Colombia, por ejemplo en la televisión -que usa la cámara-, no existe el trabajo con el actor para actuar en televisión; la televisión colombiana trata al actor como a un

limón: le exprime lo que él aprendió en otro lado; en cine pasa prácticamente lo mismo, hoy en día pasa prácticamente lo mismo, ¿por qué?, porque desde hace algún tiempo los directores dejaron de ser directores, son realizadores, ellos se preocupan por la cámara, la luz, el sonido; porque ¿qué hace realmente un director?, un director cuenta, narra; yo siempre lo defino así: un director cuenta una historia o una situación, dirige una historia, aunque para el espectador pueda ser confusa, no importa, pero siempre cuenta algo que podemos decir -entre comillas- que es “una historia”, entonces observamos que algunos directores no saben narrar historias, los directores saben hacer buenos encuadres; se dice que los directores cuentan con imágenes; no, estos directores de que hablo hacen imágenes, pero no cuentan con imágenes, no saben hacerlo como lo hacían por ejemplo Bertolucci, o como contaba Tarkovski, como Bergman, o Kubrick, eso ya no existe, es escaso. La última película que vi que alguien probaba contar con imágenes era la película Roma de Alfonso Cuarón, y vemos que la mayoría de espectadores no entendieron esta película.

**Hay películas que se realizan con “actores naturales”, ¿qué piensa usted de esta situación en relación a la actuación?**

**P. N.:** Lo primero es que tenemos que entender que esto no es nada nuevo, porque cuando en los comienzos el cine, cuando existía el cine mudo, toca entender que en esta época no existía en actuación algo que hoy en día conocemos como actuación realista, naturalista, entonces se invitaba a actuar a muchas personas que no eran actores como tal, pero de ahí surgieron algunas teorías, por ejemplo, en Rusia, Kuleshov, con el llamado “efecto Kuleshov”, en el que el actor llamado Iván Mozhujin, con un rostro neutro, lo editaban con una imagen de una sopa, creo que con un niño llorando, y creo que con un ataúd también –no recuerdo exactamente muy bien-, y después de ver editadas esas imágenes, dijeron que su cara interpretaba una emoción, pero realmente él no actuaba ni interpretaba nada específico, sino que por efecto de la edición, la misma toma de su rostro significaba determinada emoción, entonces llegaron a un acuerdo en el que se convenía que

el actor sicológico era un error en el cine, que no servía para cine, porque el cine puede solucionar la actuación sicológica con la edición; a esto se le sumaba ideología, por ejemplo Dovzhenko pensaba que un burgués no podía actuar de campesino, o al contrario, que era importante que una persona, la que fuera, así debía “actuar” en una película. Yo por ejemplo tuve aquí en Colombia una situación: me pidieron de Polonia que recomendara una actriz colombiana, que pudiera actuar en una película de un director yugoeslavo amigo mío, él me pidió que le propusiera una actriz, entonces busqué unas buenas actrices aquí en Colombia y le mandé unas fotos de ellas, y él me respondió: -“*pero ninguna de ellas tiene tristeza en sus ojos*”-, yo le dije que algunas de ellas le podían actuar tristeza en sus ojos... pero él no creyó, entonces parece que él vino a Colombia y buscó a una persona que tenía tristeza en los ojos. Ahora, cuando De Sica hizo la película “Ladrón de bicicletas”<sup>73</sup>, el productor quería que el protagonista fuera una estrella de Hollywood muy buen actor y muy “guapo”, no recuerdo su nombre, y eso no funcionó. Las películas de Gavia, sin actores naturales no tienen sentido; si por ejemplo en la película “El abrazo de la serpiente”<sup>74</sup> pones en lugar de esos indígenas unos actores haciendo de indígenas, por más parecido que sean físicamente, tampoco tiene sentido. Se han hecho muchas películas con actores naturales: Pasolini<sup>75</sup> trabajó con actores naturales y funcionó muy bien; y muchos otros directores: Milos Forman hizo con actores naturales la película “Al fuego, bomberos”<sup>76</sup>; entonces vemos que esto se hace; pero por el lado contrario, si tu tomas una película como “Nostalgia” de Tarkovski<sup>77</sup>, y tu miras la última toma cuando el actor Oleg Yankovsky camina con una vela por la piscina en un master shot, un plano largo, un plano secuencia que dura doce minutos, si no lo hace Oleg Yankovsky, eso no existiría como se dio, y esto, ningún actor natural puede hacerlo; pero toca también entender otro aspecto muy importante: que la cámara facilita la entrada de personas “de la calle”, naturales, porque muchas veces no se espera de ellos una “actuación”, se espera

---

<sup>73</sup> Película El ladrón de bicicletas: <https://www.youtube.com/watch?v=GRbPdud9Q9w>

<sup>74</sup> Escena de El abrazo de la serpiente: <https://www.youtube.com/watch?v=ir0Mj7EUUrQ>

<sup>75</sup> Escenas de Pasolini: <https://www.youtube.com/watch?v=gVCPYoteFYk&t=76s>

<sup>76</sup> Escenas película Al fuego bomberos: <https://www.youtube.com/watch?v=6ki00FiNCCI>

<sup>77</sup> Escena final: <https://www.youtube.com/watch?v=O3Dp6EdFRHo>

un “comportamiento” y esto es completamente otra cosa. Y algo más que quiero decir sobre esto, es que en efecto, se produce también una cosa, y es que hoy en día los directores de cine no están preparados para trabajar con actores, no saben cómo trabajar con actores, parece que ellos tienen miedo de trabajar con actores, sí, yo pienso que tienen miedo, no saben cómo hablar con ellos, no saben cómo ponerles tareas; ellos (los directores) en verdad muchas veces no saben; yo escuché a un director colombiano (no voy a decir quién), que dijo: *“mejor los dejamos confundidos, que ellos no sepan lo qué están actuando, dejémoslos confundidos”*, pero así creo que también se puede, se puede, esto depende de lo que se quiere por parte del director, pero yo pienso que un buen director como Pawlikowski cuando hizo la película “Ida”, que para el papel protagónico contrató a una muchacha que no es..., que ni siquiera quería ser actriz, pero su pareja en la escena era Agata Kulesza, una súper actriz; todo depende de qué es lo que se quiere.

**Retomando lo que Usted dice acerca de que los directores a veces no saben qué pedirle a un actor o cómo pedirlo, cómo dirigirlo; en este sentido, qué piensa que sería lo más básico, lo adecuado...**

**P. N.:** Lo primero es que el director tiene que saber qué es lo que va a contar, a narrar, porque lo que yo observo es que los directores lo que quieren es hacer “lindas tomas”, y a veces las “lindas tomas” no sirven para nada porque no están contando nada, tienes que narrar algo; cómo decirlo, en teatro yo puedo hacer una gran puesta en escena, pero si no tengo actores buenos no funciona y a veces pasa que en el teatro se llega a un nivel alto de metafísica, y ¿cómo hacen estos actores?, ni idea, pero ellos lo logran; yo siempre pienso que el director piensa en otra forma de la que piensa el actor, los actores piensan en otra forma, y no lo sabemos muy bien cómo piensan los actores; mire, yo soy director y yo no se exactamente cómo piensan los actores, y para llegar a un acuerdo yo tengo que buscar caminos para llegar a ellos, hablarles, provocarlos, preguntarles, confrontarlos, etc., porque, por otra parte, también tenemos que entender que el teatro es un arte del actor y el cine

es un arte del director. En este sentido, Marlon Brando dijo que un mal actor en cine puede hacer un gran papel gracias al director, cómo el edite, como el junta las cosas, etc.

**A pesar de lo que ha dicho sobre la actuación que es una sola, si a Usted le propusieran crear una escuela especializada en actuación para cine, qué se debería específicamente enseñar...**

**P. N.:** Yo pienso que esto no tiene sentido, como lo dije al inicio. Lo que hay que crear es una escuela de actuación en la que se pueden dar algunas clases prácticas en las que se hagan escenas para la cámara y presentárselas a los actores, porque de esto se aprende, o sea: hacer los ejercicios de actuación ante la cámara y después verse, observarse con la guía del docente, con análisis y con observaciones precisas sobre la interpretación de acuerdo a lo que captura y como lo captura la cámara. Esto me parece que es lo que se debe hacer.



