

laFuga

Formas de actuación III: cine chileno

Por Víctor Cubillos Puelma

Tags | **Cine de ficción** | **Representaciones sociales** | **Estética - Filosofía** | **Chile**

Víctor Cubillos Puelma estudió Teoría del Cine y teoría de la Comunicación en la Universidad Libre de Berlín, Alemania. Además es periodista con estudios en Santiago de Chile. cubillosvic@hotmail.com

En la 12° versión del Festival de Cine de Valdivia 2005 se estrenaron oficialmente cuatro largometrajes de directores nacionales: *Play* (Alicia Scherson), *En la cama* (Matías Bize), *Se arrienda* (Alberto Fuguet) y **La sagrada familia** (Sebastián Lelio) [Para ser más exactos, *Play* se había estrenado tres semanas antes. *En la cama* y *Se arrienda* lo harían poco después y *La sagrada familia* vería la luz en Semana Santa del año siguiente.]. Los futuros historiadores y teóricos de cine chilenos verán en este hecho un claro recambio generacional, basado no sólo en la juventud de estos directores (con una tenue excepción de Fuguet, que se empinaba entonces por los cuarenta), o en las temáticas que cada una de estas películas abordaron, sino también en la diversidad de las metodologías de actuación aplicadas. Tal como lo introduce en el [primer texto sobre esta serie](#), el análisis de la actuación ha sido opacado por la discusión entorno al *plot* o el estudio narrativo (conflicto, desarrollo, clímax, desenlace, perfil de los personajes) y al lenguaje cinematográfico (montaje, composición). Por esta razón, el siguiente texto pretende clasificar esta renovación a partir de las diversas formas de actuación de cada una de estas películas más allá de las historias narradas. Quince años después de la vuelta a la democracia, algunas conclusiones lógicas de la evolución (o involución, para el caso da lo mismo) de nuestra sociedad condujeron a que los nuevos directores se renovasen, apartándose no sólo de las temáticas y los intereses de la generación precedente, sino también de las formas de actuación puestas en práctica hasta entonces. Sean éstas aplicaciones conscientes o no, intentaré clasificarlas dentro de los sistemas propuestos por la teórica del cine francés Nicole Brenez, estos son, el sistema clásico y el sistema moderno de actuación. Resulta sumamente interesante diferenciar los métodos y la manera como cada director entiende la actuación. Además, es necesario entender la actuación y a los actores como potenciales productores de formas y contenidos en cada una de estas películas.

De crisis a búsqueda de identidad

De entrada sostener brevemente que, si una de las temáticas del conjunto de películas más influenciadas por la dictadura (1990 a 1999) se centró en la crisis de identidad, en las películas arriba mencionadas esa crisis se ha asentado y ahora el tema es la búsqueda de una nueva identidad. En el Chile actual, esta nueva generación busca reinventarse, intentando dejar atrás la crisis pos dictadura militar. El tema de la dictadura, aunque eventualmente pueda ser considerado como cimiento o conclusión lógica de esa búsqueda, ya no se manifiesta de manera explícita sobre estos personajes modernos. Así, tenemos a Gastón (Luciano Cruz Coke) en *Se arrienda*, que vuelve de Nueva York tras un exilio que no fue impuesto, sino voluntario, para encontrarse con un Chile no en medio de una dictadura, sino del consumismo y el exitismo individual. *En la cama* presenta a dos adolescentes con aparente libertad de elección, donde sin embargo ella, Daniela (Blanca Lewin), se ve apresada por imposiciones sociales que la conducirán a casarse con el hombre que, si bien la ama, también la maltrata. A su vez, en un retrato naturalista y a ratos estereotipado, *La sagrada familia* tematiza la revelación del hijo en contra del padre y los rituales cristiano-religiosos. Todo en un marco donde la actuación es sinónimo de creación gracias a improvisaciones y no a diálogos preestablecidos. Finalmente, *Play* se aleja de la narrativa tradicional conocida en Chile, no sólo porque su directora

“rehuye al *plot*” (Scherson, 2005, p. 8) <sup> desde la misma historia, sino también por la forma como organiza la *performance* de sus actores y actrices.

Si por un lado encontramos personajes con algo en común (la búsqueda y el establecimiento de una nueva identidad), por el otro tenemos formas de actuación radicalmente opuestas. Cabe preguntarse entonces, si esta diversidad de la actuación representa esa búsqueda y hasta qué punto se constituye como nueva identidad.

