

La dimensión creativa en el trabajo actoral Mirella Pascual en *Whisky*

Carmela Marrero Castro
Universidad de Buenos Aires - ClynE
carmela.marrero@gmail.com

Resumen: *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) fue el film inaugural y al mismo tiempo la consagración de la actriz Mirella Pascual, quien recibió el reconocimiento de la crítica internacional por su rol protagónico. El objetivo del presente estudio es abordar la dimensión creativa y artística de su actuación sin reducir la perspectiva analítica a la “retórica del realismo” que se vale de categorías como la “sinceridad” o la “verdad” para juzgar la *performance* de los actores en cine. Lejos de ello, el recorrido trazado contempla las diferentes instancias en las que el sujeto se posiciona como actriz (Mauro, 2016) y también el nivel íntimo y el nivel contextual (Meldolesi, 2006) que permiten indagar en lo que Maltby denomina “la paradoja de la doble conciencia” (383, 1995), esto es, la co-presencia de dos identidades en un mismo cuerpo. De esta forma, el presente estudio supera la idea de actor entendido como mero intérprete y evidencia que la visibilidad de la actuación de Mirella Pascual deviene de la construcción creativa que le aportó a su rol en particular y al film en general, constituyéndose en un sujeto creador y artista.

Palabras clave: actuación cinematográfica – actor/personaje - cine uruguayo - Mirella Pascual - *Whisky*

Resumo: *Whisky* foi um filme que inaugurou e também consagrou à atriz Mirella Pascual, que recebeu o reconhecimento da crítica internacional por seu papel protagônico. O presente estudo tem como objetivo abordar a dimensão criativa e artística de seu desempenho sem reduzir a perspectiva analítica à “retórica do realismo” que usa categorias tais como “sinceridade” ou a “verdade” para julgar o desempenho dos atores no cinema. Longe disso, o caminho traçado contempla as várias situações em que o sujeito se posiciona como Ator (Mauro, 2016) e também o nível íntimo e contextual (Meldolesi, 2006) permitindo investigar o que Maltby (1995) chama “o paradoxo da dupla consciência”, isto é, a copresença de duas identidades num só corpo. Assim, o estudo aqui apresentado supera a ideia do ator entendido como um mero intérprete e evidencia que a visibilidade da atuação da atriz Mirella Pascual vem da construção criativa que contribui para seu papel (interpretação) em particular e do cinema em geral, tornando-se criadora e artista.

Palavras-chave: atuação cinematográfica – ator/personagem - cinema uruguaio - Mirella Pascual – *Whisky*

Abstract: *Whisky* was both Mirella Pascual’s first feature-length film and the film that sealed her reputation as an actress, as she was praised by international film critics for her leading role. This essay explores the creative and artistic side of Pascual’s acting in the aforementioned film without falling into the “rhetoric of realism”, which judges actors’ performances on the basis of “honesty” and “truth”. Instead, the ways in which a person positions him or herself as an actor (Mauro, 2016) and the intimate and contextual level of acting (Meldolesi, 2006) are studied, allowing an examination of what Maltby (1995) calls “the double-consciousness paradox”, that is, the co-presence of two identities in one single body. In this way, the notion of the actor as a mere interpreter is superseded, shedding light on how the striking nature of Pascual’s acting stems from her creativity in the process of her becoming a creator and an artist.

Key-words: film acting – actor/character - uruguayan cinema - Mirella Pascual - *Whisky*

Introducción

La producción cinematográfica uruguaya ha sido intermitente hasta el inicio del nuevo siglo, momento en el cual los estrenos mantuvieron cierta regularidad y adquirieron visibilidad tanto en el contexto local como internacional.¹ Los nombres de directores, técnicos, productoras y actores, empezaron a sucederse y a configurar un entramado que favoreció y consolidó la producción cinematográfica, al tiempo que posicionó a ciertas personalidades en el centro de la escena.

En lo que refiere a la actuación cinematográfica, actores como Daniel Hendler, César Troncoso y Mirella Pascual adquirieron visibilidad y fueron convocados para participar en películas producidas en Montevideo y Buenos Aires. Esto constituye una novedad, ya que si bien los préstamos y la circulación de actores entre ambas ciudades datan de los inicios del espectáculo teatral (Klein, 1984), en lo que refiere a la actuación cinematográfica, la visibilidad de actores uruguayos siempre se había producido a través de películas argentinas, situación que se vio levemente modificada debido al éxito y a la legitimación que tuvieron las películas uruguayas premiadas en festivales como Rotterdam, Cannes y San Sebastián. Tal vez, el caso más paradigmático y visible sea el de Daniel Hendler, quien luego de su actuación en *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001), participó en diversas películas del Nuevo Cine Argentino y también en televisión. Por su parte, César Troncoso actuó en diversos films uruguayos como *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003), *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007) y *Mal día para pescar* (Álvaro Brechner, 2009) y luego fue convocado para el papel protagónico en la película argentina *Infancia Clandestina*, y para la brasilera *Faroeste Caboclo* (René Sampaio, 2013).

El caso de la actriz Mirella Pascual es particularmente interesante ya que era una persona desconocida en el medio actoral, y su experiencia se circunscribía al teatro infantil y la publicidad, pero luego de su trabajo en *Whisky* (Stoll y Rebella, 2004), obtuvo un reconocimiento internacional que favoreció el desarrollo de su carrera profesional y su presencia en múltiples películas en ambos márgenes del Plata. Los premios a mejor actriz recibidos en diversos festivales² consagraron su trabajo en una película que también gozó de gran repercusión en el marco del resurgimiento o la renovación del cine latinoamericano a partir del año 2000.