## **Anexo 2**

### **Entrevista a Edgar Alexen**

#### Coach, Actor, Director, Docente y Escritor

Desde 1981 está radicado en la ciudad de México; ha cursado estudios en La ENAD de Bogotá y la Escuela de Arte dramático de la UNAM de México. Desde hace 20 años ha creado un sistema de entrenamiento para actores en cine y televisión. Es Coach y formador de actores para producciones en Telemundo, Univisión y Netflix. Entre 1997 y 2004 fue maestro en el Centro de Formación de Actores de Televisa CEA, donde formó a niños y adultos. De allí se destacan varios alumnos que hoy son estrellas de la televisión mexicana como Angelique Boyer, Marlen Favela, Gabriel Soto, Sebastián Rulli, Rafael Amaya, Fernanda del Castillo, Aarón Díaz, Susana Diazayas, Florencia Desaracho, Christian Chávez, Francisco Calvillo y Tania Robledo.

Fue coach de actores para las siguientes producciones y productoras en México y Colombia: “Sin vergüenza”, “Madre luna”, “Sin senos no hay paraíso”, “Niños ricos pobres padres”, “¿Quién eres tu?”, “A corazón abierto”, “Crónicas Juan Gabriel”, “José José”, “Pena máxima” y “la reina del sur”. Estas producciones se realizaron para RTI, Telemundo, Televisa, Univisión. Vista. TV Azteca y Netflix.

Entre 2012 y 2017 a actuado en las siguientes películas: “Karen llora en un bus”, “Hombres a la carta”, “Se armó la gorda II” y “La pena máxima” (versión México). Para televisión a realizado actuaciones para las siguientes producciones tanto para México como para Colombia: “Clap”, “RBD”, “De pocas, pocas pulgas”, “El cartel de los sapos II”, “A corazón abierto”, “Victoria”, “Madre Luna”, “Sin senos no hay paraíso”, “Niños ricos pobres padres”, “A corazón Abierto”, “Un sueño llamado salsa”, “La madre”, “La mariposa”, “El capo II”, “Las viudas de la mafia”, “Corazones Blindados”, “Comando Elite”, “La luz de mis ojos”, “La ley del corazón”, “Bolívar”, “El

varón”, “Juan Gabriel”, “José José”, “La llamada que nunca llegó”, “El Chapo” y “Crónicas del sábado”.

En teatro ha participado en diversos montajes de la UNAM y El Concejo Nacional para La Cultura y las Artes de México, entre los que se destacan “La madre” de Witkiewiszc, “Medea”, “Asesino personal”, obras dirigidas por Rocío Carrillo. “Bodas de sangre”, de Federico G. Lorca, “Lulú” de Frank Weedeking, “Palabras en un idioma extraño” de Bruno Bert, “Aura” de Carlos Fuentes, “Bailando una pieza sin música”, “Reporte meteorológico”, “Modelo para armar” escritas y dirigidas por Pablo Mandoki; “Katakumbe” montaje de la compañía Alemana Antonin Artaud de Berlín, “Los enemigos” de Sergio Magaña, y “Anatomía de lo femenino” de Cecilia Lemus. También ha pertenecido a la Compañía Nacional de Teatro de México, con la obra “Los enemigos”; ha participado en diversos festivales internacionales, como El Cervantino, Iberoamericano de Sinaloa, YUFEST de la ex Yugoslavia, Festival Latino de Los Ángeles, Iberoamericano de Bogotá, Festivales de Caracas, Madrid y Cádiz y el Muedance de Montreal en el Coloquio Hispano.

Ha realizado la dirección teatral y la dramaturgia de las obras: “Solo para hombres”, “Bailando el miedo”, “Un domingo llueve en verano”, “Un hombre y tres manzanas”. Ha dirigido las obras “Días felices” y “El amante” de Harold Pinter, “Doce hombres en pugna” de Reginald Rose, y “Las muchas muertes de danny rosales” de Carlos Morton.

**¿Cómo observa usted en Colombia el tema de la formación de actores específicamente para el desempeño interpretativo ante la cámara (cine, televisión, audiovisual en general)?**

**Edgar Alexen:** Es importante decir que en un principio la televisión colombiana comenzó con actores de la radio con voces sonoras, manejo del idioma exacerbado en cuanto a terminología y cadencia interpretativa muy rica. También se trabaja con actores de teatro aún con esa forma española de pronunciar un texto donde la prosa

estaba muy cercana a una pronunciación versada. Sin embargo, no se tiene en cuenta el manejo gestual, e incluso el manejo del silencio era nulo, pues se quería llenar espacio todo a través de la palabra. La formación del actor para televisión parte de una visión teatral y un manejo imperioso de la interpretación verbal. La inclusión de varias producciones ha incidido en el acercamiento del actor-director a la cámara, tarea que se va dando en el mismo set a fuerza de gritos y exigencias castrantes, donde el intérprete ha tenido que aprender de un forma rápida y castigada. Cada género televisivo requiere de un estilo. Llámese comedia, comedia de situaciones, costumbrista, novela y ahora serie. En este caso la formación carece de centros especializados.

**En un contexto del medio actoral colombiano que esté enfocado en la actuación para cine, ¿qué papel tienen o deberían tener las instituciones oficiales y públicas en la formación de dichos actores?**

**E. A.:** El trabajo del cine y la televisión es una realidad que muchos centros de formación teatral no quieren aceptar. Se ha puesto una barrera entre el teatro frente a los medios masivos, y los alumnos entran en conflicto y van prevenidos cuando se les hace un llamado, además que se llega sin herramientas para en trabajo frente la cámara. En este sentido las instituciones deberían formar a sus alumnos de modo tal que su abanico de trabajo sea más amplio y aprendan a desarrollar sus capacidades en los diversos escenarios. Un actor ha de saber moverse en los diferentes medios. Lo que la universidad da son valores, conciencia y capacidad de discernir de lo que se quiere contar.

**Aquí en Colombia, al no haber tradición en la actuación específicamente para cine, ¿qué cree usted que en qué momento estamos? ¿Es pertinente la actuación para cine en Colombia?**

**E. A.:** Algo está sucediendo y es que la exigencia de los medios, los encuadres cinematográficos, el uso de micrófonos ha modificado en modo de actuar. Hoy en

día es famosa la naturalidad del actor colombiano en otros países como México que está adoptando esta forma de actuar. De igual forma muchos directores han tenido de reaprender su dirección y adaptarse a las nuevas formas de pedir a los actores y poner su sello propio en la interpretación. Creo que es un momento exacto para generar un cátedra al respecto, con personas especializadas en este tipo de interpretación.

**¿Le parece que es posible el hecho de la especialización en Colombia del actor en el campo del cine con el tema de que siempre son actores de teatro los que ingresan en el campo del cine?**

**E. A.:** El actor de teatro a base de entrenamiento tiene un repertorio del manejo emocional mucho más amplio quizá que el actor meramente de cine. Esto le da una seguridad escénica mucho más amplia. Sin embargo, a este rico repertorio es necesario proporcionar herramientas frente a la cámara para un desarrollo, más pronto y exacto. Es decir que un egresado reciente de teatro tenga los elementos necesarios sin tener que pasar por una exigencia castigada por parte de una producción. Se tiene que derribar en precepto "*es que los actores de teatro son exagerados*". Yo creo que hay malos directores y directores de casting que desperdician mucho talento por no saber sacar lo que un actor de teatro tiene. Ahora bien, en mi experiencia muchos actores de teatro no funcionan en cine, como muchos de cine o televisión no funcionan en teatro. Pero le apuesto más al actor de teatro para cine, pero con las herramientas indicadas.

**Es posible que en el campo de la actuación para cine se valore al actor como creador, ¿Hace falta una reflexión sobre ello? ¿Quién tiene que hacerla?**

**E. A.:** El actor es un creador, pero es importante no solo enseñar a un actor sino también crear directores de cine no solamente con el lenguaje técnico sino con la dirección de actores. Claro está, que muchos siguen con el precepto del actor marioneta y esto no debe suceder, puesto que actor y director son creadores. Esta

reflexión han de hacerla las escuelas de cine y las escuelas de teatro para las nuevas generaciones.