Fuguet y Bize: el modelo clásico de actuación

También llamado modelo de encarnación, el sistema clásico asume la actuación, así como todos los elementos que constituyen la composición y el lenguaje cinematográficos, como el reflejo análogo de la realidad. Los personajes, como el espacio fílmico, apuntan a reproducir de la mejor manera posible el mundo que nos rodea. La raíz de este principio la encontramos en el cine clásico de Hollywood >[Variadas son las definiciones sobre el cine clásico de Hollywood. En adelante me referiré a la establecida por Bordwell, Staiger y Thompson en *The Classical Hollywood Cinema*. Ellos adoptaron el concepto de “norma estética” propuesto por el estructuralista checo Jan Mukarovsky. El lo entiende como “un principio regulador que, marcado por su esencia dinámica, valida los constantes cambios que componen una narración, integrándolos a ésta”.], donde la ilusión es construida en base a: “...una subjetivización de la imagen fílmica, esto es, cuando la puesta en escena de los elementos acústicos y visuales del mundo representado potencian y organizan la expresividad y emotividad de ésta (la imagen fílmica) como mejor lo requieran” (Kappelhoff, 2004, p.33).

Así, el trabajo del actor/actriz (también llamados sujetos), equivale a su transformación en un rol, es decir, en un objeto, que a la vez es el soporte ficticio de otro sujeto (la figura o personaje). Resulta interesante que, si bien es sabido que la fisonomía (el cuerpo) y el carácter (la personalidad) de un actor/actriz son elementos de extrema relevancia en el proceso de *casting*, los actores perseguirán distanciarse de su fisonomía y sobretodo de su carácter en el proceso de encarnación del personaje. Si bien los actores y actrices no podrán renunciar del todo a su cuerpo y rostro (fisonomía), entran aquí en juego elementos de “segundo orden” tales como la iluminación, el vestuario y el maquillaje, entre otros muchos. Estos elementos buscan y consiguen diferenciar el cuerpo verdadero (el actor/actriz) del representado (el personaje). Obviamente, para el actor/actriz un buen trabajo significará realizar la mejor personificación del rol designado. Esto lo conseguirá dejando por un lapso de tiempo su propio Ser fuera, para transformarse así en el personaje deseado. Por eso al sistema de actuación clásico también se le llama sistema de encarnación.

En este sentido, considero que las formas de actuación presentadas en *Se arrienda* y *En la cama* podrían calificarse como pertenecientes al modelo clásico de actuación. En ambas, las actuaciones son presentadas de manera naturalista, es decir, son ejecuciones de diálogos en diversas situaciones y tan parecidas a la forma como actuamos o nos relacionamos con otros en el día a día. La credibilidad de esas representaciones será aceptada y percibida por el espectador según el nivel de similitud de ese mundo ficticio con el propio. Resulta paradójico que, para recrear verazmente nuestro mundo y a quienes lo componen, haya que “recitar con entonación” diálogos sin equivocarse, como si en el día a día uno hablara de corrido, sin dudas ni interrupciones. De esta forma, los actores y actrices se encuentran a disposición de la historia. Dependen de esos diálogos para cimentar la calidad de su labor. La actuación, ejecutada de la mejor manera posible, es más representativa que performativa y/o creativa. Podríamos decir que, en principio, es un objeto más, se confunde con los demás elementos que componen la imagen y el mundo fílmico (arte, fotografía, vestuario, etc.) Así, Cruz Coke, Francisca Lewin, Allamand, Braun, Valenzuela y Blanca Lewin, por mencionar sólo a los protagonistas, juegan a ser otros; dejan de ser ellos creando psicologías y estados de ánimo ficticios. Utilizan sus rostros como máscaras. Dicho de otra forma: si no fuera porque escuchamos sus voces y vemos su fisonomía, no nos enteraríamos que se trata de esas personas detrás de esos personajes. Sin embargo, asumimos que las figuras ficticias existentes sobre la pantalla representan única y exclusivamente esa, o mejor dicho, “la realidad”. Bien o mal, eso ya es cosa de gustos, su tarea es la tarea del cine: crear una ilusión en el tiempo que dure la película. La actuación en el modelo clásico no debe ir contra las reglas que conforman esa ilusión, esto es, debe ser “realista”. Kappelhoff: “La Ilusión es como ver la vida real. Ésta señala una forma de representación en la cual lo artificial de la actuación desaparece. El espectador no ve más una imagen o a un actor, sino a una persona sufriendo

‘de la vida real’” (Kappelhoff, 2004, s.n.).

