

TRANSPORTES DE AFECTOS: VER Y PENSAR EL INTERVALO EN EL CUERPO DE LAS ACTRICES*

GONZALO DE LUCAS

ANNALISA MIRIZIO

I. DE UNA REPRESENTACIÓN A OTRA: EL INTERVALO COMO MONTAJE Y COMO TRANSPORTE DE AFECTO

En la mesa redonda con montadoras que forma parte de este número, Ana Pfaff señala: «El montaje se convierte en una forma de pensar el cuerpo, la imagen, la experiencia estética. A veces lo que nos guía son nuestras propias reacciones físicas. Me pasa que, mientras monto, empiezo a gesticular o a mover la cara sin darme cuenta, como si mi cuerpo respondiera a lo que está viendo. Eso también forma parte del proceso de lectura. Por eso es tan importante intentar poner en palabras lo que sentimos al montar. Aunque cueste, aunque no tengamos las palabras exactas, el esfuerzo por verbalizar nos ayuda a entender lo que hemos vivido, no solo para comunicarnos entre nosotras, sino también con una misma. Decir: “No sé qué me ha pasado, pero necesito contarlo”. Y al ponerlo en palabras, surge la comprensión. (...) Todo este pro-

ceso, al final, tiene que ver con cómo habitamos la película desde dentro. Montar no es solo organizar un relato: es entender cómo sienten los cuerpos que lo habitan, cómo se transforman y cómo nos transforman a nosotras también».

En estas palabras se encuentran algunas de las claves del punto de partida de este dossier: pensar el cine desde las actrices y desde el montaje, desde lo que las actrices transforman en sus cuerpos y desde cómo, en el intervalo, esos cuerpos logran espejar —prefigurar o recoger— las transformaciones estéticas y políticas de una época, así como sus temblores y desbordes. Por este motivo, nos hemos propuesto comenzar a indagar cómo el intervalo puede encarnarse en el trabajo actoral, en los cambios de imagen que el cuerpo de la actriz puede producir. De ahí el interés por conocer las experiencias de las montadoras cuando, en la construcción de los personajes femeninos, observan y reflexionan sobre todos los materiales y potencialidades que una actriz inventa, abre y genera.

EL INTERVALO, LARGAMENTE TEORIZADO, TAMBIÉN HA SIDO PENSADO DESDE EL MONTAJE, LA PRÁCTICA Y LOS MATERIALES DEL CINE

El intervalo, largamente teorizado, también ha sido pensado desde el montaje, la práctica y los materiales del cine. Cuando en *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (Entuziazm: Simfonija Donbassa, 1930), Dziga Vertov materializa el intervalo como una yuxtaposición entre revolución política y revolución estética, lo hace visible como un deslizamiento y choque entre imágenes en forma de temblor y seísmo (imagen 1). En su caso, se trata del enfrentamiento entre el nuevo —y enérgico— mundo bolchevique y el viejo mundo —pétreo, fosilizado, inmóvil— que está siendo derrocado. Esa forma intersticial —que contiene o expresa tanto potencial como incertidumbre— reaparecerá a lo largo del siglo y de las revoluciones políticas, como en la emisión de un mitin de Ceaușescu desde el Balcón Central en 1989. Allí, cuando la revuelta irrumpe, se produce el tambaleo del plano fijo, oficial, con trípode: ruido visual en la señal, interrupción y corte a una pantalla en rojo (imagen 2). El momento es analizado por Farocki junto a Ujica en *Videogramas de una revolución* (Videogramme

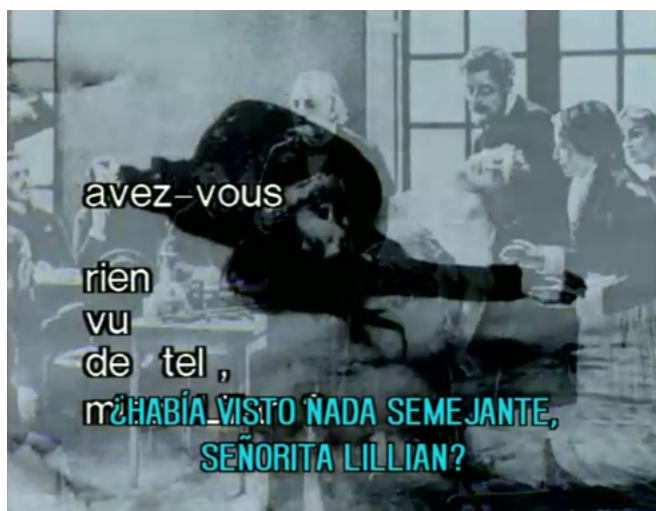
einer Revolution, Harun Farocki y Andrei Ujica, 1992), y posteriormente en *Schnittstelle* [Interfaz] (Harun Farocki, 1995).