**Se dice que toda técnica es la posibilidad de la poética y esto se le lo atribuyen a Aristóteles. ¿A usted le parece que a lo mejor hay un lugar de enunciación superficial en los actores de cine colombianos que primero se plantean la construcción de una poética, pero sin una suficiente fundamentación técnica de su trabajo?**

**E. A.:** La técnica es una herramienta, el trabajo del actor, su interpretación, su verdad escénica frente a las circunstancias, su modo de enfrentarse a la cámara y el discurso del director van creando su propia poética. Ambas partes han de estar muy bien fundamentadas.

**¿Qué piensa usted de los llamados actores “naturales” que muchos directores de cine utilizan en sus producciones?**

**E. A.:** Todos los actores somos naturales, pero tenemos formación. Los que no lo tienen de alguna forma son actores marioneta que sirven a la propuesta de un director. Me pregunto ¿Un actor natural podrá ser natural en una segunda propuesta?

**¿Cómo definiría usted la actuación para cine desde el desempeño del actor y desde el trabajo del director?**

**E. A.:** Ya lo he dicho, un buen director no solamente tiene que plasmar lo que busca sino buscar en el material humano artístico las posibilidades que puede tener un actor. Muchos se quedan con lo que ven, pero no exploran las ricas posibilidades que tiene un buen actor. Creo que en Colombia esta definición no está clara puesto que no se ha enseñado a uno y otro a entender lo que es la creatividad en este campo.

**¿Qué debe esperar un director de cine de un actor de cine?**

**E. A.:** No debe esperar nada. Solo tiene que saber ver y encontrar en el actor lo que él como director quiere, y un actor de cine solo tiene que ser y estar.

**¿Si usted fuera a fundar una escuela especializada en actuación para cine, que se debería enseñar en ella?**

**E. A.:** Historia de la actuación desde los griegos, Corrientes de interpretación del siglo XX, Entrenamiento y manejo de la emoción desde la gestualidad minimalista y los encuadres propios del cine, y algo muy importante que yo llamo “fragmentación” es decir hablar con cada parte del cuerpo. Enseñar de una vez y desde el principio la nomenclatura propia de un set de grabación.

**¿Cree usted que lo que se enseña en las universidades y/o escuelas de actuación es válido para la formación de actores para cine?**

**E. A.:** Claro que es válido ya que la universidad es una gestora de conocimiento, solo se debe adaptar y entender las nuevas necesidades que se dan en los diferentes campos de actuación. Proporcionar el nuevo material para una mayor eficacia. Hablo de las escuelas de teatro y de las escuelas de cine.

**Más allá de lo que ha trabajado usted en el campo de la enseñanza, ¿cree que el actor de cine es uno y el actor de teatro es otro?**

**E. A.:** El actor es el mismo, pero ha de ser como un prisma con diferentes caras y debe entender cuál es el escenario al que se enfrenta, conocer su lenguaje y manejarlo.

**En las escuelas que usted ha enseñado, ¿ustedes facilitan bibliografía de técnicas o de teóricos de actuación para cine?**

**E. A.:** Hay muy poca biografía especializada, es decir, no que no exista, sino que la enseñanza de actor de teatro y de formación cinematográfica, aún están muy divididos. Mi biografía es por incitativa propia. Mi punto de vista es desde el actor que soy, desde mi mismo. Ahora bien, muy pocos cineastas se acercan a las diferentes propuestas escénicas, no saben o se preocupan siquiera de estudiar los diversos métodos de actuación y esto es una carencia que afecta el proceso creativo a la hora de montar una escena. Realmente no se le prepara para trabajar con un actor.

**Si yo le digo que la actuación para cine es una especialidad de la formación actoral, ¿usted qué diría al respecto?**

**E. A.:** Más que una especialidad creo yo que es una materia obligatoria que los actores de teatro deberían conocer y plantearse como una especialización o maestría si se quiere seguir por este camino.

Quisiera agregar de manera personal la necesidad de crear un entrenamiento especializado para el trabajo emocional e interpretativo de los actores de cine y televisión, ya que por su misma especificidad en los componentes espaciales y temporales del desempeño el actor ha de desenvolverse de una manera eficaz en dicho campo. Siempre he dicho que los actores no cuentan historias, viven momentos. Y estos momentos son de treinta segundos a tres minutos máximos donde un actor tiene que dar todo. De igual forma un set es dos o tres metros, no tiene la boca-escena de un teatro, por lo tanto, sus desplazamientos en su mayoría son muy cortos. El trabajo interno del actor ha de ir de la mano con un encuadre cinematográfico al igual su el manejo de la voz ha de ser más preciso de acuerdo al uso del dispositivo de captura del sonido de su voz. Al respecto, una de mis preocupaciones es crear un entrenamiento para actores específico para cine y

televisión, partiendo desde otro estilo de calentamiento, un manejo interno *in situ*, en el set, cuando se requiere de una emoción precisa e inmediata. No hay tiempo para crear, sino para sentir; en esta coyuntura el actor ha de estar totalmente en presente para dejarse afectar y responder. Aquí estarían los aportes de la neurociencia, para que el actor entienda qué se puede hacer con ella, y no la neurociencia que utiliza al actor para entenderse así misma.



## Anexo 3

### Entrevista a Víctor Gaviria<sup>78</sup>

Por: Oswaldo Osorio<sup>79</sup>

Entrevista publicada en la revista Kinetoscopio. Número especial dossier Actuación y dirección de actores. Volumen 17. No.80, Diciembre 2007-Febrero 2008. Medellín: Centro Colombo Americano. Págs. 29-32.

Oswaldo Osorio es Comunicador Social-Periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, Historiador de la Universidad de Antioquia, y con estudios de Maestría en Historia del Arte en la misma universidad y candidato a Doctor en Artes. Es investigador y profesor universitario. Ha escrito crítica de cine para el periódico El Mundo, El Colombiano, la revista Kinetoscopio y el portal [www.cinefagos.net](http://www.cinefagos.net). Por varios años fue Coordinador de Programación del Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia y del Festival de Cine Colombiano de Medellín, Coordinador de la Muestra Caja de Pandora. Es el director de Vartex: Muestra de video y experimental y autor de los libros *Comunicación cine colombiano y ciudad y Realidad y cine colombiano 1990 – 2009*.

Uno de los rasgos distintivos de la singular y coherente obra de Víctor Gaviria es la presencia de actores naturales en casi todas sus películas, encarnando a casi todos sus personajes. Lo que en su obra más temprana empezó quizá como una rebeldía frente a los condicionamientos de una estética centralista y televisiva, se fue convirtiendo en convicción ética y en una de las marcas de autor que imprime en sus trabajos. En la siguiente entrevista Gaviria habla de cuánto gana y cuánto pierde en esta apuesta.

---

<sup>78</sup> Poeta y director de cine. Ha dirigido los largometrajes de ficción Rodrigo D. No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas. También ha realizado cortometrajes y documentales.

<sup>79</sup> Entrevista publicada en la Revista Kinetoscopio, Volumen 17. No.80, Diciembre 2007-Febrero 2008. Medellín: Centro Colombo Americano. Págs. 29-32.

Dice el profesor e investigador uruguayo Jorge Ruffinelli<sup>80</sup> en un libro dedicado a Víctor Gaviria, que este director en sus largometrajes optó por una libertad desconocida en el cine convencional, y cambió las reglas de uno de sus elementos más notables: la actuación. El carácter tan particular del cine de Gaviria, que lo ha convertido en un autor con un estilo único y una obra poderosa, descansa en buena medida en su trabajo con actores naturales, quienes además de contribuir a la construcción y enriquecimiento de las historias, prestan toda su transparente humanidad para dar vida a unos personajes que, en últimas, muchas veces son ellos mismos. Y siempre que el espectador está ante su presencia, le queda la absoluta certeza de que tales personajes e historias no serían posibles si no fuera por este tipo de actores. Pero en definitiva, es el director el encargado de hacer posible la alquimia para que esta desconcertante mezcla entre realidad y ficción sea posible con la fuerza y la lucidez con que casi siempre lo ha logrado.

