

Actuación y cámara: una reflexión desde el trabajo actoral a cámara en el entorno pedagógico

Acting and camera: a reflection from the actor's work for the camera in the pedagogic environment.

Recibido: 13 de octubre 2021 Aprobado: 28 de octubre 2021

Diana Molina

INCINE

Resumen

El presente artículo parte de la experiencia y anotaciones docentes sobre la base del taller actoral "el actor y cámara", el cual se lleva dictando por más de 15 años en INCINE. Se plantea una revisión bibliográfica de los conceptos de la construcción de la mirada y el lenguaje cinematográfico a partir del análisis del trabajo actoral frente a cámara. A través de la investigación de la propuesta pedagógica del taller, se plantean los conceptos de la pre expresividad y el trabajo actoral frente a la cámara fija y en movimiento.

Palabras clave: Actuación, cámara, construcción de la mirada, pedagogía

Abstract

This article is based on the teaching experience and annotations made during the acting workshop "the actor and the camera", which has been taught for more than 15 years at INCINE. The author proposes a bibliographic review of the concepts of the construction of the gaze and the cinematographic language, based on the analysis of the acting work in front of the camera. Through a reflection of the pedagogic proposal of the workshop, the author discloses the concepts of pre-expressiveness in the actor's work in front of the camera.

Keywords: Acting, camera, point of view, pedagogy

Actuación y cámara: una reflexión desde el trabajo actoral a cámara en el entorno pedagógico

La visión cinematográfica nos permite percibir insospechadas profundidades feéricas en una naturaleza que, a fuerza de contemplar siempre con igual mirada, hemos acabado por agotar, por explicárnosla enteramente, para cesar inclusive de advertirla. Sacándonos de nuestra visión rutinaria, el cine nos enseña a sorprendernos nuevamente ante una realidad de la cual, quizá, nada ha sido aún comprendido, quizá, nada sea comprensible. (Epstein, 1957, 364-379)

Bergman aseguraba que la originalidad inicial y cualidad distintiva del cine, es la posibilidad de acercarse al rostro humano. Se refería al primer plano. El encuadre donde el actor se desnuda frente a un mirada atenta y descarada que busca poseerlo: la cámara. La desnudez es entendida como el trabajo con el cuerpo, el rostro, la voz y la mirada en el proceso de la autoobservación, descubrimiento y predisposición del actor. En el acto de desnudarse, se produce un espacio de intimidad entre el actor y la cámara, que es donde reside la verdadera magia del cine y el trabajo del cineasta; yace en la comprensión del rostro y el cuerpo humano como herramientas del lenguaje cinematográfico.

El primer plano produce una relación de imagen-afecto⁴⁰, establecida por Einstein como un tipo de imagen que ofrece una lectura afectiva del film. Es el cuerpo del actor en primer plano, lo que abstrae la atención del espectador del espacio temporal cinematográfico. Resaltar un cuerpo en medio de la multitud, necesariamente implica un cambio de dimensión en la mirada del espectador. En la vida cotidiana, no se acostumbra observar tan cercanamente un cuerpo, al menos fuera del espacio de la intimidad. A pesar de que el primer plano es el medio por el que el rostro y el cuerpo del actor se convierten en material de afecto, su función se limita a fotografiar la imagen que tiene delante de la cámara. Según un testimonio de Bergman (Deleuze, 2005,147-149) mientras se realizaba el montaje de *Persona* (1966), Liv Ullman miró el primer plano de Bibi Andersson y aseguró que se la veía horrible, a lo que Andersson le contesta, que ese plano no es de ella, sino de la misma Liv. En la acción de retratar, el encuadre

⁴⁰ Potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. (Deleuze, 2005, 43-56)

cinematográfico (ya sea primer plano o cualquier otro plano) no actúa por la individualidad o personalidad del actor. El plano cinematográfico, se convierte en el propio rostro y cuerpo del actor, que es finalmente, lo que el espectador percibe: el actor es la imagen cinematográfica. Balló (2000) plantea que la imagen tiene en el cine un sentido metalingüístico: adquiere la forma de espejo, donde el espectador experimenta el mismo efecto escópico que el actor, cuando se deja retratar por la cámara.