El presente trabajo se propone estudiar de qué manera funciona la actuación de Mirella Pascual en *Whisky*, pero para hacerlo también es necesario abordar los componentes distintivos de este film. Los di-

1 Una estadística publicada en *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década* da cuenta del aumento en la producción y exhibición de largometrajes de ficción. En la década de los noventa el número total de películas fue de 19 mientras que en la primera década del año dos mil el número ascendió a 54 (2015: 157).

2 Festival Internacional de Cine de Guadalajara (2005), Festival Internacional de Cine de Miami (2005), Festival de Lima (2004), Kikitos de oro Festival de Cine de Gramado (2004), Festival Internacional de Cine de Tokio (2004), Festival Internacional de Cine de Tesalónica, Grecia (2004), Asociación de Críticos de Cine del Uruguay (2004)

rectores hablan de “realismo artificial” para *definir* su propuesta cinematográfica. Con esta categoría, Stoll y Rebella dan cuenta de un lenguaje que no oculta el dispositivo y que se aleja de los parámetros de construcción del cine *mainstream*, pero también refieren a una trama cuya estructura se organiza en función de una estética realista, con personajes, locaciones y narración ancladas en una realidad posible. En la película, el estilo de actuación reduce al mínimo la gestualidad y la expresión, la comunicación entre los personajes está cargada de silencios incómodos, sus decisiones no requieren mayores discusiones y muchas escenas se resuelven en un fuera de campo sugerente pero no conclusivo sobre el desenlace de ciertas situaciones. A su vez, es evidente el cuidado especial en la construcción de cada escena, desde el lugar donde se posiciona la cámara para observar, hasta la distribución de los objetos en el campo, están organizados de manera tal que nada parece librado al azar. En suma, se trata de un universo en el que el espacio y sus objetos son tan portadores de significados como los personajes y sus escasos diálogos.

Ahora bien, el objetivo de este trabajo es evidenciar que incluso en una obra en la que todo parece estar minuciosamente seleccionado y determinado por los directores -desde la construcción del guión, la selección de los actores según su rostro y expresividad, hasta la disposición de los objetos en la escena y el montaje posterior de cada secuencia- es posible visualizar y estudiar la construcción creativa que cada actor le aporta a su rol en el film. Para ello es necesario tener en cuenta niveles de análisis que, como señala Claudio Meldolesi (2006), no siempre han sido contemplados por la historiografía del actor, estos son el nivel íntimo y el contextual. De esta forma, abordar la memoria contenida en una anécdota o en los discursos que no son la obra pero que la rodean y la construyen, puede aportar valiosas herramientas de estudio e interpretación. Además, asumir este marco de análisis implica repensar la categoría del actor para superar la idea de intérprete y posicionarlo como sujeto creador y artista.

Por lo dicho, el acercamiento al objeto de estudio debe considerar la dimensión personal y artística como dos aspectos indisolubles del actor, y es por ello que en este trabajo se privilegian aquellas técnicas de investigación que permiten indagar en la historia individual y profesional de Mirella Pascual. En este sentido las principales fuentes de trabajo son las notas de prensa que les realizaron a la actriz y a los demás miembros del equipo de filmación, en particular a los directores. Además, en el marco de este trabajo se concretó un encuentro³ con Mirella Pascual durante el cual se abordaron diversos tópicos fundamentales para el análisis de su actuación. Junto a estos recursos de investigación, en este trabajo también se utilizan herramientas del análisis textual para abordar la construcción del personaje enmarcado en una determinada narración, puesta en escena y opciones estéticas (el valor discursivo del encuadre y la construcción del espacio, la focalización y el lugar de la cámara, el montaje y la secuencia narrativa).

3 El 28 de octubre de 2016 tuve la oportunidad de encontrarme con Mirella Pascual en Montevideo para conversar sobre el estudio que estaba realizando. En esa conversación abordamos su trayectoria y nos centramos particularmente en su experiencia en *Whisky*. Posteriormente la entrevista fue publicada en la revista *Imagofagia*, ver: Marrero Castro, Carmela (2017) “Entre la interpretación y la creación actoral: entrevista a Mirella Pascual protagonista de *Whisky*”. *Imagofagia*. N°15, 2017. Web. 2 de nov. de 2017 www.asaeca.org/imagofagia.

Tanto la metodología como las técnicas utilizadas en este análisis tienen como objetivo develar las múltiples dimensiones que conviven en el actor y así abordar el nivel íntimo y el nivel contextual de estudio propuestos por Meldolesi (2006). Al mismo tiempo, y siguiendo el planteo teórico de Karina Mauro se busca dar cuenta de las diferentes instancias a través de las cuales el sujeto se posiciona como actor en cine ya que:

Si bien el objetivo último del actor de cine es brindar la mayor cantidad de trazas de actuación de calidad para su posterior montaje, el ejercicio de su oficio no se reduce sólo al momento de la toma. Dadas las características del dispositivo y de las condiciones de producción, las prácticas actorales en cine consisten en diversos saberes, habilidades y procedimientos que el actor debe desplegar antes, durante y después del rodaje (2015: 18).

Estas etapas serán utilizadas principalmente como una herramienta para organizar y estructurar los diferentes componentes presentes en el trabajo actoral pero es evidente que no pueden ser consideradas como compartimentos escindidos ya que las diferentes instancias se entremezclan y se proyectan una en la otra complejizando el análisis y el abordaje del objeto de estudio. En este recorrido, el foco estará puesto en el estudio de la actriz entendida como sujeto creador y en el proceso a través del cual construyó el personaje que le valió el reconocimiento de la crítica internacional; más aún si se considera que no es posible reducir al actor a un mero intérprete y se entiende su trabajo como un acto creativo que excede los límites del papel asignado para la representación de un personaje. Al asumir esta perspectiva teórica para estudiar la actuación de Pascual, las interrogantes se multiplican y complejizan el objeto de estudio: ¿cómo es posible abordar la dualidad actor/personaje? ¿De qué manera conviven? ¿Cómo emergen y se superponen las diferentes capas constitutivas? ¿Cómo visibilizarlas y utilizarlas en el análisis de un caso puntual?