**OSWALDO OSORIO: Aunque sus primeras películas no necesariamente exigían un tratamiento realista, casi desde el principio trabajó con actores naturales . ¿ Qué lo llevó a eso ?**

**VÍCTOR GAVIRIA:** Al principio yo fui a muchos grupos de teatro, pero los actores me parecieron todos sobreactuados, todos eran teatrales, las gesticulaciones, todo. Claro que yo sí trabajé con algunos de ellos en el corto La lupa del fin del mundo y me gustaron en la medida en que eran muchachos a los que les gustaba actuar, pero obviamente yo les pedí que no actuaran como en el teatro, sino que fueran como en la vida cotidiana. Sin embargo ya tenían una forma de actuar muy teatral. Para ellos actuar era actuar teatralmente. Igual ocurrió en El vagón rojo. Después, cuando me tocó trabajar con más personajes, que la primera vez fue en Los habitantes de la noche, entonces hice un casting de muchachos que nunca habían actuado. Eran muchachos que me parecía que tenían naturalidad, que no tenían esa sobreactuación ni esos vicios de la actuación. Entonces en este corto encontré

---

<sup>80</sup> RUFFINELLI, Jorge. (2005). Víctor Gaviria. Los márgenes al centro. Madrid: Casa de América.

a mi primer actor natural, que fue el locutor Alonso Arcila. Yo fui a verlo actuar en su programa de radio, para que él me mostrara la rutina de un programa nocturno.

**¿ Pero entonces fue a investigar o a contratarlo como actor?**

**V. G.:** Si, fui a investigar, pero yo sabía que no había otro actor. Yo lo escuchaba mucho en la noche, me parecía una gran personalidad. Su programa, su carisma para tratar la gente, todo eso. Yo realmente fui a pedirle que actuara; creo que ese fue el primer actor natural que yo conocí, en el sentido que después aprendí. Uno al principio pensaba que los actores tenían que tener una gran predisposición a ser naturales cuando la cámara los filmaba, pero Alonso es el primer actor natural por una cosa muy sencilla, porque el hombre pertenecía al mundo del cual se iba a hablar en la película, tenía toda esa información. Había una gran diferencia entre Alonso y todos los demás, él se movía con frescura, me daba muchos detalles para el guión, para el personaje, era casi un actor documental. Uno de los rasgos del actor natural desde el principio es que pertenezca al mundo del cual la película está hablando. Yo al comienzo no sabía eso, me parecía que cualquier persona podía hacerlo. Por ejemplo, en Los habitantes de la noche me guie mucho por el aspecto físico de los personajes.

**¿ Luego coincidió esa fisonomía con la actuación?**

**V. G.:** No... Yo los conseguí de acuerdo a unos estereotipos que cualquier persona tiene por haber visto películas: el pecoso pelirrojo, el gordito, el intelectual, etc. Y obviamente sufrí mucho con esos muchachos, porque aunque más o menos actuaban bien, no improvisaban mucho. Actuábamos casi siempre con frases hechas, o sea ellos memorizando diálogos, y había unos que los decían mejor que otros.

**¿Ese término de actor documental tiene que ver con la capacidad de improvisación? ¿Ese es un término que usted usa habitualmente?**

**V. G.:** Yo nunca he utilizado ese término, pero son actores documentales en el sentido de que pertenecen a ese mundo. Pero no cualquier persona de ese mundo puede ser un actor documental, o sea, no cualquier profesor puede actuar o hacer de profesor, por ejemplo.

**Entonces, ¿Qué necesita?**

**V. G.:** Necesita una capacidad actoral, pero no una capacidad actoral muy codificada como la que consigue el actor profesional, quien de todas maneras tiene unas técnicas y aprende unas formas de actuar que el actor natural no tiene.

**¿Pero es una ventaja que no la tenga?**

**V. G.:** Por eso, porque no está codificado actoralmente sino que tiene la extroversión que puede tener cualquier persona. Son como los actores de la vida, que tienen su forma de aparecer en las fiestas, que cuentan sus chistes, la gente que cultiva a los demás contando sus historias en las reuniones familiares. Esas personas de las que uno dice: “este es un personaje”.

**¿Cuál es la diferencia fundamental entre el actor natural y el profesional?**

**¿Tiene que ver con esa codificación de la actuación?**

**V. G.:** También con la capacidad de improvisación que te decía, que es el rasgo más importante del actor natural. Primero, que pertenezca al mundo del que la película trata, y segundo, que sea un actor documental, un testigo documental que se vuelve actor porque es capaz de improvisar y lo interesante es que improvisa sobre ese mundo, de alguna manera bucea en ese mundo al que pertenece. Esta cosa de la improvisación yo no la sabía bien hasta que trabajé con los señores de La vieja guardia. En esta película me di cuenta de que la improvisación era lo importante; yo ahora llego fácilmente a buscar los actores en esos mundos de los

cuales tienen una información vital y vivencial, que no es lo mismo que la libresca. La capacidad de improvisación es una forma de actuar que no pasa por las escuelas de actuación, es una actuación distinta, que además tiene muchos modismos que empiezan a ser inevitables y que yo tengo que cogerlos, no puedo quitarlos.

**Porque el lenguaje es una de las cosas definitivas para poder construir esas realidades esos personajes suyos, ¿no hay ningún tipo de indicación o de transformación? ¿El lenguaje de la película es el lenguaje de los actores?**

**V. G.:** Yo voy descubriendo en esos mundos unas palabras que son conceptuales, unas frases que esos mundos hacen: pequeños comentarios sobre sí mismos, como unos metalenguajes pequeñitos que a veces son bobadas, como por ejemplo “esas no son penas”, o como decían en *Rodrigo D*, “normal”, o hay otra que es “para qué zapatos si no hay casa”: Esas expresiones que tienen significado, que son respuestas a una realidad social y vivencial. Cuando yo descubro esas frases, que son producto de las improvisaciones, las conservo y se las doy en el momento en que me parezcan oportunas.

**Si un actor natural se está interpretando a sí mismo, ¿qué papel juega el asunto del distanciamiento? ¿Hay momentos de distanciamiento? ¿Les pide que lo intenten o siempre son ellos mismos?**

Ellos me cuentan las historias de otras personas. Por ejemplo, Leidy Tabares me hablaba mucho de sus amigas; en *Rodrigo D* y en *Sumas y restas* también. No solo me hablaban de amigos sino también de ese mundo. Van surgiendo personajes y van surgiendo episodios. El hecho de contarme esas historias hacía que yo pudiera ponerlos a hacer papeles que ellos me habían contado. Tenían un conocimiento de la vida real que habían retratado mentalmente. Entonces no necesariamente los ponía a actuar de ellos mismos; Leidy, por ejemplo, no era sacolera. Así que yo siempre tomo modelos, porque los personajes muchas veces se ven mejor en los demás que en sí mismos. Ese es el distanciamiento que yo hago, un distanciamiento

no muy consciente, pero ya que me lo preguntas, sí lo hago,, siempre tomamos el modelo de otros personajes para algunos rasgos. Lo que es interesante del actor natural, lo que asegura una gran solidez como presencia, es el hecho de que uno cuenta con la base del personaje, o sea, él es el personaje, él con sus gestos, con su forma de fumar, con su forma de no hacer nada, con su forma de hablar. Eso le da una enorme verosimilitud. Ese es el acierto del personaje. Además, como el personaje pertenece a un mundo de donde él va a estar sacando cosas, improvisando, entonces este personaje va a tener mucha coherencia y credibilidad. Yo siempre he utilizado una imagen para referirme al actor natural: es aquella persona que siempre lleva su vida a sus espaldas, como un caracol. Cuando alguien atraviesa una calle, con el solo hecho de atravesarla, se ve lo que se llaman los hechos físicos de una persona. Cuando yo bajo las escaleras, bajo todo: no soy un actor, soy una persona que llevo toda mi vida a cuestas, todo mi morral con todos mis recuerdos, aunque no los saque ni nadie los note. El actor natural tiene esa arma tan interesante. Yo cuando lo escojo lo estoy escogiendo a todo él. Obviamente hay cosas que yo le digo y le pido que deje a un lado. Hay unos rasgos que ponemos de presente y hay otros que no los utilizamos, pero de todas maneras él no sabe lo que es actuar. Ese desconocimiento de lo que es actuar hace que él de todas maneras salga y actúe, llevando todo su pasado. Eso le da a un ser una forma de actuar que es única, que es natural, que sobre todo es muy inconsciente, porque es muy importante el hecho de que el actor no se sienta actuando, siempre tiene un foquito prendido que algunas veces se le ve más y otras menos.