La sagrada familia: vislumbrando la verdad entre forma y conservadurismo

Cuando se habla de actuación, mucho se menciona el término verdad. Eso sí, pocas veces se dice qué entendemos tras este complejo concepto. Por ejemplo: cuando un director asegura ir en busca de la verdad a través de la actuación: ¿se refiere a la verdad de los personajes de su película, a la de los actores como individuo natural o a la de ambos, actores y personajes? Paradoja pues, si se tratase de la verdad del personaje, ésta no podría existir, puesto que el personaje en realidad es parte de una ficción, no existe. Sin embargo, encontramos que, en lo que a actuación se refiere, el tema de la verdad comienza a profundizarse durante la llamada “Nueva Ola Francesa”. Por otra parte y como lo define Brenez, el sistema moderno de actuación fundamenta sus bases en cuestiones de carácter filosófico tales como la búsqueda del ser y la verdad tras el individuo. Definir aquí las variadas lecturas sobre la verdad que han establecido filósofos como Kant, Heidegger o Sartre es tarea difícil. Este último define la búsqueda de la verdad así: “Querer la verdad es preferir el Ser ante todo, incluso de una forma catastrófica, sencillamente porque es (...) La esencia de la verdad es el *hay* del *hay ser*. El amor a la verdad es el amor al Ser y el amor a la función de presentificación del Ser” (1996, p.55). Para mis propósitos simplificaré diciendo que, básicamente, la verdad es inherente a cada individuo y que para develarla es necesario actuar (ahora no en el sentido de actor/actriz que actúa, sino como persona que “ejecuta una acción”: hacer, decidir, experimentar). Así, el cine y la actuación pueden ser el medio por el cual el actor/la actriz, a través del “jugar a ser”, encuentren su esencia, su verdad única. Por una parte, se trata de que éstos se asuman como individuos que están ejecutando la acción de actuar para ir más allá de la mera representación de diálogos y sucesos ficticios. Por otra parte podríamos decir que, en este ir más allá, la actuación ofrece las bases necesarias para trascender.

En *La sagrada familia*, las actuaciones se constituyeron en base a pura improvisación. Siguiendo una línea temática definida por Sebastián Lelio, su director (locaciones, personajes, caracteres, conflictos y resolución), podríamos decir que, al menos a primera vista y contrariamente al modelo clásico, la historia nace desde los personajes y no los personajes a partir de la historia. Aquí, prácticamente al no haber un antes preestablecido, la actuación grupal es esencial para que estos personajes choquen, reaccionen, se midan entre ellos, se interrumpen y, sobretodo, se constituyan. Mención aparte merecen la importancia de la grabación a dos cámaras y el montaje como elementos de primer orden sobre el fondo y la forma: el riesgo de la actuación improvisada es registrada dos veces y luego seleccionada en virtud de su veracidad y del aporte de su contenido, lo que a su vez, la reordena, le da sentido estético e impregna de carácter el trabajo de los actores y por ende, el de toda la película. Dicho de otro modo: si durante el rodaje, los actores quedaron satisfechos con su trabajo de improvisación, tras el montaje debieron sentir que la calidad (por decirlo de alguna forma) de su actuación se había triplicado.

La sagrada familia fue grabada en tres días, siguiendo cronológicamente los sucesos narrados. Además, (y esto es lo que a nosotros nos interesa), los actores vivieron sus personajes también fuera de pantalla: “el padre” durmió con “la madre” (Hernández- Guazzini), “el hijo” con la “novia” (Cantillana- López) y los demás protagonistas (Teke, Diocares, Miranda) en las casas donde duermen sus personajes. Asumiendo que así fue, nos encontramos frente a una metodología que nos remite en parte al proceso de construcción de figuras típico del *Method Acting* de Lee Strasberg. Cada actor busca las motivaciones y complejos de su personaje, intenta descifrar como sería la psicología de éste, de qué manera actuaría en tal o cual situación. Dicho de otra forma: construye su ideal ficticio en base a una encarnación, no lejos del modelo clásico de actuación antes descrito. Así, y en primera instancia, no me atrevería a clasificar la actuación de *La sagrada familia* según los cánones descritos por Brenez sobre la forma de actuación moderna. Sin embargo y gracias a la improvisación, a los actores no les queda otra que incluirse, con sus conocimientos propios como individuos, en la narración. Lo positivo de esto es que, a buena hora, nos encontramos en la pantalla tanto con figuras construidas notablemente como también con el actor/la actriz que los encarna. Los actores entran en el juego moderno entre ellos y sus dobles. La realidad fílmica se mezcla así con nuestra realidad: el medio se hace evidente, al espectador se le da la opción de distanciarse; la ilusión se desarma para luego