Antes del rodaje

El trabajo del actor se enmarca en una práctica compartida que conforma un relato colectivo determinado por una época o sociedad. Esto les permite a los actores desarrollar su oficio e identificarse con ciertas conductas dentro del repertorio posible de la realidad actor. En el caso del dispositivo cinematográfico el trabajo del actor comienza antes de involucrarse con un “proyecto cinematográfico concreto, instancia en la que entran en juego desde el nombre propio del actor, es decir, la imagen o historia profesional que el actor porte consigo a través del desarrollo de su carrera, hasta el trabajo actoral de cara a la obtención de un papel en particular, proceso de selección más conocido como *casting*” (Mauro, 2016: 18-19).

Es particularmente interesante el caso de Mirella Pascual, ya que el inicio de su carrera cinematográfica se produjo con el film que la posicionó y le dio visibilidad en el escenario cinematográfico nacional e interna-

cional. Su práctica anterior a la participación en *Whisky* estaba circunscripta al trabajo en el campo teatral y a su escasa participación en la industria publicitaria, pero no se trataba de una actriz instalada en el imaginario del público uruguayo y tenía muy poca experiencia en la actuación frente a cámara. De hecho, era una persona conocida en un círculo reducido a la esfera del Teatro La Candela de Montevideo, institución en la que comenzó su carrera actoral y realizó la mayoría de sus trabajos anteriores a incursionar en la actuación cinematográfica.⁴ En este contexto, es válido pensar que en el momento de la filmación de *Whisky*, el repertorio local de actores cinematográficos no se articulaba como un entramado con trayectoria, permanencia y visibilidad, y que por lo tanto, los saberes y técnicas o bien provenían del ámbito teatral o de la experiencia frente a cámara realizada en otros films (las escasas experiencias previas, muchas de ellas vinculadas al video) o al trabajo y la formación en otros países.

Tanto el estado de la producción cinematográfica en Uruguay, como la ausencia de un conjunto de actores experimentados en el campo cinematográfico, y la situación particular de Mirella Pascual, son claves para abordar el proceso de producción de *Whisky* focalizando en el trabajo actoral: los ensayos previos al rodaje se realizaron durante un mes, tuvieron instancias de improvisación que favorecieron la construcción de los personajes y fomentaron el intercambio entre actores y directores. Este proceso facilitó la tarea de un elenco que provenía principalmente del campo teatral: al igual que en el caso de Pascual, Andrés Pazos (Jacobo) desarrolló su carrera como actor de teatro en Uruguay y en España, y sólo tuvo dos participaciones en cine previas a *Whisky*. En lo que refiere a Jorge Bolani (Herman), su situación es un poco diferente, tanto por el rol que desempeñó dentro de la diégesis, como por su trayectoria actoral anterior que lo había posicionado en un lugar de visibilidad y legitimación en la escena teatral y audiovisual -aunque en menor escala- nacional⁵. Pero más allá de estos matices, es un hecho que, para los tres actores, el principal espacio de formación actoral había sido el teatro, y por lo tanto, los saberes y técnicas provenientes de ese campo eran un universo compartido y un lenguaje en común.

De hecho, para Mirella Pascual, *Whisky* fue una experiencia fundacional en su carrera como actriz de cine, y por eso carecía de antecedentes que funcionaran como parámetro o reservorio técnico. En este contexto, era necesario recurrir al conocimiento adquirido en el ámbito teatral sin desconocer las contingencias del dispositivo cinematográfico. Ahora bien, desde el presente, Pascual recuerda esa experiencia como algo único y diferente a lo que vivió en sus trabajos posteriores a *Whisky*. Su participación en otros campos cinematográficos, como el argentino, le permitió acercarse a diversas técnicas de actuación y formas de filmación. De esa manera, Pascual conoció otras maneras de encarar el oficio del actor, y pudo contrastarlas

4 Vale aclarar que el recorrido de Pascual, del teatro al cine, es el trayecto más común realizado por los actores de cine uruguayos, al menos, hasta que la producción audiovisual tuvo cierta regularidad en cantidad de estrenos cinematográficos y realizaciones publicitarias. De hecho, Stoll y Rebella conocieron a Mirella Pascual durante la filmación de una publicidad y la invitaron a participar del casting.

5 Jorge Bolani realiza el papel de Herman, el hermano de Jacobo. Su personaje es extrovertido, habla -aunque la mayoría de las veces se trate de parlamentos en los que no comunica demasiado- y hace chistes poco graciosos sobre judíos.

con su método. Sobre este punto, afirma que “hay actores que sin ninguna concentración ni nada se prende la cámara, actúan y les sale. A veces los admiro, pero no es mi forma. Quizás hay momentos en los que no hay tiempo, principalmente en televisión, entonces, tener ese entrenamiento está buenísimo” (Marrero, 2017: 6). Al conocer y compartir la multiplicidad de técnicas y saberes, Pascual pudo acercarse a la realidad colectiva del actor (Meldolesi, 2006) y ampliar su repertorio de posibilidades actorales.