**Aunque ellos tienen esa base, muchos creen que por ser actores naturales el director simplemente los suelta delante de la cámara, pero no saben que hay también una preparación. ¿Cómo es la preparación?**

La preparación es larguísima. Y es una preparación inconsciente, nunca se habla de ella. O sea, yo nunca hablo de actuación con los actores, nunca hablo con ellos de qué me gustó y no me gustó. Porque así la actuación pasaría por lo racional y me parece que puede ser un problema. Ellos se van preparando de una manera

inconsciente. Desde el comienzo yo los estoy grabando. Cuando aparentemente estamos en una entrevista, donde ellos me están hablando de su vida, dándome una información, yo les hago entender que eso ya es actuación, que ellos ya son los personajes, que con el hecho de estar hablando ya están actuando. Todo lo que ellos son, con el acto de grabarlos, se va convirtiendo en material de actuación. Con el solo hecho de yo decir que sí y la cámara grabarlos, ya como que se están convirtiendo en actores, los estoy convirtiendo en actores. Eso quiere decir que ellos se gradúan en esa forma de actuación que no es actuación, que se llama la actuación de la vida cotidiana. Porque si no es así, ellos van a estar todo el tiempo preguntándose qué es actuación. No debe ser como los actores profesionales que tienen que subir a un escenario para convertir su material normal en actuación, a través del trabajo de memorización de interpretación.

**¿No deben tener mucha conciencia de lo que es actuación, pero de todas formas tienen un método?**

**V. G.:** Sí, claro, son meses de un convencimiento de ellos, pero tácito, porque de eso no se habla. De todas maneras yo si los voy dirigiendo desde el comienzo. Por ejemplo, ellos están hablando de algo, entonces yo les pido que me cuenten eso mismo pero siguiendo mis indicaciones. Porque en la vida cotidiana hay una cosa muy bonita, y es que uno es capaz de hacer muchas cosas a la vez, por la economía del tiempo de la vida cotidiana.. O sea, cuando uno va manejando va contando una historia, pero hay gente que no es capaz de hacer eso. Entonces uno de los actores les va enfatizando ese poder de ser capaces de hacer dos cosas al tiempo. También los voy preparando en ser capaces de pasar de una situación a otra. Eso en el actor natural es muy difícil.

**¿Eso tiene que ver con lo que en los actores profesionales se llama la memoria emocional?**

**V. G.:** Si, pero en este caso recurriendo a una memoria emocional de la vida cotidiana muy inconsciente; ellos no tienen que hacer esfuerzo para recordar muchas cosas porque no tienen la capacidad de buscar emociones en otras situaciones. Por ejemplo, en *La vendedora de rosas* yo hacía ejercicios con los actores de invisibilizar la cámara, porque son cuestiones con las que después tendría problemas, como cuando las miradas tienen que estar muy cerca del lente. Eso si lo aprenden los actores profesionales muy bien, eso se aprende en días, cómo mirar a través del lente y cómo ver a través de la cámara y del cuerpo del camarógrafo al otro personaje.

**¿El espacio, en ese sentido también sería difícil de manejar?**

**V. G.:** Yo también practico con ellos eso. Hacer invisible la cámara al llegar cerquita al lente. Que sean capaces, por ejemplo, de ser conscientes de que en un momento dado ellos se mueven en el encuadre de una cámara. Ellos no son actores documentales en el sentido en que tienen que tener en cuenta la cámara. O sea, tiene que haber un momento en que deben hacer un pacto con la cámara. Uno les da a entender lo que tienen que hacer y les da las marcas. En ese momento hay un acuerdo con la cámara, es decir, que ellos no es que estén totalmente desprevenidos de la cámara, esas cosas sí hay que practicarlas con ellos para que se de esa magia que parezca documental por su actuación, que es totalmente improvisada no en el sentido de decir cualquier cosa, sino que busquen en sus mundos las palabras, las frases para decir una idea, que busquen un estado de ánimo y los ritmos del cuerpo. Eso es improvisación, ese abandono de la actuación mezclado con un acuerdo con la cámara, por el foco, por las marcas, el encuadre, etc.

**En algunas películas tuyas pareciera que hay actores con los que trabajó más. ¿La diferencia tiene que ver con un mayor cuidado que le pone a la preparación de algunos?**



**V. G.:** Sí, pero también los actores naturales no todos son tan buenos actores, hay unos que dan más. Los que están más afinados es porque tienen más talento. Hay unos que son muy rudimentarios, pero uno los deja porque son parte de ese mundo, aunque también por el costo.

**Dentro de este método, ¿cómo es la motivación para cada escena?**

**V. G.:** De todas maneras hay que hacer un trabajo de continuidad sobre de dónde vienen y para dónde van los personajes. Si ni los actores profesionales son conscientes siempre de eso, menos ellos. Entonces hay que hacer una memorización y recordarles de dónde vienen y remitirlos a ensayos, también a emociones...

**¿Para esa motivación usa trucos o es más como un sentido común producto de esa larga relación de convivencia que ya ha tenido con sus actores?**

**V. G.:** Por ejemplo, con Leidy yo tenía el problema de que. Como ella no era sacolera, le tenía que decir que pensara en los amigos que sí eran sacoleros y que ella se tenía que aguantar; le decía que por qué no hacía los gestos de ellos, pero ella no quería hacer esos gestos porque decía “yo no quiero verme así”. Otras veces, cuando yo quería que tomara una emoción fuerte, entonces yo sí utilizaba trucos, digamos trucos muy mercenarios. Yo le decía que se imaginara que ella era una niña que no iba a volver a ver a la mamá, porque eso es lo que más la había traumatizado en la vida, cuando un día salió de la casa y no había vuelto durante tres años porque se había perdido. Estuvo tres años sin la mamá, buscándola, una niña de unos ocho años. Estuvo en un internado, unas monjitas la ayudaron. Esa cosa sí que la ponía a llorar, qué cosa tan verraca, entonces yo cada que necesitaba se lo recordaba. Eso sí era puro Stanislavski, pero de dos pesos (risas).

**¿Cuáles son las limitaciones que tiene trabajar con actores naturales?**

**V. G.:** Actuar con actores naturales también tiene sus limitaciones las hijueputas (sic). Como decía ahora, no todos tienen el mismo talento. Entonces hay unos punto ciegos, o sea, las películas con actores naturales tienen unas limitaciones en cuanto a la expresividad. Son películas en las que los actores no pueden hacer prodigios y acrobacias de emociones, porque el rasgo de transformación del actor natural es limitado, es una actuación nacida directamente de la actuación de la vida cotidiana. Nadie se ha ejercitado para mostrar las emociones demasiado, porque la vida cotidiana se caracteriza precisamente por esconder muchas veces las emociones.

**¿Cuál fue la diferencia en el trabajo con los actores de sus tres largometrajes?**

**V. G.:** Lo que pasa es que con *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* yo estaba muy cerca de una actualidad totalmente documental; yo no era muy consciente de eso, pero las cosas estaban muy vivas porque lo que me decían era lo que estaban viviendo. Pero con *Sumas y restas* ya el mundo del narcotráfico había pasado en Medellín; entonces yo trataba de reactivar en ellos, ya no las emociones, sino la mentalidad de esa época, como que volvieran a ponerse en la mentalidad de estos personajes.

**Luego de llegar a este trabajo con actores naturales casi por intuición, ¿qué ha aprendido hasta hoy en eso que ya es una de sus características distintas?**

**V. G.:** Hay una racionalización que yo la tengo muy clara; no sé si eso sea un defecto o no, pero inmediatamente sé quien es buen actor para mí. Como que he aprendido más de la ficción, entonces puedo controlar más esas improvisaciones que hacen ellos, ponerlas más en función de la cámara y ser más consciente de que necesito unos actores que me improvisen, porque ahí está la clave de todo.

## **Anexo 4**

### **Entrevista a Henry Díaz**

(1948, Armenia. Colombia) es un dramaturgo, actor y director de teatro colombiano. Uno de lo más prolíficos escritores dramáticos del país, su obra recoge más de 45 textos dramáticos, guiones para cine y televisión y textos académicos. Además ha sido un activo periodista y analista de la escena teatral en Colombia, con decenas de publicaciones en revistas de análisis artístico como la Revista de la Universidad de Antioquia. Su obra ha sido representada en todo Latinoamérica y llevada a las tablas europeas en variadas ocasiones, y es reconocido entre los dramaturgos más destacados de la actualidad en Colombia.