El campo de investigación para este artículo, se establece dentro del entorno educativo del taller "actor y cámara". Un espacio que se caracteriza por su gran componente práctico de la formulación de sesiones fotográficas, donde el alumnado trabaja bajo los parámetros de presencia, armonía y libertad; elementos básicos de la pre expresividad actoral. El desarrollo de la asignatura se compone de dos partes, las sesiones fotográficas y las sesiones de visionamiento del material producido. El alumnado se enfrenta tanto al trabajo del actor frente a cámara, como al entrenamiento de la mirada cinematográfica para la dirección.

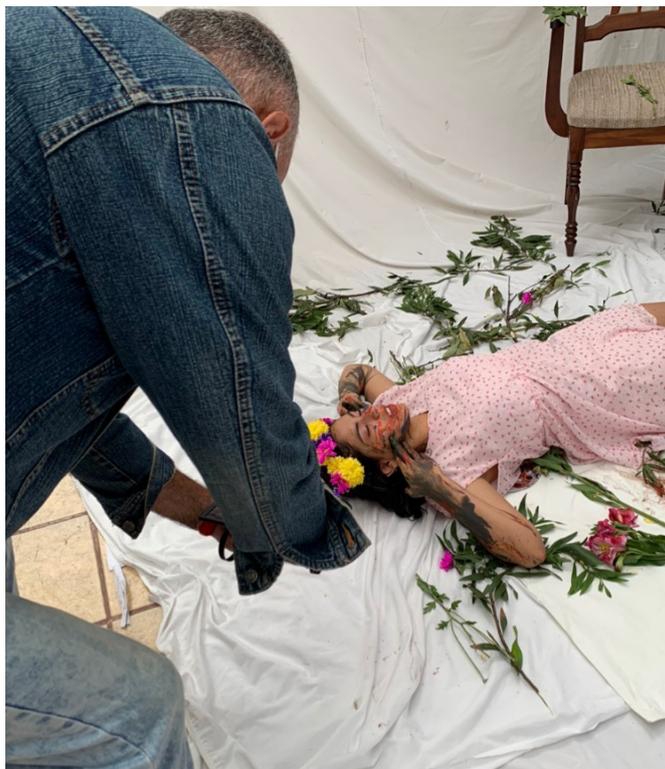
La indagación teórica de la actuación frente a cámara, está obligada a partir de la construcción de la mirada. Y es que, en el momento de la puesta en escena, ejercen de interlocutores en la creación de la obra cinematográfica tanto la mirada del actor como la mirada a través de la cámara, al igual que la mirada de dirección y la mirada de fotografía. La imagen fílmica se produce en la colisión de estas miradas que se encuentran y definen interjecciones y significados del espacio-tiempo que está siendo capturado en cámara.

Toda imagen fílmica posee necesariamente las estructuras de las cosas que reproduce. Pero como estas cosas se organizan en un cuadro, la imagen fílmica no puede ser inorgánica, impersonal. Por sí mismo, el cuadro (necesariamente elegido por el cineasta) crea, entre las cosas que presenta, un conjunto de relaciones precisas inferidas de su propia existencia. Se convierte, pues, en un factor determinante cuya importancia y significación tenemos que estudiar. (Mitry, 2002, 167)

La comprensión de la mirada fílmica y del trabajo actoral frente a cámara, son conceptos bases a los que el alumnado se enfrenta a lo largo del taller. El acto de ver y ser mirado parte de una gran incomodidad, pero finalmente es la base del acto cinematográfico: captar la realidad y dotarla de expresividad.