En contraposición a sus trabajos posteriores, Mirella Pascual recuerda *Whisky* como un proyecto diferente: “fue todo un experimento. Esa película la hicimos todos con una pureza porque era la primera. No pensábamos en el después, trabajábamos por el gusto de hacer esa película. Éramos vírgenes y las cosas iban sucediendo. En *Whisky* sí tuvimos como un mes de ensayos en ese trabajo de buscar al personaje con los actores a través de improvisaciones, hubo una construcción. Creo saber en qué improvisación surgió Marta” (Marrero, 2017: 4). Es evidente que el recuerdo está mediado por el tiempo y las experiencias vividas luego de la realización del film, y dada la repercusión que tuvo y la importancia en la carrera actoral de Pascual, es lógico percibir cierta idealización en la forma en la que se elabora la memoria. Pero también, y siguiendo el planteo de De Marinis (1992: 64), es necesario leer los escritos autobiográficos “según su naturaleza más profunda y más auténtica en cuanto a tentativas de parte de los actores de interpretar realmente su propio pasado y, por tanto, su propio arte”, en suma, es fundamental abordar las “autoimágenes ideales elaboradas por los actores en su memorialística” como un elemento más de análisis del trabajo actoral.

La anécdota a la que se refiere Pascual deja entrever varios aspectos de su trabajo como actriz y de la manera en la que se llevó adelante el proyecto. En primer lugar, el tiempo dedicado a los ensayos y a las improvisaciones realizadas en base al guión de los directores, lo que la actriz denomina un *tiempo para la construcción*. En ese sentido, es posible establecer un puente con las prácticas performativas que Richard Schechner (2000) entiende en términos de “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”, es decir “que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Este proceso de repetición, de construcción (ausencia de ‘originalidad’ o ‘espontaneidad’) es la marca distintiva de la *performance*, sea en las artes, en la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual o el juego” (12-13). Este marco de análisis permite estudiar el trabajo de los actores más allá de los lineamientos planteados por un texto previo o por los directores del film. De esta forma, es factible pensar que el trabajo de Mirella Pascual no se restringió a encarnar un personaje sino que, contrario a ello, superó la concepción de interpretación para dar lugar a la creación y al nacimiento de Marta. De hecho, la actriz recuerda el momento en el que surgió el personaje:

Lo sentí, Juan y Pablo eran increíbles dirigiendo. Improvisábamos sobre cosas que nada que ver. Esa improvisación era una situación en la que estaba Jacobo en la fábrica y Marta se acercaba al escritorio a pedirle por una empleada que estaba enferma, y él era medio mezquino. Ahí ella siente y conoce el poder de ese hombre sobre ella y su lugar: por más que estuvieran juntos todos los días él le pone una distancia y ella tiene que someterse a lo que él decida aunque sea justo lo que ella

está pidiendo (Marrero, 2017: 4).

Este recuerdo evoca un proceso de creación que al distanciarse de la idea de actor como intérprete, también se aleja de una concepción dualista, según la cual el cuerpo es un medio que encarna a un personaje. En este marco, la actuación depende de un modelo externo y previo a ella que permite determinar lo correcto e incorrecto, así, el cuerpo del actor se ubica en el centro de las normativas prescriptivas porque es aquello que se debe controlar para lograr una adecuada representación del personaje que “modela el cuerpo del actor, imprimiéndole sus límites” (Mauro, 2010: 37).

Ahora bien, en el caso de *Whisky*, es evidente que la existencia de un guión previo y la dirección de los actores marcaron un modelo y determinaron el trayecto para construir a los personajes. Pero también es un hecho que el tiempo de trabajo anterior al rodaje con instancias de improvisación fue determinante para que los personajes nacieran de los actores y no a la inversa. Además, como se desarrolla en el siguiente apartado, tanto las opciones estéticas como narrativas potencian la visibilidad del trabajo actoral y ponen en primer plano las posibilidades expresivas y comunicativas de sus cuerpos.

Durante el rodaje

Una de las principales dificultades que debe sortear el actor de cine durante la filmación es el carácter discontinuo y fragmentario que el dispositivo le impone a su tarea: “the movie actor has first of all to assert his or her own coherant physical presence against the artifice and mechanisms of cinema’s capacity to fragment and deconstruct time, space, and the body” (Maltby, 1995: 379). En la misma línea, y atendiendo también al carácter fragmentario e interrumpido de la actuación en cine, Mauro afirma que el trabajo del actor en el set es el de aportar elementos para la posterior construcción de una actuación cinematográfica que, según su perspectiva, se concreta cuando finaliza el proceso de montaje y los materiales obtenidos durante el rodaje han sido organizados en la película definitiva (2016: 14).

Es evidente que el dispositivo técnico condiciona y determina la tarea del actor principalmente, porque el vínculo actor-cámara es lo que justifica su accionar. En teatro, “el actor se constituye como tal desde que un espectador, es decir un observador externo, lo mira y lo considera como ‘extraído’ de la realidad circundante [pero] también hace falta que el observado sea consciente de que interpreta un papel para su observador” (Pavis, 2000: 71). En el caso del cine, la mirada que justifica el accionar del actor es la de la cámara, ya que la finalidad de la actuación es quedar impresionada en la película para su posterior manipulación. Por lo dicho, el dispositivo técnico condiciona la *performance*: el actor no debe olvidar la presencia de la cámara, y además tiene que conocer los aspectos del encuadre, la fotografía y los movimientos de cá-

mara que determinarán su campo de acción. Ahora bien, al tiempo que el dispositivo justifica el accionar del actor, también construye una mirada tanto durante el rodaje -mediante la focalización de la cámara- como después del mismo -durante el proceso de montaje- (Mauro, 2015:9). Por lo dicho, para abordar la tarea actoral en cine es necesario estudiar de qué manera las opciones estéticas y narrativas articuladas a través de ciertos recursos cinematográficos construyen la *performance* del actor y su posterior visibilidad.