volverse a armar y por último, la actuación, al mostrarnos fugazmente a esos individuos detrás de sus rostros/máscaras, es productora de verdad. En *La sagrada familia* se da un fenómeno mezclado: las actuaciones se construyen en base al modelo clásico de encarnación, mientras los efectos producidos corresponden al modelo moderno de actuación (verdad del ser/actor).

Por otra parte, esta forma de actuación tiene su precio. El riesgo de involucrarse a sí mismos en la construcción de sus personajes se manifiesta en el empobrecimiento de la historia. La precariedad de conocimientos y/o de bagaje cultural de los actores sale a la luz, no permitiendo profundizar en algunos temas que la película se había propuesto. Así, cuando Patricia López habla de la fe o Néstor Cantillana de Jesucristo, lo hacen con argumentos básicos y repetidos, basados en estereotipos típicos de una discusión sin conocimientos específicos ni menos con algo nuevo que aportar. En este sentido, podríamos decir que la actuación fue en desmedro de la narración. López y Cantillana, actores sobre los cuales recae el peso de la historia, hacen que *La sagrada familia* se vea inofensiva y sobretudo más conservadora de lo rebelde que se había presentado. Si el tema de la película se concentra en cuestionar la figura paterna y la iglesia católica (en otras palabras, al Santiago de Chile o más específicamente a los chilenos de la clase media-alta) esto sólo se consigue a través de la forma (innovadora para el medio chileno: cámara en mano, montaje apresurado, actuaciones improvisadas), pero no en el fondo. Y esto justamente pues, tanto la dupla de actores, con sus puestas en escena como individuos naturales, pero sobretudo el director, pertenecen a esa clase social media-alta, viven en Chile, son chilenos y fueron educados de manera conservadora. De esta forma, la crítica a esas tradiciones y a esa clase social es ingenua, se diluye, queda en nada. Así, *La sagrada familia*, por la forma de sus actuaciones, se transforma en lo que critica. Es, en el fondo, la pesadilla que tematiza.

Play: actuaciones contra la historia

En la introducción dije que *Play* se diferenciaba de la mayoría de las películas chilenas pues su historia renueva las formas de narración tradicionales. Me atrevería a complementar a Scherson cuando dice que su película “rehuye al *plot*”. Pienso que la directora se refiere más bien a escapar a las formas narrativas por todos conocidas, aquellas en donde el contenido fluye sin contradicciones internas, donde la información nos es entregada sin dificultad, clara y digerida. Formas tradicionales donde la actuación debe representar el reflejo de la realidad siendo “real” y no mostrándose como lo que es: una técnica y una artificialidad. Contrario a lo que se ha dicho, en *Play* sí suceden cosas. Quizá de manera poco usual, la película sí narra, sí cuenta con un *plot*. En lo que a historia se refiere, *Play* tematiza profundamente el proceso de pérdida y búsqueda de identidad sugerido en la introducción de este artículo. Por un lado, esta pérdida se materializa cuando Tristán (Andrés Ulloa) pierde su maletín lleno de objetos personales y de consumo (Ipod, cigarrillos) que lo definen, primero, como persona de nuestra sociedad y segundo, como personaje dentro de la ficción. Acto seguido, Tristán será confundido con otro y habitará barrios que no le pertenecen. Por otra parte, la búsqueda de una nueva identidad la encontramos materializada en el personaje de Cristina (Viviana Herrera). Ella, a partir del hallazgo del maletín, utilizará los objetos de Tristán, escuchará su música e incluso entrará a la casa que éste compartía con su novia (Kuppenheim) y jugará a reemplazarla maquillándose con sus cosméticos. En una escena que marca el inicio de esta nueva identidad, Cristina fuma los cigarros (en cámara lenta) de Tristán mirándose al espejo, contemplando el rostro de su nuevo yo.