¿Es posible vincular este temblor incierto —hacia unas imágenes por venir que aún se desconocen— con el que producen algunas actrices en sus desbordes, muchas veces no previstos? ¿Y cómo se relaciona el temblor incierto de una imagen con el temblor incierto de un cuerpo? Esta cuestión forma parte de la búsqueda creativa de una joven actriz y cineasta como Elena Martín, quien en la entrevista que recogemos comparte su interés por los estados de posesión —«esa energía que parece venir de ninguna parte y, que de repente, te arrastra»—, donde ese temblor parece encontrar una razón de ser, como en los ataques histéricos, y por ello su expresión en un personaje femenino se considera justificable, aunque generalmente sea castigada.

Elena responde así a la cuestión planteada sobre el montaje asociativo que Godard efectúa en *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du Cinéma, 1988-1998) entre Lilian Gish, filmada por Griffith, y Augustine en la Salpêtrière, fotografiada por Régis bajo la dirección de Charcot. Existe un valioso documento dentro del programa televisivo *Cinéma cinémas: Jean-Luc Godard* (Claude Ventura, Pierre Lévy, Guy Girard, 1987), en el que vemos al cineasta en su estudio mientras prepara *Historia(s) del cine*, mostrando al reportero una fotografía de

Imágenes 1 y 2. *Entusiasmo. Sinfonía del Donbass* (Entuziazm: Simfonija Donbassa, Dziga Vértov, 1930) / *Schnittstelle* [Interfaz] (Harun Farocki, 1995)





Imágenes 3 y 4. *Cinéma cinémas*: Jean-Luc Godard (Claude Ventura, Pierre Lévy, Guy Girard, 1987) / *Historia(s) del cine* (Histoire(s) du Cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998)

Augustine, tomada de la portada del libro de Didi-Huberman sobre Charcot (publicado en 1982), y otra de Lillian Gish (imagen 3): «Las manos del cineasta aproximan entonces esas dos imágenes, esos dos “cuadros”, liberando lo que parece constituir su clavija dialéctica, que denomina los “transportes en común”, una metáfora bien conocida por significar a la vez el progreso en las comunicaciones urbanas y la pasión amorosa, incluso el propio acto sexual» (Didi-Huberman, 2017: 45).

Pero no fue «el viejo Charcot» sino Freud, el joven maestro con quien tal vez el moderno Godard se identifica frente a Griffith (Didi-Huberman,

2017: 48), quien primero habló del «transporte de un afecto», o desplazamiento de un afecto, de una representación a otra para nombrar aquel movimiento que se da en los sueños y en el análisis (y que después se dará también en el cine), impulsado por la fuerza asociativa del inconsciente bajo la cual el deseo se desplaza, se expresa y se disfraza.

Al evocar los transportes en común, Godard invoca para el cine la misma potencia de figurabilidad que poseen los intercambios y movimientos entre representaciones psíquicas (Didi-Huberman, 2017: 48). Este tipo de aproximación —que el cineasta muestra aquí como un pensamiento que empieza con un gesto de las manos— requiere el intervalo para ver los choques o trasvases de estados que se producen entre los cuerpos, según las formas e inscripciones ideológicas de cada época.

Godard incluye ese montaje al final del capítulo 1B de *Historia(s) del cine* (imagen 4). «¿Había visto nada semejante, señorita Lillian? Nunca, señor Griffith.» No carece de relevancia el hecho de que, en ese breve diálogo imaginario que tiene lugar entre la actriz y el director sobre el rostro de la histérica fotografiado en el inicio de un ataque, el movimiento que une las dos representaciones va desde el «deseo de conocimiento» de la histérica (reprimido y convertido en síntoma) hacia el conocimiento del deseo, «la incógnita erótica» (Didi-Huberman, 2017: 48).

Godard sitúa este movimiento de una representación a otra bajo el signo de un misterio que el cine comparte con el psicoanálisis. Lacan llama ese misterio: lo real. Y, en efecto, son los cuerpos de la histérica y de la actriz los que permiten —a Charcot antes, a Freud y Griffith después— asomarse por primera vez a este real del cual el cine será también «un museo» (Aumont, 1999: 31). El intervalo en el cine, como el transporte de un afecto, es a la vez un movimiento entre dos representaciones y también un corte entre ellas; por ahí se desliza algo de lo real, una verdad que solo puede emerger a costa o a espaldas de la representación y que, sin embargo, no es separable de ella (Kristeva, 1985: 28).