En lo que refiere al plano narrativo -y en clara consonancia con su época-, *Whisky* es una historia centrada en el vínculo entre sus protagonistas; la trama se estructura en función del devenir de sus personajes y de aquellas situaciones que plantean un cambio en sus rutinas. Jacobo es el dueño de una fábrica de medias y Marta es su empleada de confianza encargada de supervisar y organizar el trabajo. La construcción del espacio tanto laboral como personal -la casa de Jacobo- dan cuenta de una vida detenida en el tiempo, suspendida. Las secuencias iniciales evidencian la rutina que une a estos dos personajes, acciones que se repiten hasta transformarse en rituales cotidianos. La situación se ve alterada cuando Herman, el hermano de Jacobo que vive en San Pablo, regresa a Montevideo para asistir a la *matzeibe* de su madre (es un ritual judío que se celebra un año después del fallecimiento de la persona). Esta visita provoca una alteración en la rutina, se trata del giro argumental sobre el cual se construye el resto de la historia. Jacobo le pide ayuda a Marta durante la visita de su hermano, en ningún momento se explicita que le está solicitando que sea su esposa ficticia, a pesar de eso, el resultado es que Marta se hace pasar por su mujer durante la estancia de Herman que incluye unos días juntos en Montevideo, un viaje a Piriápolis (la ciudad balneario que frecuentaban en la niñez) y la despedida en el aeropuerto.

Esta sinopsis evidencia que el foco del film está puesto en la construcción de sus personajes, motivo por el cual los directores en su plan de trabajo tenían como objetivo “poner énfasis en el guión y en la dirección de actores, basándonos en una estética realista que potencie las características dramáticas de lo narrado. Una estética que no requiere ni construcción de escenarios ni sofisticados movimientos de cámara”⁶. Ahora bien, el nivel narrativo que en principio parece simple al basarse en una historia mínima, está complejizado por las opciones cinematográficas y estéticas que sugieren más de lo que afirman generando cierta indeterminación en la trama.

De los protagonistas, Marta y Jacobo evitan la palabra, los diálogos son escasos y cuando se producen, generalmente remiten a ciertas fórmulas cotidianas o eluden el desarrollo explicativo. Por su parte, Herman se construye en claro contraste con su hermano, su capacidad comunicativa es más fluida aunque, en general, los diálogos se mantienen en el nivel superficial de los chistes judíos o de las anécdotas vacías. Además, la trama se enmarca en un presente que evita la narración del pasado, principalmente en el caso de la

6 Entrevista: “Whisky”, de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll. Disponible en: <https://cronomeliam.wordpress.com/2010/03/23/whisky-de-juan-pablo-rebella-y-pablo-stoll/#more-223>

protagonista de quien no se conoce su historia ni su contexto personal⁷. En este marco, los silencios significan tanto como la palabra y el cuerpo se transforma en una textualidad que también es necesario leer y decodificar. Así, el trabajo de los actores en general, y el de Mirella Pascual en particular, privilegia la dimensión expresiva del cuerpo y de las acciones y reduce al mínimo la capacidad explicativa del lenguaje verbal.

De los diferentes acontecimientos que se desencadenan a partir de la llegada de Herman, uno es particularmente significativo para abordar el análisis de la actriz y su personaje: la decisión de fingir el matrimonio con Jacobo. Este hecho produce un desdoblamiento del plano ficcional que permite reflexionar sobre los límites entre ficción y realidad al tiempo que devela el artificio narrativo. Marta y Jacobo montan la escena para actuar su obra y la narración se encarga de mostrar el proceso a través del cual se prepara el escenario, la limpieza del departamento, el anillo matrimonial, una foto de la pareja, la elección del lugar de su luna de miel, son algunos de los detalles necesarios. Al multiplicar los niveles de ficción al interior de la trama, este film intensifica lo que Maltby denomina la “paradox of dual consciousness” (1995: 383), es decir, la situación del actor que se ve enfrentado a negociar la co-presencia de dos identidades en un mismo cuerpo, que en este caso son tres ya que Mirella Pascual construye a Marta que a su vez debe hacerse pasar por esposa de Jacobo.

Este desdoblamiento al interior de la ficción repercute en la actuación de Mirella Pascual y en la construcción de su personaje: cuando comparte el espacio con Herman “entra en escena” como la esposa de su hermano y cuando está sola con Jacobo retorna a su rol de empleada sumisa. Los cambios no son perceptibles a través de la palabra, ya que la tensión no se verbaliza, sino que se expresan mediante ciertos comportamientos y la gestualidad del rostro. La presencia de Herman y su rol ficticio de esposa provocan una situación de bienestar materializada a través de la sonrisa y de actitudes que, en algunas secuencias, sugieren una intención seductora de Marta hacia su cuñado. Así, lo que al principio del film se presenta como una actuación monocorde y con expresiones reducidas a la mínima gestualidad, a medida que avanza la historia y los personajes se trasladan a Piriápolis, es posible rastrear un cambio en el registro de la actuación: el rostro se distiende, las conversaciones con Herman son más fluidas, se intensifica el cuidado y la preocupación por la apariencia (Marta aparece mirándose al espejo y arreglándose en reiteradas escenas), en suma, el cuerpo hace evidente la satisfacción, o si se quiere, el disfrute de Marta en compañía de Herman. Ahora bien, estos cambios se vuelven más visibles al producirse en contrapunto con las situaciones en las que Marta y Jacobo se encuentran solos, lo cual también significa salir de escena para volver a los roles originales. Entonces, el silencio se impone y los rostros retornan a la rigidez inicial.

7 En el caso de Jacobo es posible reconstruir ciertos aspectos de su pasado familiar pero toda esta información se deduce de una cuidada puesta en escena en la que los objetos y la manera en la que son capturados por la cámara narran sin que sea necesario recurrir a la palabra.