Para cumplir los objetivos del taller de actor y cámara, se plantean tres sesiones de trabajo que se relacionan con los conceptos de presencia, armonía y libertad.

En cada sesión, el alumnado trabaja con base en las propuestas formuladas por la docencia o por ellos mismos.



Sesión del opuesto. Actriz Victoria Navas y fotógrafo Gustavo Cabrera

Sesión 1

La primera sesión se compone del acercamiento sin filtro frente a la cámara. La docencia pide al alumnado que se ubiquen en un espacio relativamente vacío y les da una única consigna: dejarse retratar. El fotógrafo entra al espacio de set y empieza a disparar su objetivo. La primera reacción será de incomodidad o su antípoda, el gesto recurrente para verse bien frente a la cámara.

Durante los más de 12 años que se lleva dictando el taller, se puede ver claramente un cambio en el cuerpo estudiantil frente a su relación con la cámara. Esto no quiere decir que la hiper concientización de la imagen personal no existía antes, pero sin duda, ha cambiado. La pseudo comodidad que produce la exposición en redes sociales, dota a la gente de herramientas para enfrentarse a la cámara: la pose, el gesto, el encuadre, la luz. Elementos que contribuyen a la mayor cantidad de *likes* e impresiones. Sin embargo, esta primera máscara, es una respuesta automática de defensa, que pronto se agota y devela la desnudez del actor. Surge la pregunta recurrente: "¿Qué hago?" Y su inmediata respuesta: "es que no sé qué hacer..."

La exposición frente a la cámara siempre será conflictiva, así como estar en el aquí y en el ahora, el eterno presente del lenguaje cinematográfico⁴¹. En este primer momento, el trabajo del actor se concentra únicamente en estar presente en el aquí y el ahora y frente a la cámara. El actor empieza a descubrir su cuerpo, su rostro como herramientas expresivas. Utiliza toda su formación actoral, aún por muy nueva que esta sea (revalorizan el respirar, la relajación, el calentamiento y la irradiación) como elementos que le permiten hacer frente al ojo descarado que lo mira en la cámara.

Desde el ámbito pedagógico, esta primera sesión tiene un componente importantísimo: la autonomía. El actor/estudiante en ese primer momento de incomodidad recurre a la docencia para que le dé órdenes o direcciones de trabajo -rezago de la educación conductista-. Sin embargo, se encuentra con una docencia que simplemente media a través de preguntas y observaciones puntuales, para que el alumno sea más consciente de su conflicto frente a la exposición, y no lo evada. El actor/estudiante reconoce que está solo y que su trabajo es autónomo en base a sus conocimientos y sus herramientas. En no más de 15 minutos, la cámara se baja y el fotógrafo se aleja. El estudiante finalmente respira. De inmediato se pasa a un proceso de reflexión, donde el estudiante de forma individual, escribe en su bitácora de trabajo, sobre la experiencia que acaba de vivir.

Balló (2000) en su análisis de la imagen del actor frente al espejo en la historia del cine, reflexiona que el momento en que el actor toma conciencia del doble acto de verse y ser visto, las cosas no pueden seguir igual. Es en ese instante en el que "se plantea la necesidad de actuar, de tomar decisiones radicales y de romper el orden que hasta el momento le ha mantenido inmóvil." (p.68) En la sesión de visionamiento, el actor/estudiante se enfrenta a este instante de toma de conciencia. Empieza por reconocer su imagen más allá de un constructo social y ve en su desnudez, una herramienta para el trabajo. Su cuerpo y su rostro son los lienzos sobre los cuales va a pintar a sus personajes. Pone a prueba ante su mirada, a través de las imágenes, cómo todas las herramientas y los conceptos teóricos que ha recibido en su formación, hacen que su cuerpo y su rostro se modifiquen y se doten de expresividad. Se rompe el mito de la actuación y la emoción. El actor ya no es un ente místico que reproduce emociones humanas, sino que se

⁴¹ Mitry plantea que toda acción se desarrolla en su real concreto inmediatamente sensible, por lo que el pasado no existe en el cine. Refiriéndose al flashback.

produce una comprensión de la mecánica y física corporal que facultan el trabajo actoral.