2. APRENDER A VER, ENTRE ESTÉTICAS Y POLÍTICAS

Para llegar a este montaje asociativo, Godard emprende un largo proceso de investigación. De hecho, la teorización más profunda del intervalo desde la práctica fílmica —en este cruce estético y político— la llevaron a cabo él y Anne-Marie Miéville a mediados de los años setenta, en particular en *Aquí y en otra parte* (*Ici et ailleurs*, 1976), *Six fois deux / Sur et sous la communication* [Seis veces dos / Sobre y bajo la comunicación] (1976) —que dio lugar al texto fundamental de Deleuze sobre el «y» (Deleuze, 1995: 13)— y *Cómo va eso* (*Comment ça va*, 1976).

Estas obras, que constituyen —entre otras cosas— una (auto)revisión crítica de los procedimientos del cine maoísta de Godard y, por extensión, del cine político, se conciben como un aprendizaje o una reevaluación desde cero. Como quien debe volver a aprender a hablar o a caminar, parten de los fundamentos mínimos del cine: qué es una imagen, un plano, un sonido; cómo se relacionan dos imágenes, o una imagen y un sonido.

En *Cómo va eso*, Godard y Miéville analizan en detalle dos fotografías y su posible relación: una, tomada en Portugal durante la Revolución de los Claveles, muestra a un civil frente a un militar; la otra, en Francia, retrata un enfrentamiento entre huelguistas y la CRS (Compagnie Républicaine de Sécurité, fuerzas antidisturbios francesas). La película adopta una forma pedagógica y ensayística, guiada por la insólita idea que sostiene Godard en aquellos años: que no es relevante saber, sino ver, y que, con frecuencia, un cineasta —empezando por él mismo— no es capaz de ver mientras rueda (Godard y Miéville, 1978).

Esta dificultad para ver se expresa también de forma gestual, vinculada a la percepción y a la lectura de las imágenes. Así, Anne-Marie Miéville reprocha al periodista con quien conversa que, en lugar de atender a la complejidad de los múltiples signos de una imagen, la reduzca o

malinterprete —como quien hace una mala traducción— al esquematizarla en un comentario escrito que sigue una continuidad horizontal, un pasillo: «Cuando miras esta imagen de Portugal, por ejemplo, la recorres con los ojos. Subes, bajas, te vas a los lados, te paseas. En cierto modo, si hubiera que definir lo que hace tu cabeza, sería algo como un dibujo. Pero justamente después, tus manos ya no hacen un dibujo porque van siempre en el mismo sentido».

De este modo, el periodista olvida lo que ha visto o no se apoya en ello para pensar. Los cineastas señalan entonces que pensar exige aproximar esas dos fotos, y que ese es precisamente el gesto —y el trabajo— del montaje: paciente, tentativo, como en la exploración de células o partículas en un laboratorio. Es un ensayo de ver, de percibir en la expresión y los rostros de esos dos manifestantes que, «como osaron rebelarse, pusieron en marcha algo complejo». Y a continuación: «Se veía bien que la esperanza buscaba aún sus palabras (...) bajo toda tensión, parecía reír, esa boca» (imagen 5).

Esta misma dificultad suscita el acto de mirar y analizar las imágenes de una actriz, para ver esa complejidad que pone en marcha. Ana Pfaff, durante la mesa redonda, indica: «Con el tiempo he afinado mucho la mirada. Ahora me fijo en de-

Imagen 5. *Cómo va eso* (*Comment ça va*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976)



talles que antes quizá me pasaban desapercibidos: un brillo en el ojo, un parpadeo, una leve inclinación de la cabeza. Hemos desarrollado una sensibilidad muy fina para leer los micro-movimientos del rostro. A veces me sorprende obsesionándome con diferencias mínimas entre una toma y otra, preguntándome: “¿Me estaré pasando?”. Pero muchas veces es ahí donde está la clave, donde algo cambia, aunque no sepa bien por qué».

El pensamiento fílmico surge entre imágenes y sus diferencias; de algo que aparece antes de ser nombrado y que convoca todo el misterio, la ambigüedad y la complejidad de una figura. De ahí que las montadoras que participan en la sección (Des)encuentros compartan tanto la dificultad de hallar las palabras para nombrar lo visto, como su misma necesidad: «Por eso hablo de magnetismo, de gravedad».

Más adelante, Miéville dice al periodista: «Te da miedo ver. Ese tío tiene pinta de loco. Si fuera un cantante en el Olympia aceptarías esa boca y esos gestos...». Entre la posible imagen de una risa —sobre una sonrisa esquiva compone Pedro Costa su película sobre el montaje en los Straub, *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?* (Où gît votre sourire enfoui?, 2001)— y la expresión de ira y revuelta, entre la esperanza y la desesperanza, se desarrolla un complejo movimiento que el montaje recorre en todas direcciones: observa, estudia, reflexiona, especula, asocia, imagina.

