

## Técnica actoral y cuidado emocional: las prácticas de casting en el mundo laboral de la actuación audiovisual

**Pablo Salas Tonello\***

*UNSAM – CONICET, Argentina*  
pablosalast.89@gmail.com

Recibido: 11-04-20

Aceptado: 15-06-20

**Resumen:** En este trabajo se indaga sobre los aspectos laborales de la actuación audiovisual en Buenos Aires, observando en particular la práctica del casting, es decir, las audiciones donde se reclutan trabajadores. El artículo analiza en particular cómo se relacionan elementos de técnica actoral y cuidado emocional en estas audiciones, estableciendo algunas comparaciones con las audiciones teatrales tradicionales, esto con el fin de delimitar cuál es la novedad a la que se enfrentan los y las trabajadoras de la actuación en el casting audiovisual. Para ello se utilizaron fundamentalmente dos vías metodológicas. Por un lado, se analizaron una serie de videos tutoriales disponibles en la plataforma YouTube donde profesionales expertos en la producción audiovisual dan recomendaciones sobre cómo hacer un “buen” casting. Por otro lado, se realizaron entrevistas en profundidad a actrices con amplia experiencia en casting audiovisual. Se trata de un estudio exploratorio que se propone explicar qué criterios, controversias y argumentos éticos y estéticos se ponen en juego para explicar la práctica del casting. El trabajo demuestra que el

---

\* Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, Magíster en Sociología de la Cultura y becario de CONICET en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín.

tiempo breve del casting condiciona y restringe las posibilidades de los actores y actrices. Además, se muestran las fronteras difusas entre las técnicas actorales y las técnicas de cuidado emocional que se exigen en el contexto del casting audiovisual.

**Palabras clave:** casting; actuación; emociones; audiovisual

### **Acting technique and emotional care: casting practice in the world of audiovisual acting work**

**Abstract:** This article analyzes some labor aspects of audiovisual acting in Buenos Aires, particularly the casting practices, i.e. auditions where actors are recruited. The work inquires how acting technique and emotional care are related in audiovisual castings, and compares it with theater auditions, in order to know the new experiences that theater actors may have in those contexts. Two main methodological instruments have been used. First, there were analyzed some tutorial videos that give recommendations on how to do a “good” casting. Secondly, there were made two in-depth interviews with young actresses with wide experience in casting. The article presents an exploratory study that inquires the different criteria and ethical and esthetical arguments used to explain the casting practice. The work shows that casting’s short time limits actor’s and actresses’ possibilities. Besides, the article shows the blurring frontiers between acting techniques and emotional care techniques demanded in casting context.

**Keywords:** casting; acting; emotions; audiovisual

### **Técnicas de atuação e cuidado emocional: as práticas de casting no mundo laboral da atuação audiovisual**

**Resumo:** O presente artigo aborda os aspectos laborais da atuação em Buenos Aires, observando em particular a prática do casting, ou seja, as audições onde se recrutam trabalhadores. O artigo analisa as relações entre técnica do ator e técnicas de cuidado emocional nestas audições, estabelecendo comparações com as audições teatrais tradicionais a fim de mostrar as novas práticas às que devem-se enfrentar os e as trabalhadoras da atuação no casting audiovisual. Para isso, são utilizadas duas vias metodológicas. De um lado, o trabalho analisa vídeos tutoriais disponíveis na plataforma YouTube em que profissionais expertos na atuação audiovisual dão recomendações pra fazer um “bom” casting. Em segundo lugar, foram realizadas entrevistas em profundidade à atrizes com ampla experiência em casting audiovisual. O presente texto é um estúdio exploratório que tem por objetivo analisar os critérios, controvérsias e

argumentos éticos e estéticos em jogo pra explicar as práticas de casting. O artigo demonstra que o tempo breve do casting condiciona e restringe as possibilidades dos atores e das atrizes. Além disso, o trabalho mostra as fronteiras difusas entre as técnicas atorais e as técnicas de cuidado emocional no contexto de casting.

**Palavras-chave:** casting; atuação; emoção; audiovisual

## Aspectos laborales de la actuación audiovisual

En las últimas décadas del siglo XX, la profusión de estudios sobre trabajos informales, no asalariados, inseguros o atípicos, en sintonía con la creciente flexibilización del mundo del trabajo y el debilitamiento de las organizaciones sindicales, condujo a caracterizar el trabajo en el siglo XXI como un *collage* de experiencias fragmentarias, individuales, con difícil arraigo en identidades laborales y formas organizativas. Sin embargo, estos vaticinios se cumplieron sólo parcialmente, ya que la precarización del mundo del trabajo no erosionó del todo las posibilidades de agrupamiento ni la eficacia de las identidades laborales colectivas (De la Garza, 2009: 112-113). De este modo, el objetivo de este artículo es analizar algunos aspectos de un trabajo no clásico (De la Garza, 2009), la actuación audiovisual, sobre todo en sus prácticas de casting, instancia central de selección de trabajadores. En un marco de flexibilización laboral como el descrito, parecen ser aún más vulnerables aquellas profesiones basadas en el trabajo creativo, cuyo carácter central es la incertidumbre, tanto en el mercado laboral (Menger, 2001), como en la elaboración de pautas comunes sobre qué aspectos básicos deben tener sus productos (Menger, 2016).

En su reciente estudio sobre las condiciones laborales de los artistas del espectáculo, Karina Mauro (2018) ha señalado que el actor o la actriz “no es un sujeto que meramente *hace* algo con su cuerpo, sino que *es* su cuerpo” (Mauro, 2018: 116). En otras palabras, la condición exhibitoria del trabajo actoral hace que la forma del cuerpo, la edad real o aparentada, la belleza, la atracción o su contrario -las posibilidades de causar rechazo- no sean aspectos triviales, sino que incidan directamente en los roles que un actor o una actriz puede asumir (Mauro, 2018: 117). Además, mientras que tiempo atrás existía un *cursus honorum* de los artistas del espectáculo, según el cual la experiencia acumulada determinaba su jerarquía en una puesta, actualmente las decisiones sobre quién ocupa tal o cual rol están bastante supeditadas a decisiones de la dirección, la producción o el favor del público y los medios (Mauro, 2018:

117). De este modo, el trabajo de los actores y actrices raramente sigue reglas que puedan garantizar previsibilidad en su trabajo.

Para comprender los aspectos laborales de una profesión es fundamental analizar con qué criterios se llevan a cabo las prácticas de reclutamiento. Las audiciones de actores y actrices para producción audiovisual, conocidas popularmente como *castings*, han proliferado en la Ciudad de Buenos Aires desde hace años y tienen gran relevancia para comprender la actuación como un mundo laboral, puesto que estos dispositivos son uno de los nudos principales de selección de artistas para publicidades, ficciones televisivas o cinematográficas. El acceso relativamente público a los castings los vuelve un espacio prioritario sobre todo para quienes desean acceder a este campo profesional y no tienen vínculos domésticos directos con productores o directores de trayectoria.