Sesión 1 a lo largo de los años. De izquierda a derecha: Camila Muñoz, Gandy Grefa, Manuela Beate, Josue Ellis, María José Zapata, Daniel Tomalá.

Sesión 2

Para la sesión 2, el planteamiento parte del concepto del opuesto. Es el primer acercamiento del alumnado a asumir una apariencia diferente a su cotidiano. Se trabaja con base en una construcción actoral con vestuario, maquillaje, escenografía, recursos sensoriales y utilería. No es un personaje, son ellos mismos trabajando con un constructo planteado desde asumir un reto actoral a través del arquetipo. El estudiante debe construir una caracterización completamente opuesta a la construcción inicial que presentó de sí mismo. En la segunda sesión el concepto base es la armonía, entendida como la expresión del placer a través de los sentidos dilatados. Se plantea una relación con la cámara y el espacio. El cuerpo y el rostro adquieren un comportamiento extra cotidiano. Imbert (2010) plantea que el cine ofrece un cuerpo fantaseado, donde confluyen los imaginarios sociales. Es un cuerpo pasional que *hiper visible* las aporías y contradicciones de la posmodernidad. (p.31) A través del ejercicio de cumplir las premisas de la

armonía, el actor/estudiante reconoce su cuerpo más allá de una identidad auto representativa: su *look*, su apariencia. El cuerpo se convierte en un elemento central, que demanda reivindicación no sólo como instrumento expresivo, sino como una reapropiación, desde el actor, de su propio organismo como elemento moldeable en su existencia personal y profesional.

La organización de esta sesión es más compleja, se requiere del planteamiento y ejecución de una propuesta. Se trabaja un componente fundamental del arte cinematográfico: la construcción del espacio. Una de las más comunes dificultades que el alumnado enfrenta en la ejecución de las sesiones, es la traslación de las ideas al espacio concreto. De lo abstracto a lo ejecutable. El espacio (escenografía, utilería) se transforma en un entorno sensorial de trabajo. Su construcción va más allá de una semiótica visual y estética. Se devela un espacio vivo en función del actor y la cámara. Parece un concepto muy básico, pero la verdadera comprensión del espacio-temporal del cine, no sucede hasta que se hace el ejercicio de ejecutar la propuesta y luego ver los resultados en pantalla. En este ejercicio de prueba, el alumnado experimenta el mundo visto a través de la cámara. Se produce nuevamente un ejercicio de entrenamiento de la mirada: la relación entre el actor, el espacio y la cámara constituyen las bases del lenguaje cinematográfico y son los colores con los que la dirección pintará la obra cinematográfica. Y es ahí donde el concepto de armonía adquiere un significado concreto: la relación y correspondencia que se produce entre los elementos cinematográficos y la cámara, que generan lenguaje y expresividad.



Sesión 2: opuesto y resultado final. Actriz Melissa Dalmazzo y fotógrafo Gustavo Cabrera

Sesión 3

La libertad: el tercer y último precepto de la pre expresividad actoral. ¿Cómo abordar la libertad, si de ella se ha dicho tanto? Es un concepto igual de complejo como la belleza. Y es que, en esta última sesión del taller, se trabaja la conjunción de la libertad y la belleza. Hasta este punto, el alumnado ha tenido únicamente un contacto con la fotografía fija. Para el último ejercicio del taller, se introduce la cámara en movimiento y también el sonido. El cambio radical a los 24 cuadros por minuto, plantea nuevas problemáticas en el lenguaje audiovisual y la construcción de la mirada. Pero, sobre todo, se establecen nuevas necesidades del actor: la conciencia de su voz y el reconocimiento de su cuerpo en relación con el espacio, el sonido y la cámara en movimiento. La *nouvelle vague* en toda su revolución cinematográfica, plantearía los espacios/escenografías en función de las actitudes del cuerpo. Pero, a su vez, el actor debería trabajar bajo la afectación y regulación que el espacio produce en él. (Deleuze, 2005, 251-295).