Así como la narración vuelve la atención sobre el artificio, las opciones cinematográficas acompañan este procedimiento al fragmentar las imágenes, recortar los cuerpos y evidenciar el marco que los contiene. La cámara permanece inmóvil sin acompañar el desplazamiento de los actores que entran y salen del cuadro. De hecho, en algunos casos, las escenas están re-enmarcadas al interior del marco que las contiene. Estas opciones cinematográficas contradicen las convenciones hollywoodenses del cine industrial según las cuales “the camera moves to accommodate the movement of characters across represented space, panning to follow a character as he or she walks across a room, for instance” (Maltby, 1995: 375). Además del movimiento de la cámara, la narración se completa en el proceso de edición, que incluye transiciones significativas y construye puntos de vista. Ahora bien, en el cine industrial estas operaciones se basan en un sistema de continuidad que busca invisibilizar las suturas propias del dispositivo cinematográfico. Por eso, algunos movimientos de cámara y cortes del montaje imitan la tendencia humana de mover los ojos o la cabeza para poner en el centro de la visión a los objetos que interesan y así, “seem less distracting than a static camera in which figure movement in the fixed frame unbalances the composition” (375).

En este punto, *Whisky* se sitúa en las antípodas del cine *mainstream* y esto repercute en la manera en la que el cuerpo de los actores es capturado por la cámara y posteriormente por los espectadores. Contraria a la búsqueda de cuadros equilibrados, en muchas ocasiones la composición se desbalancea al recortar las figuras ya que cuando no entran de manera completa en el cuadro no se opta por planos más amplios, contrario a ello, se los fragmenta. Así, las opciones estéticas intensifican la indeterminación y la presencia parcial de los cuerpos en el plano.

En este contexto es válido cuestionarse qué aspectos del trabajo actoral determinaron una mayor visibilidad de Mirella Pascual que recibió múltiples premiaciones y reconocimientos por su papel. Tal como la actriz cuenta, “los directores siempre dijeron que el personaje de Marta era un pivote entre los dos hermanos y que querían mostrar esa historia, pero claro, capaz que como los directores eran hombres al principio no se detuvieron mucho en el personaje femenino y no se dieron cuenta del peso que tenía” (Marrero, 2017: 4). Estas palabras evidencian que el rol de la protagonista fue adquiriendo relevancia a medida que avanzaba la filmación. Si bien al inicio Marta funciona como mediadora entre los personajes masculinos, a medida que se intensifica su vínculo con Herman, se va posicionando en el centro de la historia porque deja entrever un conflicto sugerido pero no mostrado. Además, es el personaje que sufre más modificaciones; al comienzo sus principales características son la sumisión y el silencio pero sobre el final de la historia emergen componentes que modifican su lugar: su vínculo con Herman y los momentos que comparten sugieren cierta liberación de la protagonista visible en su humor, en las conversaciones o en comportamientos que hasta esa instancia se producían en soledad (como fumar). Lo interesante es que este personaje es el que tiene menos contextualización en la historia, de Marta no se sabe prácticamente nada más de lo que sus acciones muestran en cada secuencia. A diferencia de Jacobo y Herman, de quienes es posible de-

ducir algunos aspectos de su pasado y las motivaciones de sus acciones, Marta es puro presente, no hay historia, no hay móviles, es una hoja en blanco que se escribe a medida que avanza el film. Esta construcción no se produce mediante la palabra, sino que recae en la materialidad del cuerpo de la actriz y se potencia a través de la propuesta narrativa y estética.

Ahora bien, si como afirma Meldolesi, “cada actor ejercita la técnica con una marca suya, cautivantes rasgos personales, de carácter” entonces, es necesario “buscar en la obra del actor a la persona [...] es la puerta más directa para entrar en contacto con un arte de por sí misterioso” (2006:10). Siguiendo esta premisa, y aceptando que el nivel de las imágenes íntimas es una dimensión de análisis que devela la coexistencia actor/personaje como dos capas de un mismo entramado, entonces, es válido preguntarse de qué manera Marta y Mirella Pascual conviven en este film.

Dos anécdotas de hechos ocurridos durante el rodaje trascendieron al equipo de trabajo y fueron recuperadas en diversos medios, incluso el académico (Ruffinelli, 2015: 318). La primera refiere a una habilidad de Mirella Pascual que los directores descubrieron durante el tiempo de trabajo y que decidieron incluir en el guión. Se trata de la capacidad de decir frases invirtiendo rápidamente las letras. Según cuenta la actriz, durante su niñez su madre la llevaba a reuniones de tías y amigas con las que tomaba el té. Eran momentos en los que se aburría y en los que empezó a practicar esta técnica en la cual encontraba su vía de esparcimiento y distracción. En este punto es posible trazar un paralelismo entre ficción y realidad: la necesidad de abstracción de un contexto aburrido y el mundo interior como vía de escape y liberación. De hecho, en la secuencia en la que Herman se entera de que Marta tiene esta habilidad, ella está sentada frente al mar fumando un cigarrillo (actividad que durante el film realiza principalmente en soledad) y cuando llega Herman, ella le habla al revés. Como si la presencia del hermano y el rol ficticio que ella encarna al interior de la historia (como esposa de Jacobo), le permitieran salir de su repetitiva y aburrida rutina, y compartir ese mundo privado, íntimo, del cual el espectador intuye más de lo que sabe.