Entre las categorías evaluativas más relevantes para las instancias de selección en los mundos del arte se destaca la de *talento*: aquello que no se aprende, no es fácil de objetivar con palabras ni es factible de ser reducido a un saber formalizado (Thibault, 2012: 87). A pesar de su aparente indeterminación, Thibault muestra la necesidad de admitir su eficacia, en la medida en que el “talento” como noción nativa tiene importantes consecuencias en las prácticas de reclutamiento de artistas en el ámbito del arte dramático (Thibault, 2012: 87-88). La categoría “talento” se utiliza para una forma particular de reconocimiento artístico que evalúa al *artista* y no a la *obra*, a las capacidades humanas y no a las características de un objeto artístico. El uso de la noción de “talento” pretende nombrar las *potencialidades futuras* de una carrera, cuando es asignada a un artista que está comenzando su trayectoria, o darle una comprensión total a varios hitos aislados de un trayecto profesional ya constituido. Es justamente su carácter prospectivo y despegado de las obras lo que propicia que la detección del “talento” sea prioritaria en audiciones donde se busca un profesional para hacer una tarea que aún no se ha formalizado del todo.

Thibault se ha preguntado cómo se constituye y se reconoce el talento en el ámbito del teatro en Francia. En alguna medida, su estudio iguala “talento” a capitales, y describe un panorama donde los actores y actrices simplemente se *ajustan* a los requisitos de sus superiores, lo cual conduce a que triunfen quienes mejor se amoldan a reglas exteriores a ellos. Esta conclusión puede ser un tanto inexacta en un mundo tan poco previsible como el artístico. Al respecto, el autor se limita a describir trayectos profesionales ascendentes y no

se detiene a analizar cómo ocurren las audiciones, cómo es la interacción entre directores y actores, cómo estos últimos ponen a jugar estrategias y saberes, o las eventuales sorpresas que puedan aparecer.

Ciertamente, como ha señalado De la Garza, “los trabajos no clásicos de la actualidad tienen un importante componente emocional y simbólico, lo cual dificulta las posibilidades de estandarización por parte de las agencias de control ya que el trabajador realiza una actividad artesanal haciendo uso de elementos propios” (De La Garza, 2009: 128-129). De este modo, en ámbitos como la salud o la educación, por ejemplo, los trabajadores ponen en juego elementos no estrictamente vinculados a la profesión, como sonrisas, muestras de afecto y hasta saberes y destrezas originados en sus propias biografías. Este panorama se hace aún más patente en el trabajo de la actuación audiovisual para publicidad, donde en muchas ocasiones no es fácil distinguir entre elementos personales de los trabajadores y capacidades profesionales.

## **El casting audiovisual: primeras aproximaciones**

Por motivos económicos o de búsqueda profesional, muchos actores y actrices de Buenos Aires y otros sitios del país han asistido a instancias de casting, una experiencia constitutiva de las trayectorias profesionales, que supone muchas veces un impacto emocional no menor y fácilmente constatable en conversaciones con los artistas. A su vez, los castings enfrentan de forma directa a los actores y actrices teatrales, habituados a la ética de los mundos del arte, con los rigores de la industria y con técnicas actorales no habituales para ellos como el uso de la cámara, así como con criterios estéticos, ideológicos y hasta reglas laborales impensadas para el ámbito teatral. Bayardo puntualiza la “relación ambigua” que los actores y actrices del teatro *off* porteño guardan con la producción audiovisual, “ya que no les agradan los comportamientos administrativos, técnicos y comerciales que implica, pero aspiran al público masivo y al trabajo bien remunerado” (Bayardo, 1997: 46).

Según mostró Battezzati (2017a, 2017b), las trayectorias de formación de los actores y actrices de teatro de Buenos Aires están fundamentalmente orientadas

por la lealtad a un “linaje”, sea el del teatro realista o el teatro de estados.<sup>1</sup> Las trayectorias de formación se caracterizan por un momento inicial en el que un actor o una actriz se siente “cautivado” por un maestro al contactarse con un modo de hacer teatro que le atrae profundamente, y aprende así una cierta manera de “ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro” (Battezzati, 2017a: 106). En consecuencia, el estudiante de actuación buscará circular *dentro* de dicho “linaje”, asistiendo a obras inscritas en éste, y se pondrá como objetivo final acceder a las clases del fundador del linaje, el “maestro de su maestro” (Battezzati, 2017b: 76-83). Por ejemplo, un actor o una actriz, después de estudiar con Julio Chávez deseará estudiar con Agustín Alezzo. A su vez, “el paso por el taller de un discípulo del maestro principal puede incluso facilitar la entrada al espacio de formación del fundador del linaje” (Battezzati, 2017b: 80). Los trayectos que describe Battezzati están guiados sobre todo por el deseo de crecer artísticamente y la admiración por una serie de maestros de teatro que muchas veces construyen su escuela en oposición a otra, motivo por el cual “el traspaso de un linaje a otro no es habitual y, al parecer, ocurre en una sola dirección, desde el teatro realista al teatro de estados” (2017b: 84).

Varios de estos rasgos del circuito independiente<sup>2</sup> parecen ponerse en suspenso al ingresar al mundo de los castings audiovisuales. En primer lugar, los actores y actrices no asisten al casting por sentirse “cautivados” por un maestro en particular, y en caso de que el interés fuera participar con un director o en un canal televisivo, esos referentes no estarán presentes durante la audición. Además, el casting es un dispositivo de evaluación para el que, en principio, los espacios previos de formación del actor o la actriz no son importantes. Más adelante veremos que los propios tutoriales para casting cuestionan la

---

1 El *teatro realista* se caracteriza por la centralidad que se le otorga al texto dramático o a algún tipo de codificación de sentido previa, así como el “compromiso vivencial del actor” para dar cuenta de dicho sentido (Mauro, 2011: 323). En el teatro realista de la década de 1960 se considera central el compromiso ético del dramaturgo y el director en la elaboración del mensaje que llega al espectador. Por su parte, el *teatro de intensidades* o *teatro de estados* surge como reacción crítica al realismo. Iniciado por Alberto Ure, continuado por Ricardo Bartís y practicado en la poética actoral de Eduardo Pavlovsky, el *teatro de estados* está centrado en la actuación y su experimentación formal reside en recuperar elementos de la actuación popular. El teatro de estados sostiene un diálogo crítico permanente con el realismo, quebrando el ideal de representación del sentido de un texto o la coherencia psicológica del personaje, haciendo primar las fuerzas del actor y una poética de la dirección muy presente que socava las convenciones estéticas del realismo” (Mauro, 2011: 323-325).

importancia de la formación universitaria e incluso de talleres de teatro. De este modo, los artistas del espectáculo formados en la tradición del teatro independiente se enfrentan a otras lógicas profesionales y estéticas cuando ingresan al mundo del casting audiovisual. Cabe señalar, sin embargo, que algunos actores y actrices ingresan al circuito del casting sin haber pasado antes por el teatro independiente, aunque éste sea a todas luces el mayoritario en Buenos Aires.