La implementación del concepto de unidad entre el espacio, movimiento, actuación y sonido, pasa a ser la materia primera del lenguaje cinematográfico y del trabajo del actor frente a cámara. Deleuze (2005) propone que el cuerpo del

actor es tan sonoro como es visible y que todos los componentes de la imagen se reagrupan en el cuerpo (p. 257). Esta reflexión es fundamental para el trabajo actoral, sobre todo desde un acercamiento pedagógico, ya que el alumnado reconoce un sentido de pertenencia y afectación entre todos los elementos de la puesta en escena, y aprende a distinguirlos y trabajar con ellos en la construcción del lenguaje cinematográfico.



Imágenes del taller de retrato en sesión 3: cámara en movimiento.

Dentro del taller, el actor tiene una premisa de trabajo bajo el concepto de libertad. Teóricamente definido como: desafiar los límites a través de la canalización de impulsos. Atreverse y no censurarse, rompiendo con códigos de comportamiento y belleza. A esta premisa de trabajo, se suma el diseño de una actividad simple y un diálogo que permitan varios significados. Aún no se trabaja con partitura ni desglose de planos, pero se introduce formalmente la figura de dirección y por primera vez en el taller, se plantea una planificación del movimiento de cámara y la grabación de sonido.

El desarrollo de las sesiones de video siempre se compone de un elemento de fascinación y descubrimiento por parte del alumnado. Por un lado, hay más juguetes tecnológicos, pero aun cuando el set se llena de más equipamiento y personal, yace un nuevo sentido de riesgo y desnudez en el actor. El set se convierte en una suerte de espacio sagrado para el trabajo actoral. Su cuerpo y rostro son las herramientas con las que se enfrenta no sólo a la mirada de la cámara, sino a la captación de la grabadora de sonido y a la presencia del cuerpo humano del cine. Esta práctica pedagógica permite que el trabajo actoral frente a cámara adquiera un acercamiento de respeto y trabajo colaborativo, más allá de políticas o jerarquías del set.

Cassavettes planteaba desde su estilo de dirección y actuación, que el actor no debe venir de la historia o la intriga (objetivo/conflicto) sino desde sus propias actitudes en la puesta en escena y que, de estas, debe surgir una dramatización que vale por la intriga. El taller de actor y cámara no va a la dirección del *gestus* de Brecht, pero sí valida la importancia de que el actor reconozca su cuerpo y actitudes corporales/vocales como herramientas bases de la pre-expresividad. El fin último del taller es el entrenamiento de la mirada y el reconocimiento de la unidad actor/cámara como bases del lenguaje cinematográfico. La última sesión de visionamiento se lleva a cabo con la proyección en pantalla de la imagen-tiempo del cine. Esto permite que el alumnado evidencie la afectación de cada elemento de la puesta en escena en el resultado final. La unidad de los elementos cinematográficos adquiere concreción, y a través de la práctica y el ejercicio vivencial, el alumnado ha establecido los conceptos de la pre-expresividad actoral, así como de la construcción del lenguaje y la mirada en el universo cinematográfico. Los alumnos terminan el taller con muchas reflexiones y preguntas que resolver, pero se acercan al trabajo cinematográfico desde una búsqueda autocrítica acerca de qué tipo de actores y directores podrían ser en su ejercicio profesional.

Bibliografía y Filmografía

Balló, J. Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Barcelona: Anagrama, 2000.

Deleuze, G. La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 2005.

Epstein, J. La esencia del cine. Buenos Aires: Galatea-Nueva Visión, 1957.

Imbert, G. Cine e imaginarios sociales. Madrid: Cátedra, 2010.

Mitry, J. Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.