**¿Cómo observa usted en Colombia el tema de la formación de actores, específicamente, para el desempeño interpretativo ante la cámara (Cine, televisión, audiovisual en general)?**

**HDV:** Primero, quiero manifestar que no soy un experto cinematográfico y mucho menos del cine actual en manos de la tecnología digital que hace milagros, pero de lo que sí estoy seguro es de que no puede prescindir del guión ni del actor como factor humano de la expresión artística al narrar una historia en el lenguaje cinematográfico, a la que nos referiremos.

Por el momento, el desempeño interpretativo ante la cámara en la formación de actores es deficiente, si es que lo hay, pero como no conozco que exista realmente, es muy delicado el tema. La problemática del cine y de la Tv. Son grandes.

**En un contexto del medio actoral colombiano que esté enfocado en la actuación para cine, ¿Qué papel tienen o deberían tener las instituciones oficiales y públicas en la formación de dichos actores?**

**HDV:** Deben tenerlo en cuenta, la actuación para cine, desde las academias oficiales y públicas en la formación de dichos actores, si se proyecta definitivamente el cine como industria. Que exista la posibilidad de “un actor de cine” como los hay “actores de televisión” donde ya es una industria con todas sus riesgos y quebrantos como industria que depende del rating, que es lo mismo que el gusto lastimero de los colombianos que ven televisión, y “actores de teatro”.

**Aquí en Colombia, al no haber tradición en la actuación específicamente para cine ¿qué cree usted que en qué momento estamos? ¿Es pertinente la actuación para cine en Colombia?**

**HDV:** Es una visión que se debe tener, necesariamente, pero primero hay que tener en cuenta que el cine sigue dependiendo para su producción de la financiación, muy rebuscada que, por demás, se demora demasiado tiempo en materializarse para una sola película. Y el tiempo es algo muy importante en la vida de los actores profesionales. Rebuscada la financiación, digo, por la razón de que los empresarios colombianos no tienen nunca en mente invertir en cine. Solo una que otra productora de televisión “se arriesga” con películas que no pasan de divertimentos refritos, nefastos, de bajo presupuesto y con miras para el mismo público de las telenovelas aprovechando el nombre de sus actores. Para el cine lo ha tenido que asumir el Estado con Ley, justamente por esa razón, pero gracias a una lucha tremenda. Y si, en estas circunstancias, pensamos en el sujeto actor, ¿cuántas películas hará en su momento? A no ser que piense este actor de cine, en prepararse para marcharse a otros países a “probar suerte”. A México, por ejemplo. Y tal vez a la televisión. O seguir como actor de teatro en Colombia.

**¿Le parece que es posible el hecho de la especialización en Colombia del actor en el campo del cine con el tema de que siempre son actores de teatro los que ingresan en el campo del cine?**

**HDV:** Con fundamento en la anterior respuesta, la especialización debe hacerse por si se presenta la ocasión y con gente muy preparada para ello, con equipos modernos, estudios y fundamentos cinematográficos de avanzada. El cine moderno es de una tremenda creación dinámica, tanto en la creación, en la idea, pasando por el guión, la producción como en la ejecución. Lo digo porque conozco de algunos espacios en el país donde profesores que no han escrito un guión, no han hecho tv, ni cine, ni actuado en tv ni en cine y dan cursos en algunas de las ramas para actores de cine y tv.

Sin embargo, los actores de cine colombianos vienen del teatro. Con algunas excepciones, por supuesto, como Víctor Gaviria.

Si. Tal vez, porque no hay una especialización. Las escuelas anteriores de Tv han fracasado como empresas, terminan lamentablemente siendo escuelas de modelaje de mala calidad y las grandes productoras tienen sus propias academias para preparar a los seleccionados por casting y a los que pretendan ser actores de televisión y paguen, pero no se les garantiza de que los llamen para algo importante. Las escuelas oficiales de teatro con sus problemas siguen adelante. Tal vez por los costos más que por la vocación, si miramos cuántos entran y cuántos se gradúan.

**Es posible que en el campo de la actuación para cine se valore al actor como creador. ¿Hace falta una reflexión sobre ello? ¿Quién tiene qué hacerla?**

**HDV:** Siempre he pensado que el actor de teatro, cine o tv. serio, debe ser un poeta en su espíritu y en el escenario o en el set. Los grandes actores del cine y del teatro son intelectuales de mucha valía, que han realizado una tarea personal que va más allá del querer ser figura de la pantalla y ser personaje de farándula. El actor serio, en su espíritu creador quieren generar pensamiento y no solamente resolver una situación dramática apegados a una técnica de actuación aprendida en sus estudios o ensayos sin evolución alguna. Quieren llegar con algo más allá de la estética al espectador.

La reflexión al respecto debe proceder de quienes generen el proyecto y plantearla a quienes quieran asumir el estudio de “Actuación para cine”. El Actor’s estudio es una prueba de ello en su época de oro, originada por gente de teatro y cine. Un alto porcentaje de la aplicación del programa lo realiza el “actor” del programa. Hay que recordar que, si no hay vocación, disciplina y principio curioso y creador en la inteligencia del actor, no hay terreno abonado para poner en juego “las enseñanzas” de los maestros.

**Se dice que toda técnica es la posibilidad de la poética y esto se lo atribuyen a Aristóteles. ¿A usted le parece que a lo mejor hay un lugar de enunciación superficial en los actores de cine colombiano que primero se plantean la construcción de una poética, pero sin una suficiente fundamentación técnica de su trabajo?**

**HDV:** La técnica se aprende, el sistema se crea y eso le corresponde al maestro, ayudarle al estudiante a encontrar su sistema creativo y ahí si aplicar su poética para la expresión.

No puede haber poética sin técnica ni poesía en el pensamiento. Lo que se plantea la pregunta es el camino de la pereza y del ego inflado de los tuertos en tierra de ciegos, que ha dado mucho resultado. De ahí, que el teatro, el cine y la tv. han sido tan mediocres en mucha parte. Pero ya lo dijo un importante hombre de cine en nuestro medio. “El mal cine es el abono del buen cine”. Y cada día se produce mucho abono.

**¿Qué piensa usted de los llamados actores “naturales”, que muchos directores de cine utilizan en sus producciones?**

**HDV:** Esta pregunta me recuerda a Fellini. Le encantaban los actores naturales, pero hasta cierto punto. Más que culpa de los directores creo que es culpa de los actores que no los convoquen. Ellos necesitan el tiempo, ahorrar trabajo de diálogo

con el actor... Hay actores naturales que se necesitan, pero no como fundamento sino como aderezo a la narración cinematográfica, esto si vamos a hablar de cine ficcional y no documental u otras formas que han ido apareciendo. El actor natural poco va más allá de una película, a no ser que sea un genio y lo lleve en la sangre. Casos se dan y fabulosos.

**¿Cómo definiría usted la actuación para cine desde el desempeño del actor y desde el trabajo del director?**

**HDV:** Lo definiría como preparación personal sobre el guión en general, comprensión global de la propuesta y del personaje en particular, inteligencia creativa en el actor y diálogo asertivo con el director. El actor en su intimidad no debe trabajar para el director sino para el personaje.

**¿Qué debe esperar un director de cine de un actor de cine?**

**HDV:** Que le haga el trabajo más fácil, placentero y hermoso.

**¿Si usted fuera a fundar una escuela especializada en actuación para cine, ¿qué se debería enseñar en ella?**

**HDV:** Aparte de todo lo escénico, vocal, y técnicas en general: poesía, mucha poesía y literatura, mucha literatura. El actor debe darse cuenta de que el mundo poético existe también más allá de su lectura del mundo y de los límites de su piel. Debe leer el mundo exterior tanto como si fuera su guía espiritual para el resto de sus días creativos.

**¿Cree usted que lo que se enseña en las universidades y/o escuelas de actuación es válido para la formación de actores para cine?**

**HDV:** Si le inocularan más materia al cerebro que al músculo, al pensamiento más que al espectáculo, sería mucho mejor, sin olvidar todos los elementos. Y, claro, hay que contar con lo señalado anteriormente que debe proveer el estudiante.