Ciertamente, las agencias de casting son empresas vinculadas al mundo del consumo y las mercancías, distantes por lo tanto del universo ético del teatro independiente. En alguna medida estas agencias sirven de vasos conductores entre un mundo del arte y el mundo del capital, si es que es válido establecer una frontera tan precisa entre ambos circuitos. Mientras que la principal vía de acceso a una obra del teatro *off* es el paso por “una escuela de actuación donde un maestro-director seleccionará al actor o la actriz” (Bayardo, 1997: 154), la principal vía de acceso a la producción audiovisual es el casting, que supone experiencias muy distintas que conducirán al artista a re-calibrar sus propios saberes y percepciones de sí en este nuevo contexto.

Según mostró Bayardo (1997), “muchos teatristas entienden que la actuación televisiva es más sencilla y requiere menos saberes técnicos que la actuación teatral, cuya comunicación directa entre actores y público le imprimiría al teatro desafíos técnicos más importantes” (Bayardo, 1997: 102). Esta opinión, junto a las concepciones apocalípticas sobre la cultura de masas, harían del casting un espacio donde simplemente se reproducirían estereotipos que están a la mano de todos, y se manifestarían allí versiones degradadas de las técnicas actorales *verdaderas*. Más aún, entre los teatristas del circuito *off* es habitual escuchar que quienes actúan en televisión han llegado ahí por contactos personales o incluso mediante favores sexuales a productores y no por poseer

- 2 El “teatro independiente” constituye una larga tradición del teatro argentino, iniciada por Leónidas Barletta en la década de 1930, con una identidad construida fundamentalmente en oposición al Estado -diferenciándose del teatro oficial- y al mercado -diferenciándose del teatro comercial-. En la década de 1980, el teatro independiente desplegó algunos intentos para organizarse en cooperativas y así garantizar su sustento económico, pero con grandes dificultades y experiencias fallidas (Bayardo, 1997). Durante la década de 1990 el concepto de “teatro alternativo” fue ganando fuerza sobre lo “independiente” (Perinelli, 2014), lo que no significó, sin embargo, que esta categoría perdiera vigencia. Por ejemplo, la Ley Nacional del Teatro sancionada en 1998 nombra su campo de acción exclusivo en el ámbito del teatro independiente.

talento alguno, o por ser especialmente diestros en técnica actoral” (Bayardo, 1997: 138).

Estos razonamientos invalidarían una agenda que se proponga estudiar los castings, dada la presunta sencillez resolutive de los mismos. Sin embargo, partiremos de la hipótesis de que estos dispositivos tienen caracteres específicos en relación con otros espacios donde se practica la actuación. Ciertamente, se trata de técnicas escasamente enseñadas en las instituciones de formación públicas de actuación de nuestro país, aunque sí existen en Buenos Aires algunos talleres privados. Ahora bien, es evidente que la formación de los actores y actrices para ingresar a los castings no ocurre sustantivamente en estos espacios, sino más bien ganando oficio paulatinamente, cruzando información con colegas y readaptando técnicas aprendidas en contextos no exclusivamente dedicados al casting.

En su estudio sobre fumadores de marihuana, Becker (2009) explicó que las reglas sociales no pueden comprenderse como una lista homogénea, siempre encendida y exterior a los sujetos. Por el contrario, dichas reglas tienen efectos o no según los intereses de los actores y contextos involucrados, de tal modo que sólo mediante la *acción* de un sujeto es que esa regla se pone a funcionar” (Becker, 2009: 142-143). De este modo, las “reglas” de la vida social no existen como un sistema exterior que actúa por sí mismo sin la mediación de las personas. Por lo tanto, no sería exacto sentenciar que los actores y las actrices están simplemente sometidos a las reglas del mundo artístico o del mundo televisivo. Al contrario, su actuación consiste básicamente en conocer, seleccionar y hacer uso de estas reglas implícitas a favor suyo y construir tácticas propias para avanzar en un mundo profesional que muchas veces puede serles hostil (De Certeau, 2008).

Por este motivo, entendemos que no es posible deducir lo que ocurre en las audiciones a partir de reglas generales de un campo, sino que es necesario observarlas de cerca para analizar las interacciones reales. En este trabajo se realizará una primera aproximación al mundo del casting a partir de los saberes circulantes sobre lo que sería una “buena” audición, pero bajo ningún punto de vista se pretende igualar estos aspectos a funcionamientos mecánicos que ocurrirían en la práctica. Los videos que analizaremos están protagonizados por directores, docentes, actores y actrices con experiencia en casting. De este modo, en nuestro caso, la estrategia para conocer este universo será indagar qué se entiende por *calidad* en este tipo de audiciones. Decidimos prestar atención a este tipo de material dada la ausencia de técnicas para



casting en otros soportes tradicionales, como ser materias universitarias o textos de estudio. Los videos que aquí estudiamos tienen como destinatarios directos a actores y actrices de casting, sobre todo aquellos con poca o nula experiencia.

Desde la tradición de los estudios culturales, Lawrence Grossberg (2012) puntualiza que las ciencias sociales deben estar listas para abordar cualquier tipo de material empírico -entrevistas, fuentes escritas, observaciones etnográficas- mientras se mantenga una reflexión permanente acerca de qué tipo de datos puede emerger de tal o cual material” (Grossberg, 2012: 71-72). En este sentido, los videos en cuestión no son menos fiables que entrevistas realizadas a actores o directores. En lugar de descartar estos tutoriales por ser un material artificioso, deben utilizarse, tal como dice Grossberg, contemplando qué datos son los que ofrecen. En este caso, estos videos son buenos materiales para sintetizar las expectativas de quienes dirigen un casting y condensar algunas controversias existentes sobre qué es la calidad actuaral en este marco.

En síntesis, las declaraciones de los tutoriales no deben evaluarse mediante qué tan ciertas o falsas son, sino según cómo organizan un tipo de saber, cómo se conectan entre sí estos saberes, cómo conducen a elaborar imaginarios y cristalizan en formaciones discursivas que obturan la aparición de otras versiones. A su vez, son consejos que por un lado pretenden orientar la acción de los actores sociales, y al mismo tiempo realizan balances y conclusiones sobre experiencias previas de casting, motivo por el que estos discursos también pueden entenderse como restos arqueológicos de las prácticas que nos interesa describir. Más adelante, sobre todo en el cuarto apartado, se pondrán en diálogo el contenido de estos videos con dos entrevistas realizadas como primera exploración a este campo.

## **Diferencias entre la audición teatral y el casting audiovisual**

En este apartado analizaremos las diferencias entre audición teatral y casting audiovisual según las recomendaciones de tutoriales de casting disponibles en internet, una vía de análisis que resultó muy productiva, pero a la que arribamos a raíz de sucesivas dificultades en el acceso al campo profesional del casting. La primera etapa de la investigación comenzó con un actor y de una actriz a quienes yo conocía personalmente, ambos con experiencia en casting audiovisual, que se comprometieron a facilitarme el acceso a trabajadores de agencias de casting. En especial, me interesaba contactarme con directores de casting, es decir, aquellas personas que trabajan en las audiciones orientando a

los actores y manejando la cámara. En esta etapa consideraba que la tarea metodológica principal debía ser tener un encuentro directo con estos profesionales, por tratarse de eslabones centrales del circuito audiovisual: por un lado, trabajan dirigiendo a actores y actrices en las audiciones; por otro, están al tanto de los pedidos de las empresas que contratan el servicio de las agencias y demandan distintos tipos de rostros, cuerpos o formas de actuación.