La siguiente anécdota refiere al papel que Marta le entrega a Herman antes de subir al avión. Lo que escribió Mirella Pascual durante la filmación de la escena sólo lo saben Jorge Bonaldi (Herman) y una amiga de la actriz. Pero el resto del elenco y el equipo de producción y de dirección desconoce el mensaje que había en esa hoja, y que por supuesto, tampoco se revela durante la película. Esta hoja doblada, pasando de una mano a la otra materializa el mecanismo constitutivo del film. Una obra abierta hecha de sugerencias, un mensaje que sólo muestra el reverso, la hoja en blanco que cada espectador debe reconstruir. Pero además, esta anécdota plantea el camino opuesto al analizado anteriormente. Si fue posible trazar un recorrido en el que la ficción se desdobra al interior de la historia, al fingir un matrimonio y actuarlo para Herman, entonces ahora Mirella Pascual propone el trayecto inverso. La ficción invade la realidad del equipo de trabajo e incluso de los directores que no tuvieron acceso al mensaje y permanece como un misterio. Así las ca-

pas que conviven en el actor se superponen y si bien la actriz afirma que quizás “la nota que Marta le da a Herman y nadie sabe qué dice es buscar vivir el personaje lo que dura el rodaje” (Marrero, 2017: 7), también es posible pensar que se trata de Marta apropiándose de la actriz.

Después del rodaje

Como se mencionó en el apartado anterior, el material fílmico obtenido durante el rodaje es finalmente articulado en el proceso de montaje, momento en el cual las denominadas “trazas de actuación” se convierten en actuación cinematográfica (Mauro, 2015: 14). Al igual que en las opciones cinematográficas que caracterizan la instancia de rodaje, el montaje también rompe con la ilusión de realidad característica del cine *mainstream*: los planos fijos se yuxtaponen y, en ciertas ocasiones se vinculan situaciones que no necesariamente tienen una conexión entre sí. Pero más allá de esta particularidad, es claro que la instancia de montaje es la que organiza y define el hilo narrativo de la película. Sin recurrir a saltos temporales que evoquen el pasado, los planos se suceden para mostrar el presente de los personajes y encadenar los hechos que los vinculan. En consonancia con el planteo que realiza Rocío Gordon es posible considerar que la historia no gira en torno a un conflicto sino que se organiza en función de tensiones internas presentes en cada cuadro pero que no llegan a “estallar” (2010:7). Además, en muchas ocasiones estas tensiones son intuitas e incluso construidas por la mirada externa de la cámara y por el orden con el que se montan los diferentes planos fijos que, al recurrir a la elipsis, generan una indeterminación coherente con todo el planteo cinematográfico de esta película. En lo que refiere a los puntos de vista, si bien en ciertas ocasiones muy puntuales la cámara focaliza en la perspectiva de alguno de los personajes, en general se trata de una mirada que registra los acontecimientos sin volverse invisible para el espectador.

Tanto las características del montaje, como las decisiones tomadas durante el proceso de filmación -analizadas en el apartado anterior-, hacen de esta película una obra llena de fisuras y espacios en blanco. De esta forma, la construcción se distancia de una trama ordenada y coherente que articula un proyecto global y totalizador en el que cada elemento tiene una función particular y, por lo tanto, también se distancia del personaje configurado como “un fragmento discursivo de una totalidad mayor (que es la trama), y que la acción del actor en escena no debe contradecir ni opacar” (Mauro, 2010: 31). Pensar que la textualidad de *Whisky* no se construyó como un todo cerrado y clausurado a la intervención de los actores sino que por el contrario sufrió mutaciones durante su realización, es otro de los elementos que explica la visibilidad de la actuación de Mirella Pascual. La actriz no estuvo subsumida a la “interpretación” de un personaje que tenía una existencia previa e independiente emanada de la trama de la obra. Lejos de limitar su trabajo a la materialización de un original, Pascual se posicionó como creadora e invadió la ficción, al punto tal de excluir a los realizadores, a quienes les ocultó el mensaje que Marta le entregó a Herman antes de

partir.

Finalmente, en este apartado es fundamental desarrollar el impacto que esta película tuvo en la carrera actoral de Mirella Pascual, ya que según Karina Mauro los resultados del film –premiaciones, entrevistas– repercuten en el actor en tanto nombre propio y en los trabajos posteriores. En el caso particular de esta actriz, *Whisky* no solo fue su película inaugural sino también la ventana que la hizo visible y le permitió acceder a otros papeles: “soy y seré siempre la de *Whisky*, y me encanta pero cuando me llaman, buscan a ese personaje y creo que a veces pierdo oportunidades” (Marrero, 2017: 6). Tal vez en este punto sería conveniente recuperar la precisión de Maltby cuando afirma que la versatilidad fue considerada una virtud fundamental del actor solo en el breve período que va de 1920 a 1960 cuando el repertorio de empleados de las compañías teatrales se repetía en una docena de obras por temporada. “It is often suggest that the studio system limited star performers by typecasting them into set roles [...]. All American acting, argues Steve Vineberg, ‘assumes [...] that the actor, no the text is the most important element in a play or movie’” (1995: 382). Si bien es evidente que Maltby se refiere a un sistema de estrellas característico de la industria hollywoodense, y que la situación de Mirella Pascual no la ubica dentro de dicho sistema, también es cierto que el reconocimiento que obtuvo por su trabajo la mantuvo unida a las características del personaje de *Whisky* en algunos de los films posteriores. De todas formas, para valorar la actuación que realizó en las películas subsiguientes, el análisis no puede reducirse a este tipo de argumentos, de hecho, sería necesario contemplar todas las dimensiones y los componentes que se han desarrollado en este estudio.

Conclusiones

Tanto el marco teórico como las herramientas metodológicas utilizadas a lo largo del trabajo permiten abordar al actor en tanto sujeto creador, y por ese motivo, buscan alejarse de la perspectiva de análisis de la interpretación actoral entendida como la encarnación de un modelo previo preexistente al cual es necesario adaptar la *performance*. Para dar cuenta de ello, el recorrido trazado contempla las diferentes instancias en las que el sujeto se posiciona como actor (Mauro, 2016) y también el nivel íntimo y el nivel contextual (Meldolesi, 2006) que permiten indagar en lo que Maltby (1995) denomina “la paradoja de la doble conciencia”, esto es, la co-presencia de dos identidades en un mismo cuerpo.