**Más allá de lo que ha trabajado usted en el campo de la enseñanza y la pedagogía, ¿cree que el actor de cine es uno y el actor de teatro es otro?**

**HDV:** El actor de cine debe tener preparación actoral en teatro. Al fin y al cabo, el teatro es el padre del cine. Han existido y existen actores fabulosos que hacen cine para poder vivir el teatro. Hacer teatro. Son distintos un poco más arriba de la escala del aprendizaje, en calidad de rigurosidad, de la que hablamos. Los principios creativos casi siempre son los mismos... Como en la ciencia y en el arte... Elia Kazán cuando estaba viendo personal para la película “Un tranvía llamado deseo”, le envió a Tennessee un muchacho de teatro y con verlo y oírle unas cuantas líneas le dijo que ese era el que haría a Kobalski (¿?). Claro, era Marlon Brando.

**En las escuelas que usted ha enseñado, ¿ustedes facilitan bibliografía de técnicas o de teóricos de actuación para cine?**

**HDV:** Así como los directores de teatro y cine, el actor de teatro y cine, viven consultando a Stanislavski, y a los otros grandes maestros de la actuación, lo mismo pasa con las técnicas que se muevan sobre el área de lo escénico.

**Si yo le digo que la actuación para cine es una especialidad de la forma actoral, ¿usted qué diría al respecto?**

**HDV:** Respondo que sí. El señor Robert Mckee dice en su libro “El guión” que “... la pantalla del cine es el mayor medio de expresión creativa del mundo actual”. Sí, es una especialidad de la actuación... Y así hay que asumirlo.



**Posdata:** A mi modesto modo de ver, entendiendo lo anterior, y que es como poniendo un poco los pies en la tierra, es necesario iniciar pensando a futuro y deseando que aparezca la industria del cine y los estudiantes no solo terminen siendo profesores de estética en los colegios, sino actores de cine.

Las universidades abren carreras y especializaciones de acuerdo a la solicitud o necesidades de medio industrial productivo. Con los actores de cine preparados las producciones que aparezcan serían mejores a ese nivel que es independiente de la producción, dirección y el guión. O a lo mejor, con las facilidades de hoy en día, emigrarían con una preparación adecuada a las mecas del cine.

Y, por último, conseguir un manager...

## Anexo 5

### Artículo

#### El actor cinematográfico. El actor actuante<sup>81</sup> desde el modelo actancial

Por: Carlos Gabriel Arango Obregón

*La actuación cinematográfica plantea problemas totalmente nuevos para el arte de actuar en general. Es decir, no podemos aproximarnos al conocimiento de lo que es la actuación cinematográfica con el mismo criterio y las mismas normas con que se aborda el conocimiento de la actuación en otras ramas del arte escénico como el teatro, la ópera, el ballet, el circo. En rigor, puede decirse que la actuación cinematográfica es un nuevo tipo de actuación, o más aún, no una forma distinta de la actuación en general, sino sencillamente un arte nuevo, para el cual todavía no tenemos nombre.*

José Revueltas.

#### RESUMEN:

*Este artículo presenta un análisis de la actuación cinematográfica a la luz del esquema actancial que han propuesto Greimas y Ubersfeld, para reflexionar cómo este análisis permite comprender algunas lógicas y posibilidades para la interpretación cinematográfica, producto de las funciones y relaciones actanciales que debe desempeñar el actor como actuante. Se aborda el tema del esquema actancial, noción utilizada hoy en día en semiótica teatral y cinematográfica. De esta manera se plantea la importancia y la utilidad de esta herramienta de análisis y de directriz para la dirección de actores.*

**Palabras clave:** *actante; actor; actuante; personaje; modelo actancial; esquema actancial; Greimas.*

Con este artículo se pretende analizar aspectos relacionados con la actuación cinematográfica vista desde el modelo actancial propuesto por Greimas y Ubersfeld. El tema de este modelo es muy amplio y seguramente lo mejor es comenzar por una aclaración del concepto para luego pasar a exponer la evolución histórica de esta noción utilizada hoy en día en aspectos semióticos en el campo cinematográfico. La noción de *modelo*, o *esquema* o *código actancial* se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramáticas para visualizar las principales fuerzas del drama y su rol

---

<sup>81</sup> El contexto investigativo en el cual surge este artículo es el de la actuación para cine: El Actuante: aspectos teóricos y prácticos para la dirección cinematográfica a favor del trabajo interpretativo del actor. Esta investigación es parte de la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia, 2020.

en la acción. Presenta la ventaja de no separar artificialmente a los personajes y la acción, si no de revelar la dialéctica y el paso progresivo de uno al otro. Sus logros alcanzados se deben a la aclaración aportada a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y resolución de los conflictos.

En este punto la “*situación dramática*” es un tema estudiado e investigado en las artes de la representación. En su acepción clásica y actual, el término “*situación*” nombra la disposición de las relaciones entre los personajes y las circunstancias particulares de su estado en un momento dado de la trama. Si se analiza este concepto, se puede dar confusión entre *personaje* y *actor*, ya que se trata de establecer qué relaciones hay entre los personajes y qué circunstancias particulares son apropiadas para crear un determinado efecto. Por tanto, la atención está centrada sobre el personaje tal como se lo percibe en una escena en un momento preciso, y por consiguiente existirá el riesgo de confundir al personaje con la persona que lo interpreta. Así mismo, el Esquema Actancial constituye, por otra parte, un trabajo de dramaturgia necesario en la elaboración de todo libreto o guión que tiene también por finalidad la de aclarar las relaciones físicas y la configuración de los personajes.

Dicho Esquema Actancial recibe ese nombre porque analiza a cada personaje como un “actante”, que es alguien que “actúa”, que “acciona”, que realiza una acción, que moviliza un entramado de sucesos para conseguir su objetivo. En este sentido, se podría proponer que si un “actante” es el que “actúa” entonces ese “actante” se podría denominar como un “actuante”, sería de esta manera un “actor-actuante”.

El modelo actancial proporciona así una visión nueva del personaje. Se propone que esta nueva visión sea la del *Actuante*. Éste ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico (personaje dramático), sino que el *Actuante* sería una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que contiene en su campo semántico tanto a la forma amorfa del *actante* (estructura profunda narrativa en términos de las funciones que realiza) como a la forma precisa del *actor* (estructura superficial discursiva existente tal como se vería en una escena).

En este nuevo orden, siguiendo la lógica del Esquema Actancial, el *Actuante* es quien concretiza y amplía el término de actor y de *personaje*; que se aplica al análisis de un relato (soportado en un guion en el caso del cine); por lo que un Actuante es una amplia clase que agrupa las funciones de los diversos papeles de un mismo rol actancial: puede ser héroe, villano, ayudante, opositor...

Este concepto de Actuante le puede permitir a los directores que se enfrentan a la dirección de sus actores analizar a los personajes, para poder definir qué es lo que hacen en la historia, no cómo son física ni emocionalmente, ni como hablan (caracterizaciones tradicionales de la construcción de personajes desde una mirada dramática), sino cuáles son sus funciones, acciones, tareas y objetivos, y cómo se relacionan –según esos objetivos– con los demás personajes. El desarrollo de este concepto se debe a la voluntad de expresar que el rol, la función, la acción son más

importantes que el personaje, para con esto evitar la confusión entre persona real y personaje. El actuante se define pues, no por un personaje sino por los principios y los medios de la acción: un deseo, un deber, un saber, de naturaleza y de intensidad variables.

Habría que decir a manera de aporte y complemento a la reflexión sobre el actuante, que desde la evolución del modelo actancial y en el marco del contexto situacional de las estructuras narrativas de ficción, El libro de M.G. Polti, *Las XXXVI Situaciones dramáticas* (París, 1916) representa una etapa interesante en el esfuerzo de clasificación de un cierto número de situaciones fundamentales -más que de dramaticidad- de actancialidad. Al alejarse de un enfoque evaluativo y al generalizar los componentes de la situación por una tipología de las relaciones entre los personajes, Polti muestra un terreno para poner a funcionar el hacer del actuante.