Logré contactarme con dos directores de casting de distintas agencias. Sin embargo, tras varios pedidos, en ambos casos se mostraron reacios a mantener una conversación cara a cara, y menos aún a permitirme observar cómo era su trabajo. En consecuencia, ante las demoras y la clausura del contacto con estos profesionales, decidí realizar una revisión exhaustiva del material disponible en internet sobre el universo del casting. De este modo, comenzaba a notarse que los saberes para hacer un “buen casting” eran bastante elusivos, no enseñados en las instituciones públicas y solamente en unos pocos talleres de actuación. En contraste, internet y las redes sociales eran territorios donde proliferaban las recomendaciones para hacer buenos castings, tanto en páginas de Facebook como en videos de YouTube. En consecuencia, adopté este camino metodológico, el análisis de tutoriales de casting, que luego sería complementado con las entrevistas que trabajaremos en el próximo apartado.

Consideramos que las pautas de evaluación de actuación de los tutoriales de casting dependen menos de la particularidad geográfica donde se originaron -España, Estados Unidos, Buenos Aires- que de ciertas reglas generales que alcanzó la industria de la producción audiovisual en todo el mundo. Por estos motivos, por ejemplo, las recomendaciones que Michael Caine aporta para la industria norteamericana pueden ser elocuentes para explicar qué tipo de actuación se espera en el mundo profesional porteño. En este artículo, nos enfocaremos especialmente en los tutoriales para casting elaborados por un canal de YouTube español llamado “Show must go on”, dedicado exclusivamente a esta temática. Son conocidas las relaciones fluidas entre España y Argentina en la producción audiovisual y teatral -incluso, uno de los directores de casting que aparecerá es porteño y se desempeña profesionalmente en España-, por lo cual consideramos pertinente el análisis integrado de estos tutoriales junto con los testimonios de las actrices porteñas, que aparecerán con mayor protagonismo en el siguiente apartado.

De casi todos los tutoriales encontrados en internet para el mundo hispanohablante, sólo uno de ellos se dedica a las audiciones teatrales, quizá porque éstas son menos comunes que las audiovisuales. Uno de los rasgos

centrales para comprender las diferencias entre tipos de audiciones es el *uso del tiempo*. En el tutorial sobre audiciones teatrales, una directora explica:

Tomaos unos minutos para interiorizar, para calentar [...]. Si durante el proceso del casting tú ves que [...] lo estás haciendo mal, parate y dile [al director]: ‘Perdona, vuelvo a empezar’ [...] Esos minutos *son tuyos*, han sido adjudicados a ti, a nadie más. [...] El único *propietario* del tiempo que te han adjudicado eres tú, no es el director, no es el productor. ¡Eres tú! Durante ese tiempo *tú eres el que dirige realmente*. [...] Si cuando acabas no estás satisfecho, pídele al director volverlo a hacer.<sup>3</sup>

Según la directora que protagoniza el video, en una audición teatral el tiempo es *del actor o de la actriz*, y puede tomárselo para calentar antes o para repetir su actuación. Luego, enfatiza también “no escatimar preguntas al director”. Ahora bien, en un video con consejos para casting audiovisual, observamos que las afirmaciones van en el sentido opuesto. En este caso, el video presenta al protagonista del canal, quien se coloca en la posición de un actor inexperto que hace preguntas a dos directores de casting profesionales:

- Si no entiendes lo que te están diciendo. ¿Qué crees que tiene que hacer el actor? (decir) ‘No, no he entendido ¿Me lo puedes repetir?’

- Si es una vez, sí. Si son dos veces, también... Pero si es muy seguido... [...] el tema es que el territorio del actor *entrenado, que es donde nos gusta trabajar*, es empezar a entender ese lenguaje y a traducir, cuando me están pidiendo esto, qué entiendo yo que quieren ver y cómo lo voy a ejecutar. Y eso, *rápido*.<sup>4</sup>

Mientras en la audición teatral el actor o la actriz pueden manejar el tiempo, en el ámbito del casting audiovisual, *el tiempo es del director*, o más aún, de la *industria*. En otras palabras, el tiempo utilizado para las instancias de reclutamiento está limitado por las pautas de producción de la industria audiovisual, que evalúan muchas personas por día, por un lado, además de que en ese mismo momento se busca vislumbrar las capacidades futuras de ese actor o actriz para reaccionar con inmediatez ante los pedidos imprevistos del momento de rodaje.

En este sentido, el carácter veloz del casting audiovisual tiene consecuencias importantes en cómo actores y actrices deben desempeñarse. Camila, una

3 Video: “Haz esto y triunfarás en tu casting”. Consultado en febrero de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KBI5yYuBFWg>

4 Video “Si haces esto, es que no eres un buen actor”. Consultado en febrero de 2020. Disponible en YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=TWArxNM\\_qFc](https://www.youtube.com/watch?v=TWArxNM_qFc)

actriz porteña con amplia experiencia en publicidades, subraya la importancia de asistir al casting con un vestuario similar al que eventualmente se pueda utilizar en el comercial: “Vos le tenés que dar al casting lo que ellos más o menos quieren ver en el comercial. No pueden imaginarse cómo te harían el pelo, cómo te maquillarían o cómo te vestirían. Ellos necesitan verte lista ya”. En los videos también es notorio que la prioridad del actor en el casting audiovisual es realizar lo que el director espera, mientras en la audición de teatro se valora que el actor o la actriz se sientan libres para desplegar la propuesta que prepararon para la ocasión.

Por otra parte, y a diferencia de las audiciones para teatro, los castings audiovisuales de publicidad tienen un primer momento en el cual el actor o la actriz dan pruebas de su espontaneidad no ficcional frente a la cámara, dando datos reales como su nombre y algunos aspectos de su trayecto profesional en una clave relajada y alegre. Esos primeros segundos, aún cuando la persona todavía no ha dicho los textos ni realizado la escena por la que requieren su presencia, ya forman parte importante del material a evaluar. En el casting audiovisual, apenas la persona entra, apenas se coloca frente a la cámara, ha comenzado a ser evaluada, aún antes de componer una forma corporal extraña o ficcional que pueda diferenciarse con claridad como una actuación.