En el caso de *Whisky*, esta perspectiva analítica es particularmente productiva debido a que las opciones cinematográficas tanto narrativas como estéticas develan el dispositivo y multiplican los niveles de ficción al interior de la trama, y así el artificio se vuelve evidente. En este marco se potencia la visibilidad de la actuación y por lo tanto el trabajo creativo de cada actor, particularmente el de Mirella Pascual cuyo personaje se va ubicando en el centro de la trama hasta convertirse en la verdadera protagonista de la historia.

Siguiendo el planteo de Roger Chartier es posible afirmar que este trabajo actoral privilegia la dimensión reflexiva de la representación, en tanto “se presenta representando algo” (1996: 80) y por lo tanto no requiere de un elemento externo que la legitime, es decir, el nuevo objeto se autorrepresenta y hace evidente su materialidad.

El trayecto recorrido contempló la construcción del personaje de Marta antes, durante y después del rodaje, y en cada una de estas etapas se establecieron ejemplos concretos sobre el rol creativo de la actriz al momento de abordar la construcción de su personaje. Antes de la filmación se realizaron ensayos para que los actores improvisaran y en uno de esos *momentos para la creación* -como los llama Pascual- fue que nació Marta. Al enmarcar el trabajo previo al rodaje en lo que Richard Schechner (2000) denomina prácticas performativas, el análisis de la actuación de Pascual se corrió de la mirada dualista que aborda el cuerpo del actor como un medio para encarnar un personaje.

El rol creativo de Pascual también se hizo visible luego de estudiar de qué manera las opciones estéticas y cinematográficas complejizan el nivel narrativo y ponen de relieve la materialidad del cuerpo de la actriz. En esta película, la gestualidad de Marta significa más que el lenguaje verbal y hace que lo corporal ocupe un plano de relevancia. Este, entre otros aspectos (como los vínculos entre la ficción y la realidad, o la multiplicación de la ficción al interior de la trama) permitieron abordar la dualidad actriz/personaje para analizar cómo emergen y se superponen las diferentes capas constitutivas del trabajo actoral. En este punto, los aportes teóricos de Meldolesi fueron un valioso insumo para estudiar la técnica actoral de Pascual a partir de lo que denomina “el nivel de las imágenes íntimas” (2006:10), una dimensión de análisis que indaga en los rasgos personales de la actriz para complejizar su articulación con el personaje. A partir de esta categoría fue necesario recuperar información que de otra manera habría sido una anécdota marginal. Por ejemplo, la habilidad de Pascual para invertir las palabras cuando habla o el mensaje que Marta le escribe a Herman y que permanece como un secreto también en la realidad (el resto del elenco y del equipo de filmación no sabe qué le escribió Pascual a Bolani).

Finalmente, este trabajo también evidenció la existencia de un corpus teórico que permite abordar al actor sin reducir la perspectiva analítica a la “retórica del realismo” que se vale de categorías como la “sinceridad” o la “verdad” para juzgar su *performance* (Maltby, 1995: 378). De hecho, las diferentes propuestas teóricas que fueron utilizadas en este recorrido, entienden al actor y a la actuación como un objeto de estudio complejo que debe ser abordado tomando en cuenta diversas variables. De esta manera, fue posible evidenciar que el trabajo actoral de Mirella Pascual en *Whisky* no se redujo a los lineamientos planteados por los directores ni a la interpretación de un personaje con existencia previa, sino que la visibilidad de su actuación, premiada en diferentes circuitos cinematográficos, deviene de la construcción creativa que la actriz le aportó a su rol en particular y al film en general, constituyéndose en un sujeto creador y artista.

Bibliografía

- Chartier, Roger (1996) *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- De Marinis, Marco (1992) "Máscaras en el espejo: apuntes para una indagación sobre autobiografías de los actores de teatro entre los siglos XVIII y XX". *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna /IITCTL.
- Gordon, Rocío (2010) "Whisky de Rebella y Stoll: una realidad suspendida". *Hispanet Journal*. Florida Memorial University. Recuperado de: <http://www.hispanetjournal.com/Whisky.pdf>, 14 nov. 2016
- Klein, Teodoro (1984) *El actor el Río de la Plata: de la colonia a la independencia nacional*. Volumen 1, Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- Maltby, Richard (1995) "Performance". *Hollywood cinema*. Londres: Blackwell Publishers, 368-392.
- Marrero Castro, Carmela (2017) "Entre la interpretación y la creación actoral: entrevista a Mirella Pascual protagonista de Whisky". *Imagofagia*. N°15. Recuperado de: www.asaeca.org/imagofagia, 2 de nov. de 2017
- Mauro, Karina (2010). "La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como 'interpretación'". *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°4, Año 2, Diciembre, 29-40. Recuperado de: www.realces.com.ar, 17 de nov. de 2016
- (2014). "Actuación cinematográfica y análisis teórico". *European Review of artistic studies*, vol. 5, n. 2. 45-59.
- (2015). "Acción actoral y situación de actuación en cine". *Imagofagia*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, N° 11, 2015. Recuperado de: www.asaeca.org/imagofagia 19 de nov. de 2016
- Mauro, Karina (2016), "Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica", en, *Imagofagia*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, N°13. Recuperado de: www.asaeca.org/imagofagia, 20 de nov. de 2016
- Meldolesi, Claudio (2006). "El actor, sus fuentes y horizontes". *Teatro XXI*. Revista del GETEA. N°22, Año 4, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Ruffinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.