De las cuatro películas chilenas aludidas, *Play* es sin duda la que más invirtió en la dirección de actores. En el primer largometraje de Alicia Scherson, no hay lugar para improvisaciones. Los movimientos corporales, gestos faciales y tonos de voz de los actores son tan exactos como las matemáticas. Así, la actuación se aleja de los moldes representativos de “la realidad” de la ciudad de Santiago. Lo que vemos no son personas, sino personajes que, dentro del mundo de *Play*, se comportan y funcionan de esa forma. Tristán es distinto al Gastón de *Se arrienda*, no porque un actor actúe peor que el otro, sino porque Scherson entiende su película y a sus personajes muy distinto a como lo hace Fuguet. Con su andar depresivo, su vestimenta colorinche y su parche curita, Tristán parece más una caricatura propia de la cultura pop e incluso del Manga japonés, que una persona del mundo real. En el sentido tradicional, la actuación en *Play* pareciera no ir en busca de cimentar la ilusión de realidad. Por el contrario, a través de la actuación, los personajes parecieran revelarse frente las formas de actuar y de contar una historia. Sus actuaciones no van en la misma dirección

que quisiera la narración clásica y lineal, sino en contra de ésta. Así, los comportamientos de sus protagonistas nada tienen que ver con nuestro mundo del día a día, sino con la propia fábula que representa y construye la película. Eso es, rehuir el plot a través de las actuaciones y así mismo, establecer nuevas formas de narrar.

En el plano filosófico, al proporcionar nuevas formas, las actuaciones en *Play* se abren ante las diversas opciones del ser. Representan un “estar-en camino-para ser” del actor/actriz en pantalla (que en realidad es parte elemental de la sociedad chilena en construcción) y además, nos recuerda las preguntas claves del modelo moderno de actuación: ¿Cuáles son las posibilidades de ser del sujeto?

Conclusión

En la serie de estos tres artículos, hemos visto que el arte de actores y actrices ha sido, hasta ahora, injustamente excluido del análisis fílmico. La actuación contiene implícitamente importantes características socio-culturales propias de cada país, de cada cultura y de la época de donde provienen. Por un lado, la actuación tradicional en el cine busca delinear el carácter de sus figuras para hacerlas fácilmente reconocibles por el espectador. Así, se construye una ilusión donde el proceso de identificación figura-espectador deriva en la emoción y catarsis individual, mermando en parte la capacidad reflexiva de cada individuo. Por otro lado, nos encontramos con modelos modernos que evidencian la actuación en su carácter artificial dejándonos ver al individuo detrás del actor/actriz. Cassavetes por ejemplo, creaba personajes llenos de contradicciones, nada que fuese perfectamente delineado ni reconocible. En este sentido, sus personajes no eran objetivos, no comenzaban ni terminaban en cada una de sus películas, sino que las trascendían. Su concepción de los personajes se basaba en como él entendía al ser humano: como alguien subjetivo, contradictorio, no cerrado ni menos infinito. Finalmente, podríamos decir que la diversidad de formas de actuación presentadas en *Se arrienda*, *En la cama*, *La sagrada familia* y *Play*, son análogas a los diversos caminos y alternativas que pueden presentarse en el proceso de búsqueda y establecimiento de identidad en el Chile actual. Esta diversidad, ha quedado demostrado, traspasa la estética, el cómo se ilumina una película; va más allá del formato en que se graba/filma, del tipo de montaje, de la puesta en escena o de las temáticas seleccionadas. Así, la dirección de actores y las resultantes formas de actuación, tradicionales o modernas, son una posibilidad dentro de la inmensa diversidad que ofrece la realización de una película.

Bibliografía

Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1997). *The Classical Hollywood Cinema*. Barcelona: Paidós.

Greene, R. (2005). Conversación con Alicia Scherson: La ciudad y las alcachofas. *Bifurcaciones*, (4).

Kappelhoff, H. (2004). *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk Verlag 8.

Sartre, J. P. (1996). *Verdad y existencia*. Barcelona: Paidós.

Como citar: Cubillos, V. (2008). Formas de actuación III: cine chileno , *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/formas-de-actuacion-iii-cine-chileno/25>