Otro contrapunto entre las audiciones para teatro y para audiovisual se vincula a cómo se pondera la preparación *previa* del actor o la actriz. En la audición teatral, la evaluación ética y profesional pasa por el aprendizaje del texto, la propuesta de un vestuario y eventualmente objetos que acompañan la actuación. En cambio, en los videos de casting audiovisual, este no parece ser el elemento profesional que más se estima. Por el contrario, el esfuerzo del actor por utilizar las técnicas aprendidas y su preparación previa puede incidir negativamente en el casting:

La cámara no ve *lo que el actor quiere contar*, como en el teatro, que tal vez sí puede llegar a pasar. La cámara ve *lo que está pasando* en ese momento [...]. Si el actor se va *a otro lado* a ejecutar una técnica actoral, eso se ve, se ve que está intentando actuar, se le ve mintiendo, y nos damos cuenta enseguida y hay que ser muy honesto con eso.<sup>5</sup>

Al respecto, en uno de los tutoriales de casting analizados con el elocuente título de “Estudiar interpretación puede ser tu ruina”, un director señala que su centro de formación se dedica a “reciclar actores que vienen de formación

---

5 *Ídem.*

teatral”.<sup>6</sup> Del mismo modo, si el casting no da indicaciones precisas sobre el vestuario, por ejemplo, se espera que el actor o la actriz asistan con un vestuario “neutro, normal”, omitiendo cualquier signo notorio que pueda “distraer” al momento de hacer el casting.<sup>7</sup> De este modo, en las prácticas de casting audiovisual la preparación previa es bastante más tenue, aunque sólo en apariencia inexistente.

Otros contrastes notables aparecen al explicar cómo el actor/la actriz debe mostrarse o presentarse ante quienes dirigen, es decir, qué ética o qué marcas debe portar su desempeño en este contexto. Mientras los tutoriales para audición teatral recomiendan “darlo todo” ya que “es tu momento” y “debes ser un poco descarado”,<sup>8</sup> para el casting audiovisual el director entrevistado advierte que para él “es muy desagradable ver a un actor *actuando*”, para hacer referencia a cuando los actores intentan llorar, por ejemplo, y “aprietan”,<sup>9</sup> un frecuente error en la actuación ante cámara. En un sentido similar, una actriz de publicidad recomienda: “Cuidado con lo que dices, no hables *más de la cuenta*. Si dices de más, se te puede echar en contra”.<sup>10</sup> De este modo, mientras en el teatro primaría el exceso, el descontrol y el despliegue de recursos actorales, en el casting audiovisual cobra valor el control y la sobriedad.

Por otra parte, recuperando algunos testimonios citados más arriba, en la audición teatral se alienta a hacer todas las preguntas necesarias, en un contexto de intimidad y de cercanía con quien ocupa el rol de dirección. Por

---

6 “Estudiar interpretación puede ser tu ruina”. Disponible en YouTube. Consultado en febrero de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=oHjoECO9LRk>

7 “7 claves para tener éxito en un casting”. Disponible en YouTube. Consultado en febrero de 2020.

8 “Haz esto y triunfarás en tu casting”. Consultado en febrero de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KBIsyYuBFWg>

9 “Si haces esto, es que no eres un buen actor”. Consultado en febrero de 2020. Disponible en YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=TWAr-xNM\\_qFc](https://www.youtube.com/watch?v=TWAr-xNM_qFc)

10 “7 claves para tener éxito en un casting”. Disponible en YouTube. Consultado en febrero de 2020.

el contrario, en el casting audiovisual se recomienda prestar atención a las indicaciones del director o la directora, pero evitar la reiteración de preguntas. En este sentido, mientras la audición teatral supondría una relación cercana con la dirección, el casting audiovisual alienta a mantener distancia y a sostener un desempeño autónomo.

En suma, en este apartado trazo las diferencias principales entre audición teatral y casting audiovisual según una serie de videos tutoriales. No obstante, no deben perderse de vista las variantes que estas prácticas pueden adquirir. A saber, las audiciones teatrales del circuito *independiente* no funcionarán igual que las del teatro *comercial*, o las que realiza una institución estatal para formar un elenco del teatro *oficial*. A modo de ejemplo, el carácter industrial del teatro comercial puede hacer que sus audiciones mantengan similitudes notorias con las del casting audiovisual. En el mismo sentido, el casting audiovisual presenta aspectos genéricos, pero cobrará distintas formas si es para una publicidad, para televisión o cine. En este sentido, consideramos que la comparación realizada logra sistematizar una serie de rasgos generales que puede servir como base para analizar luego, de forma pormenorizada, las distintas variantes de prácticas de reclutamiento del mundo profesional de la actuación.

**Tabla 1.** Diferencias entre Audición teatral y Casting audiovisual

	<b>Audición teatral</b>	<b>Casting audiovisual</b>
<b>Uso del Tiempo</b>	<i>El tiempo le pertenece al actor</i>	<i>El tiempo le pertenece a la industria</i>
<b>Vínculo actor-director</b>	<i>El actor lleva una propuesta para presentar al director</i>	<i>El actor está pendiente de lo que la dirección desea de él</i>
<b>Preparación previa</b>	<i>Valor del aprendizaje previo del texto y el arribo a la audición con una propuesta.</i>	<i>Técnicas para montar la espontaneidad</i>
<b>Material a ser evaluado</b>	<i>El inicio y final de la actuación son claros</i>	<i>La evaluación del actor es permanente, aun cuando no comenzó a componer</i>
<b>Ética del desempeño</b>	<i>Esfuerzo y exceso</i>	<i>Sobriedad y control</i>

## Características del Yo-actor en castings audiovisuales de publicidad

Karina Mauro (2014b) señaló que, a diferencia de otras artes interpretativas que exigen habilidades especiales y extra-cotidianas -la danza, el canto, las artes circenses-, la actuación no supone necesariamente gestualidades o acciones distintas de las del mundo corriente (Mauro, 2014b: 137). Por lo tanto, lo que define a la actuación no es una técnica o factor inherente, sino la “situación de actuación” en la que una persona está involucrada, donde alguien mira la acción que otro realiza (Mauro, 2019: 4). Para ello, Mauro propone el concepto de *Yo actor* como aquella identidad que emerge del posicionamiento del actor en situación de actuación, frente a la mirada del espectador -o de la cámara-, una identidad imaginaria que tiene por función constituir una imagen, una identidad integrada por conductas, repertorios, cualidades (Mauro, 2014a: 103-104). Esta identidad garantiza la mirada del espectador, en la medida en que el sujeto acciona en escena *porque es actor* y aspira a la mirada del espectador, por más irracional o ininteligible que una actuación sea (Mauro, 2014a: 106).

En este apartado analizaremos algunos aspectos del Yo actor que se pone en juego en los castings de publicidad, una experiencia habitual en el mundo laboral de la actuación en Buenos Aires. Para ello, analizaremos especialmente los testimonios de dos actrices, Camila y Marisol, residentes en la Ciudad de Buenos Aires, que tienen una amplia experiencia en castings audiovisuales y en actuación para publicidad. Para ello, me remitiré al contexto de conversación con ellas, nombraré algunas impresiones personales y buscaré establecer algunas conexiones entre los testimonios de las actrices y las recomendaciones que realizan los videos tutoriales para casting de publicidad.