El trabajo de Polti representa la primera tentativa de definir el conjunto de situaciones teóricamente posibles que redujo a treinta y seis (lo cual no deja de ser calificado como una excesiva simplificación de la actuación). Las treinta y seis situaciones fundamentales de Polti son:

1. **Salvar:** un personaje se propone para salvar la vida de uno o varios.
2. **Implorar:** un personaje en peligro implora que se lo saque del problema.
3. **Vengar a un pariente:** una venganza dentro de una misma familia.
4. **Vengar un crimen:** un personaje venga el asesinato de otro personaje.
5. **Ser acosado:** un personaje debe fugarse para salvar su vida.
6. **Destruir:** un desastre sobreviene, o sobrevendrá, a consecuencia de las acciones de un personaje.
1. **Poseer:** un deseo de posesión (un bien, un ser, etc.) contrariado.
2. **Sublevarse:** un personaje insumiso se subleva contra una autoridad superior.
3. **Ser audaz:** un personaje intenta conseguir lo inalcanzable.
4. **Arrebatarse o secuestrar:** un personaje secuestra a otro personaje contra su voluntad.
5. **Resolver un enigma:** un personaje intenta resolver un enigma difícil.
6. **Conseguir o conquistar:** un personaje principal intenta adueñarse de bien precioso.
7. **Odiar:** un personaje siente un odio profundo hacia otro personaje.
8. **Rivalizar:** un personaje quiere alcanzar la situación envidiable de un prójimo.
9. **Adulterio homicida:** para poseer a su amante, un personaje mata a su marido.
10. **Locura:** bajo la influencia de la locura, un personaje comete crímenes.
11. **Imprudencia fatal:** un personaje comete un grave error.
12. **Incesto:** una relación imposible entre parientes.
13. **Matar uno de los suyos desconocidos:** un personaje mata a un pariente sin saberlo.
14. **Sacrificarse por un ideal:** un personaje da su vida por un ideal.
15. **Sacrificarse por los parientes:** un personaje se sacrifica para salvar a un

- pariente.
16. **Sacrificar todo por una pasión:** una pasión resulta fatal.
  17. **Deber sacrificar a los suyos:** por un ideal superior, un personaje sacrifica a un ser cercano.
  18. **Rivalizar con armas desiguales:** un personaje decide enfrentar a otro más fuerte que él.
  19. **Adulterio:** un personaje engaña a otro personaje.
  20. **Crímenes de amor:** un personaje enamorado se extravía y comete un crimen.
  21. **El deshonor de un ser querido:** un ser querido se entrega a actividades reprochables.
  22. **Amores impedidos:** un amor es impedido por la familia o la sociedad.
  23. **Querer al enemigo:** un personaje quiere a otro aunque sea su enemigo.
  30. **La ambición:** un personaje está dispuesto a todo para concretar su ambición.
  31. **Luchar contra Dios:** un personaje está dispuesto a enfrentar a Dios para saciar su ambición
  32. **Celos:** el desprecio y los celos llevan a un personaje a cometer actos lamentables.
  33. **Error judicial:** un personaje es acusado injustamente y condenado.
  34. **Remordimiento:** corroído por la culpa, un personaje siente remordimientos.
  35. **Reencuentro:** después de una larga ausencia, unos personajes se encuentran o se reconocen.
  36. **La prueba del duelo:** un personaje debe hacer el duelo de un personaje querido.

En cuanto a la metodología de análisis del personaje desde el modelo actancial, el principal obstáculo que se ha encontrado a la hora de estudiar al personaje es el haber sido dejado a un lado en estudios teóricos fílmicos. Un autor como Seymour Chatman se sorprende ante la escasez de estudios críticos y de teorías acerca del sujeto de la acción (Chatman, 1990:115). La opacidad de dicha categoría se encuentra, según García Jiménez, en un interés descendiente de esta categoría en la narrativa realista del XIX (García Jiménez, 1993:276).

La solución a la definición del sujeto que realiza la acción pasa por concretar una noción en la que pueda ser estudiado como unidad psicológica y unidad de acción simultáneamente. Tanto acción como personaje son dos elementos complementarios y necesarios, con lo que no es posible privilegiar a uno sin el menoscabo del otro. Desde el concepto de narración, Casetti y Di Chio (1991:172-173) asemejan acontecimientos sociales, existentes (es decir, personaje y ambiente) y transformaciones, de forma que personaje y acontecimiento no se oponen ni se subordinan, sino que se complementan. La concepción del personaje en cuanto categoría narrativa enriquece sus posibilidades de estudio.

Respecto al personaje fílmico, Casetti y Di Chio lo separan del ambiente dentro de los existentes y afirman que las tramas narradas son casi siempre "*de alguien, de acontecimientos y acciones relativas a quien (...) tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular*". Ante esto, Casetti y Di Chio reúnen las

contribuciones de anteriores estudiosos en materia narrativa para proponer el recurso a tres perspectivas posibles desde las que, como ejes categoriales diferentes, se puede afrontar el análisis de los componentes narrativos (Casetti y Di Chio, 1991:177). Para el análisis temático que compete a este artículo, desde ese punto de vista, se especificó dentro del cuerpo de este artículo el análisis del personaje no como persona, ni como rol sino como actante y por extensión, como se ha presentado arriba, como actuante.

El nivel de análisis del personaje en cuanto actor actuante se puede considerar no ya como un simulacro de la persona ni como un rol que sintetice los rasgos más presentes en los personajes, sino como un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración, así como por su contribución para su avance.

A pesar del seguimiento que ha tenido el modelo actancial, también ha sido objeto de críticas que han cuestionado su eficacia. Así, según Bobes, el actante no es más que el personaje observado desde su funcionalidad en el relato, sin que se tenga en cuenta su frecuencia en el discurso, el carácter individual o las relaciones con los personajes (Bobes, 1990:56). Es, de esta forma, desprovisto de los rasgos relativos a su representación. Eco afirma igualmente que Greimas despoja a los papeles actoriales de su individualidad (el personaje como persona) y los reduce a oposiciones actanciales (Eco, 1987:245).

Para concluir, se puede decir que el esquema actancial aún está siendo trabajado y que con seguridad sufrirá modificaciones. Estas modificaciones se deberán en gran parte a las dificultades que se pueden presentar al momento de ser aplicados, sobre todo en contextos de obras contemporáneas cuyas tramas no se basan sobre acciones.

Por otra parte, se critica a menudo el hecho de que el modelo actancial se apoya demasiado en un entorno narrativo ficcional de historias, en un modelo de pensamiento como el prevalente, es decir el modelo occidental de pensamiento lineal. Se debe aceptar el hecho de que el modelo actancial ha sido concebido para la dramaturgia occidental y que habría que concebir otras herramientas de análisis en el caso de obras no occidentales, lo cual a su vez sería un reto interesante en sociedades multiculturales como la nuestra.

Para concluir se quiere mencionar que es posible realizar convergencias entre teorías del conocimiento, para una comprensión más profunda de la actuación cinematográfica. Se considera importante que quién desee tanto dirigir actores como actuar en este campo tenga unas herramientas previas que le permitan, en primer lugar, entender las fuerzas del drama que están presente en cualquier estructura ficcional, las relaciones entre los distintos personajes y la manera en la que el actuante como personaje es un elemento en la construcción de sentido.

Tanto Greimas como Ubersfeld, analizan y teorizan aspectos de la actuación desde la perspectiva de las ciencias integradas de la lingüística, esto hace que su metodología

sea sistemática, metódica y que proceda organizadamente con la clasificación de los elementos, estructurando de manera más concreta un modelo de análisis del personaje.

El centrarse en el concepto del actor-actuante desde el Modelo Actancial es una vía posible para generar directrices en la dirección de actores, ya que el procedimiento que surge se convierte en una herramienta sencilla de comprender, práctica y útil para el análisis del personaje. Lo anterior sugiere que es posible seguir indagando en el análisis de personajes desde la semiótica y la teoría de la actancialidad, puesto que la gama de conceptos que circulan alrededor de la definición es amplia y compleja, lo que permite múltiples posibilidades para profundizar en su estudio.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1998). La escritura dramática. Madrid: Castalia.
- BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BALDERRAMA, L. S. (2008). El esquema actancial explicado. *Revista Punto Cero*. No. 16, Año 13. Pp. 91-97.
- BOBES, M. Del C. (1990). El personaje literario en el relato. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*, Paidós Barcelona.
- CHATMAN, S. (1990). Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine. Barcelona: Eichborn AG.
- ECO, U. (1987). Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- GREIMAS, A. J. (1971): *Semántica estructural, investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- UBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.