En el itinerario de la investigación, estas entrevistas fueron llevadas a cabo después del análisis de videos tutoriales. Dado que no había sido sencillo entrar en contacto con directores de casting, decidí retomar la vía de las entrevistas, pero ahora buscaría trabajadores posiblemente más dispuestos a una conversación, en este caso, actores y actrices de casting. Sin embargo, al recuperar los contactos de este campo profesional me topé nuevamente con un problema. Muchas personas con las que me contactaba afirmaban haber ido muy pocas veces a castings audiovisuales y no se percibían a sí mismas como trabajadores competentes del rubro. Me explicaban que entrevistarlos no tendría mucho sentido, ya que la información que podían compartirme era escasa. En consecuencia, advertí que era importante contactarme con personas

que efectivamente hubieran hecho del casting audiovisual una experiencia consistente y duradera. Fue así que, contactándome con distintas personas, llegué hasta Marisol, quien manifestó tener una amplia experiencia en casting y me contactó después con Camila, la cual conocería todavía más del tema, según Marisol. Sin duda, queda todavía pendiente observar qué ocurre con los varones en el mundo del casting, ya que, en este caso, mi acceso al campo fue por medio de mujeres y sólo conseguí dar con ellas como informantes. Al mismo tiempo, no deja de ser un interrogante central el trabajo de los directores de casting, tanto en las agencias como en producciones cinematográficas, una profesión sobre la cual Marisol especialmente aportó datos de gran interés.

El encuentro con Camila ocurrió en un bar en Villa Crespo, un día de semana después del mediodía. La había contactado por teléfono y únicamente había visto su cara en una pequeña foto de perfil de Whatsapp. Sin embargo, apenas entré supe que era ella: muy delgada, de tez blanca, el pelo rubio y, sobre todo, una llamativa elegancia que, paradójicamente, no desentonaba del todo con las personas comunes que estábamos en el bar. En otra ocasión, había tenido la oportunidad de conocer cara a cara a una famosa modelo en una situación cotidiana, y nuevamente tenía la misma sorpresa: personas que resultaban muy elegantes y llamativas en contexto cotidianos, pero utilizando un vestuario que no parecía fuera de lo común. Camila llevaba una camisa blanca con lunares negros, un pantalón oscuro, maquillaje sutil, adecuado para usar un día de sol, el pelo atado con una gomilla. Nada se destacaba especialmente en su aspecto, pero a medida que conversábamos me sorprendía su belleza, muy parecida a la de la actriz australiana Naomi Watts. Iba a ser Marisol quien me daría una pista sobre cómo nombrar este aspecto tan elusivo.

Camila había tenido una larga experiencia trabajando en el teatro comercial cuando decidió dejarlo para asistir a castings de publicidad. Cuando finalmente comenzaron a llamarla, tuvo una primera sorpresa: las chicas que esperaban con ella para pasar a la audición eran “re *modelos*”, un perfil en el cual a ella le costaba ubicarse. “Yo no me veía en ese plan. Me veía como una mina re normal, y las veía a todas y me parecían todas *bombas*, y decía no estoy a la altura de las circunstancias”. Quizás era una “cuestión de autoestima”, señala, “No me consideraba tan linda como estas minas” y “Me costaba mucho defender ese rol, como montarme en esa”. Para Camila, un cambio fundamental fue cuando empezó a “relajarse” y a “dejar de pelear(se) con lo que daba” para “empezar a encontrar ese look”.



En ese proceso, comenzó a tomar clases de actuación con un profesor que, si bien forma actores y actrices de teatro, le dio importantes herramientas para la actuación en cámara. Su técnica consiste en conocer “qué das y potenciar lo que tu imagen de por sí da”, porque “en cámara -señala- vos no podés esquivarle a lo que tu *physique du role*<sup>11</sup> da”. Al mismo tiempo, Camila advirtió que para tener éxito en los castings debió trabajar en pos de modificar su apariencia personal: mantener su pelo siempre arreglado, tener en su armario una camisa a la moda, un vestuario que era casi su “uniforme” -dice- para casting:

Yo en las épocas que hago casting, casting, casting, que hago mucho, tengo siempre el pelo impecable, las uñas impecables, las cejas impecables. Tenés que estar impecable. Yo ahora tengo todas las raíces crecidas. Esto me lo permito porque no estoy haciendo casting de publicidad. Si no, esto en publicidad no va. Es como... perfección.

En este proceso, las exigencias para el Yo actor en casting modifica la vida común que llevaba la actriz. Los castings de publicidad nos permiten ver no sólo cómo el yo biográfico moldea lo que puede ofrecerse como Yo actor, sino que aquel Yo actor que se exige en el contexto de casting modifica al Yo biográfico. Para Camila, ingresar en el circuito de los castings de publicidad cambió su forma de llevar el yo cotidiano. En el mismo sentido, varios tutoriales de casting señalan que el actor debe estar siempre en forma. Esto no incluye sólo el aspecto físico y la belleza, sino la salud: “tienes que tener la capacidad de no enfermarte”<sup>12</sup> dice un director de casting y productor audiovisual.

Camila se dedicó también a la actuación en teatro y cine, siendo este último el que más disfruta. Aclara que la actuación en publicidad es muy distinta de las otras dos. Cuando le pregunto cuál es la especificidad de esta última, toma rápidamente un sobre de azúcar de la mesa, y con una sonrisa amplia me dice

11 En actuación, se llama *physique du role* al aspecto físico de un actor o una actriz -altura, color de piel, apariencia etaria, étnica, etc.- en relación a qué tanto se adecua a un determinado personaje. De este modo, la categoría refiere a las posibilidades o restricciones que puede tener un actor o una actriz para desempeñarse en un personaje más allá de su formación actoral o su entrenamiento previo, ya que refiere casi exclusivamente a condicionamientos corporales difícilmente manipulables.

12 “Si haces esto, es que no eres un buen actor”. Consultado en febrero de 2020. Disponible en YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=TWArxNM\\_qFc](https://www.youtube.com/watch?v=TWArxNM_qFc)

“Desde que consumo esto, soy feliz... (hace una amplia sonrisa). Me cambió la vida”. El casting para publicidad no exige en particular el armado de un personaje, sino la búsqueda de un Yo actor que pueda contagiar, según explica Camila, el estado de “La estoy pasando bien”. En su definición del Yo actor, Mauro (2014) aclara que éste no equivale al “personaje”, ya que el primero refiere a una serie de rigores materiales exigidos por la situación de actuación: una tonicidad muscular, una forma de mirar, una serie de gestos, el control de no anticipar lo que vendrá luego. Este Yo actor, entendido como “la reunión de lo heterogéneo del desempeño actoral” (Mauro, 2014a: 106, 107), en el caso de los castings de publicidad no elabora personajes, sino que trabaja emulando una especie de espontaneidad “fresca”, dirá Camila, que tiene que lograr una rápida empatía con el espectador.

La reunión con Marisol fue planificada un día de semana, cerca de las nueve de la mañana, antes de que ella entrase a trabajar. A diferencia de Camila, Marisol tiene un trabajo fijo, de donde surge su principal ingreso, y sólo esporádicamente realiza castings. El día anterior al encuentro, Marisol había asistido a dos castings. En uno de ellos, el pedido de la agencia era ir vestida como “mujer de fin de semana”. Sin embargo, a diferencia de Camila, más inserta en los circuitos de casting, Marisol no estaba al tanto de qué empresa era la que convocaba.

Una de las palabras centrales que utilizaba Marisol para explicar la eficacia en un casting audiovisual era la “seducción” que debía ejercer el actor o la actriz. Más allá de un Yo actor que encarne un personaje, parece ser más importante una forma de posicionarse, de emitir gestos, de mirar y sonreír que buscan establecer un tipo de vínculo de “seducción” con el espectador. En alguna medida, Marisol explicaba con esa palabra la impresión difusa que yo tenía al conversar con Camila. En este sentido, Marisol destacó el entrenamiento que tuvo con un conocido docente de actuación, cuya técnica especial consiste en entrenar formas de nombrar “lo que uno da”, explicaba, es decir, ponerle nombres a la actuación realizada.

En el contexto de casting audiovisual, Marisol destaca sobre todo dos características: “estar suelto” e “ir a lo que te piden”. La soltura tiene que ver, sobre todo, con que el actor o la actriz tienen que vencer un pudor inicial de estar frente a la cámara y mostrar sus perfiles, una acción que se asemeja mucho más a la exposición de la belleza propia -o la “seducción”- que a la actuación. Es sobre todo en ese momento, dice Marisol, que “aprendés viendo, porque algunos tienen mucha soltura”, y parece ser esa una destreza que los

actores y actrices de formación teatral no tienen entrenada. En este sentido, muchas veces ingresó a casting con otras personas y el mirar estos desempeños parece constituirse en una situación fundamental de aprendizaje.

El segundo elemento tiene que ver con la velocidad con la que el actor o la actriz alcanza la acción o la gestualidad que le solicitan. También Camila subrayaba que las publicidades “no tienen tiempo de contar una historia” y todo “tiene que ser rápidamente reconocible, tenés que rápidamente entrarle al espectador”. Como las publicidades duran pocos segundos, si ésta tiene un tono cómico, el actor o la actriz tiene que ser capaz de hacer intervenciones graciosas con velocidad, “tenés que saber meter esos goles, porque si no, no entra, no funciona la publicidad”.

## El cuidado emocional en el contexto del casting audiovisual

Durante largo tiempo las ciencias sociales se desarrollaron en un “enigmático e imperdonable olvido”: pasar por alto la centralidad de las emociones en la explicación de los procesos sociales o señalarlas sin profundizar en ellas conceptualmente, algo que sólo se revertirá a partir de la década de 1980 con los trabajos de Hochschild, Scheff y Kemper (Bericat Alastuey, 2000: 146-149).<sup>13</sup> La indagación sobre el control y la producción de emociones que buscan adecuarse a contextos laborales ha sido una fecunda agenda inaugurada por Arlie Hochschild (2012), que permitió no sólo renovar los estudios sobre trabajo, sino también reflexionar más ampliamente sobre las transformaciones del capitalismo y sus demandas hacia los trabajadores. En este sentido, en una reciente revisión bibliográfica se ha señalado que las investigaciones sobre trabajo emocional se enfocaron sobre todo en lo que ocurre dentro de empresas y organizaciones, en puestos de trabajo relativamente estables, especialmente en agencias donde el trabajador tiene un encuentro directo con el cliente (López *et al.* 2018: 106 y ss.). Sin embargo, poco se ha investigado sobre cómo operan las tareas de cuidado emocional en tareas *freelance*, como la actuación audiovisual, donde, además, el trabajador no mantiene una relación directa con un cliente al que provee de un servicio.

Uno de los aspectos más llamativos en los tutoriales de casting es el lugar central que se le asigna al cuidado emocional del actor o la actriz. En este

---

<sup>13</sup> Para estudios sobre emoción y afectos en Argentina, puede consultarse el volumen recientemente compilado por Abramowsky y Canevaro (2017).

sentido, las recomendaciones de técnica actoral son tan relevantes como las que atañen a cómo soportar el estrés emocional que ocasiona el casting. La recurrencia de este tipo de recomendaciones son una evidencia contundente del shock que implica la participación en un casting, incluso para aquellos que ya llevan mucho tiempo en la profesión. Mientras en un tutorial de audiciones para teatro se menciona el aspecto emocional sólo para referir a los nervios del momento final, cuando la persona termina, en los tutoriales de audiovisual el control sobre las emociones es una recomendación permanente para cada uno de los pasos del casting, desde que la persona es convocada hasta que, en los días siguientes, espera el llamado con una decisión favorable. Ciertamente, la dificultad del actor o la actriz para controlar el tiempo del casting, la poca información con la que se llega, así como la rapidez con que hay que mostrar una actuación frente a cámara vuelven estresante la situación.

Como en otros trabajos, un problema central reside en cómo conjugar el estrés emocional y la buena performance laboral. Más aún, en palabras de Hochschild (2002), el desafío central está en “ajustarse en un rol de tal modo que fluya algo del propio yo (*self*), pero minimizando el estrés que el rol necesariamente imprimirá sobre el yo” (Hochschild, 2002: 188. Traducción propia). Este es el dilema fundamental de las instancias de casting, ya que el criterio estético de quien dirige valoriza la espontaneidad del actor o de la actriz. Por lo tanto, ese “yo”, esa espontaneidad, esas trazas gestuales que son particulares de la persona, deben aparecer en primer plano, a diferencia de aquellos trabajos donde una simpatía no espontánea puede realizarse sin mayores consecuencias.

En este sentido, el malestar emocional ocasionado por los nervios puede traducirse inmediatamente en el cuerpo y obstruir el desempeño actoral. Hay artes donde el malestar emocional tiene una incidencia bastante más mediada sobre la obra. No es el caso de la actuación, la cual ostenta el difícil problema de que casi no hay división entre el artista y su obra (Thibault, 2012). Si las obras de un pintor o un escultor conforman objetos apartados y distintos del cuerpo del artista, no hay límites claros entre *la actuación* que admiramos de una persona y *la persona* que realiza esa actuación.

Muchos actores y actrices son conscientes de este particular régimen que tiene el arte de la actuación. El actor norteamericano Jason Alexander, por ejemplo, describía con admiración el mecanismo de actuación del comediante Jerry Stiller, quien hacía de su padre, Frank Costanza, en la serie *Seinfeld*:

Mucho del personaje de Frank Costanza provenía de la *preocupación* de Jerry Stiller de memorizarse sus líneas. Le ponía tanta atención y tenía tantas técnicas para aprendérselas que finalmente lo lograba. Pero ocurría que entraba en cada escena sin estar muy seguro de lo que estaba haciendo y recuperaba cada frase con pequeños tartamudeos. Lo que uno veía, en realidad, *era la ansiedad y la frustración que crecían dentro de Jerry con su propia memoria*, lo cual se *traducía* en ese particular odio hacia el mundo que tiene Frank Costanza. (*Imita al actor con una voz exasperada*) ¡Él nunca hubiera leído su línea de esa manera! ¡Le salía así por lo que estaba pasando en su cabeza!<sup>14</sup>

En este caso, un actor profesional -y con una extensa experiencia como formador de actores- desmonta el procedimiento del comediante explicando cómo la aficción emocional del actor lo ayuda a construir los gestos del personaje. De este modo, es evidente que los actores y actrices deben cuidar sus afecciones emocionales en la medida en que éstas inciden directamente en el trabajo creador. Mientras en las artes plásticas, los materiales, las herramientas y los soportes son mediaciones entre el artista y la obra, en el arte de la actuación las únicas mediaciones entre el actor o la actriz y su actuación son, probablemente, las técnicas actorales incorporadas, a las cuales se apela para neutralizar estados emocionales que se prefiere obstruir en función de alcanzar un determinado desempeño. Basta observar los primeros ejercicios de actuación propuestos en casi cualquier curso, cuyo objetivo es, básicamente, atemperar la vergüenza, la emoción que Scheff (2000) señala como la más constitutiva de las relaciones humanas. Dicho de otro modo, los trabajadores de la actuación saben desde el comienzo de su carrera que una técnica imprescindible, casi primaria, de su práctica es, en realidad, una técnica de control emocional, a saber, la neutralización de la vergüenza, que puede entenderse como cierta habilidad de no mutilar al “yo” en pos de conquistar un modelo (Scheff, 2000: 98).

En suma, los tutoriales de casting audiovisual casi no explican elementos de técnica actoral, sino que todos los consejos apuntan a conseguir cierta serenidad emocional, a partir de la cual estaría garantizada la calidad de la actuación. De este modo, estar “tranquilos” y “relajados” -“suelos” decía Marisol- son rasgos emocionales casi obligatorios que se enuncian para lograr una buena técnica actoral audiovisual. De este modo, la frontera entre cuidado

---

14 “Jason Alexander on working with Estelle Harris and Jerry Stiller on Seinfeld”. Video disponible en YouTube. Consultado en Octubre de 2019. En inglés en el original, traducción propia. <https://www.youtube.com/watch?v=9-zMz3UJVgA>

emocional y técnica actoral es, en estos casos, bastante difusa. O, en otras palabras, las técnicas de cuidado emocional *equivalen* a la técnica actoral solicitada en el casting audiovisual, especialmente en publicidad.

## Conclusiones

Tal como vimos, las dimensiones corporales, la edad -aparentada o real-, la belleza o el rechazo provocado son factores centrales en la elaboración de una actuación (Mauro, 2018: 117), un arte donde lo personal y lo biográfico se ponen en juego especialmente, no sólo en las reglas sociales del mundo profesional que se transita, sino en el momento mismo en que se produce el trabajo creador. De este modo, aspectos corporales y gestuales tramitados en la vida personal del artista se constituyen en factores centrales de la elaboración ficcional o artística. Por ello, Camila señalaba que una inflexión central en su carrera fue asumir su belleza, pasar de “no sentir(se) tan linda como esas minas” a “encontrar(se) en ese look”.

De este modo, el artículo mostró varios argumentos por donde explorar las relaciones entre tres factores: el cuerpo biográfico de quienes actúan, el trabajo creador y el trabajo emocional. Además, en los mundos del arte es habitual que la honestidad y la autenticidad se constituyen en valores (Misdrahi, 2015), lo cual suma un aliciente más al actor o la actriz a ser fiel a una suerte de verdad primigenia que pueda existir en su corporalidad o en su estado emocional. Todo esto conduce a preguntarnos qué técnicas emocionales debe desarrollar una persona para trabajar como actor o actriz, sobre todo qué técnicas emocionales son las que garantizarían una “buena” actuación, y si esas técnicas emocionales tendrían una traducción en calidad actoral para cualquier tipo de cuerpo actuante.

Para terminar, varios elementos señalados en el trabajo apuntan a describir cierta desposesión de los actores y actrices frente a las instancias de casting audiovisual, especialmente en publicidad, tanto por el escaso control sobre la situación de reclutamiento, así como por el carácter difuso de las técnicas actorales que en este contexto deberían desplegarse. En consecuencia, el artículo ofreció un panorama que, además de indagar las particularidades del trabajo creativo en estos contextos, muestra unas condiciones laborales de relativa adversidad par quienes se dedican a este rubro, condiciones sobre las cuales poco se ha investigado en nuestro contexto y que consideramos de gran importancia conocer más cabalmente.

## Referencias bibliográficas

- Abramowski, A.; Canevaro, S. (comp.) (2017) *Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Ediciones UNGS.
- Battezzati, S. (2017a) Histriónicos y emocionales: dos formas de composición en el teatro de Buenos Aires. *Estudios de teoría literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* 6 (11).
- Battezzati, S. (2017b): *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. Tesis de Doctorado en Antropología Social. Inédita. IDAES-UNSAM.
- Bayardo, R. (1997) *El teatro "off Corrientes". ¿Una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Becker, H. (2009) *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bericat Alastuey, E. (2000) La sociología de la emoción y la emoción en la sociología, *Papers* 62: 145- 176.
- De Certeau, M. (2008) *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- De la Garza Toledo, E. (2009) "Hacia un concepto ampliado de *trabajo*" en Neffa, J.C.; De la Garza Toledo, E.; Muñiz Terra, L. (comp.) *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*(111-140). Buenos Aires: CICCUS .
- Grossberg, L. (2012) *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Hochschild, A.R. (2012) *The managed heart: commercialization of human feeling*. Londres: University of California Press.
- Lizé, W. (2015) Présentation: trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques. *Sociologie et sociétés* 47(2) : 5-16.
- López L., González J., y Blandón A. (2018). Trabajo emocional: conceptos y características. Revisión de literatura. *Civilizar*, 18(35): 103-114.
- Mauro, K. (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado inédita. Tomos I y II. Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- Mauro, K. (2014) El "Yo Actor": Identidad, relato y estereotipos. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte* (2).

- Mauro, K. (2014) Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de *Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica*” *Telón de fondo* (19).
- Mauro, K. (2018) Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de fondo* (27).
- Mauro, K. (2019) “Los estudios sobre la actuación como campo de investigación autónomo” en Mauro, K. (coord.), *La actuación y la escena contemporánea argentina*. Revista Europea de Estudios Artísticos.
- Menger, P.M. (2001) Artists as Workers: Theoretical and Methodological Challenges. *Poetics* 28(4): 241-254.
- Menger, P.M. (2016) Sociology and Creative Work: a Critical Debate. *ASA Sociology of Culture Newsletter* 28 (2) : 6-12.
- Misdrahi, M. (2015) Être “découvert” ou se faire “reconnaître”? Le processus de détermination de la valeur dans l’attribution de bourses en arts visuels. *Sociologie et Société*. 47 (2): 65-83.
- Perinelli, R. (2014) Teatro: de independiente a alternativo.. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*(50) : 81-90.
- Scheff, T. (2000) Shame and the Social Bond: A Sociological Theory, *Sociological Theory*. 18 (1): 84-99.
- Thibault, A. (2015) Être ou n’est pas être. La genèse de la consécration théâtrale ou la constitution primitive du talent. *Sociologie et sociétés*. 47 (2): 87-111.