Según Brecht, el intervalo es una operación de montaje que, más que reproducir estados de cosas, los descubre a través de la interrupción de los de-

sarrollos. Partiendo de la interpretación de Walter Benjamin, Didi-Huberman señala: «Esta interrupción misma consiste, con toda lógica, en crear discontinuidades, en “desatar las articulaciones hasta el límite de lo posible”, en hacer que las situaciones “se critiquen dialécticamente” las unas a las otras, es decir, que se entrechoquen mutuamente: “Su función principal consiste [...] en interrumpir la acción —lejos de ilustrarla o de hacerla avanzar. [...] Son el retraso debido a la interrupción (Unterbrechung) y el recorte en episodios debido al encuadre (Umrahmung) los que hacen [la eficacia] del teatro épico”. Recorte, encuadre, interrupción, suspense: todas estas palabras pertenecen a un vocabulario del montaje» (Didi-Huberman, 2008: 72).

Esta complejidad gestual atraviesa el trabajo actoral y se hace particularmente visible en la mesa de montaje, cuando se analizan —se detienen, ralentizan, comparan— casi de forma detectivesca, cada gesto o signo expresivo producido por una actriz o un actor.

Justo después de esta serie de obras, Godard regresa al cine en 35 mm, con actores profesionales. Las preocupaciones que antes formulaba en torno a la interpretación del rostro de aquellos manifestantes y sobre la filmación del trabajo —que, según reitera, ha dejado de mostrarse en el cine y la televisión— se trasladan ahora a su reflexión sobre el trabajo con las actrices, uno de los centros de interés de sus vídeo-ensayos sobre su proceso creativo (*Guión de Que se salve quien pueda (la vida)* (Scénario du Sauve qui peut (la vie), 1980), *Guión del film Pasión* (Scénario du film Passion, 1982) y *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* [Pequeñas notas sobre la película Yo te saludo, María] (1983).

Una de las obras más desconocidas de esta época —recuperada en los archivos de la televisión suiza en 2020 (Witt, 2020)— es *Voyage à travers un film (Sauve qui peut (la vie)* [Viaje a través de una película (Sálvese quien pueda (la vida))] (Jean-Luc Godard, 1981), que contiene un singular diálogo entre el cineasta y la actriz Isabelle Huppert

EL PENSAMIENTO FÍLMICO SURGE ENTRE IMÁGENES Y SUS DIFERENCIAS; DE ALGO QUE APARECE ANTES DE SER NOMBRADO Y QUE CONVOCA TODO EL MISTERIO, LA AMBIGÜEDAD Y LA COMPLEJIDAD DE UNA FIGURA



Imágenes 6 y 7. *Voyage à travers un film (Sauve qui peut (la vie) [Viaje a través de una película (Sálvese quien pueda (la vida))]* (Jean-Luc Godard, 1981)

a propósito del rodaje de *Que se salve quien pueda (la vida)* (*Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard, 1979). La actriz habla de sus inseguridades, miedos y aparentes contradicciones durante la filmación: «En aquel momento no tenía preguntas que hacer, tenía cosas que decir, pero me costaba decir las (...) me da miedo no ser guapa (...) me da miedo ser demasiado atractiva». Y, dentro de la intimidad del diálogo, comparte también con Godard cómo se sintió tras la revuelta de un par de actores respecto a él: «Me rebelé después de la película. Cuando comparé mi actitud con la de los demás actores, vi que había sido más pasiva y, a la vez, más tolerante. (...) Pensé que tenía que aprender a rebelarme más en los rodajes para, una vez terminados, reencontrarme conmigo misma».

La idea de revuelta, que los manifestantes expresaban de forma febril y revolucionaria, entra en juego aquí —en forma de resistencia creativa— a partir de las relaciones de poder entre el director y la actriz. En el montaje, Godard explora la sobreimpresión del rostro pensativo de Huppert durante el diálogo con un fotograma de la película (imagen 6), mientras reflexiona sobre aquello que no supo ver durante el rodaje —que la indiferencia del personaje de Huppert era excesiva— y sobre lo que no logró filmar o propiciar: la risa, la esponta-

neidad de la actriz. El cineasta señala que se trata de una escena ausente, una especie de laguna en su interpretación que no acertó a ver. A fin de repararla, durante el diálogo, le cuenta un chiste sobre la hormiga y la cigarra, hasta provocar la sonrisa de Huppert (imagen 7): como si fuera un pintor que añade el último trazo a una obra, en *Voyage* Godard capta esa risa —ese instante de vitalidad espontánea— para superponerla a la película terminada (Macheret, 2021: 52).

Esta búsqueda —o necesidad— de un cambio de imagen, de una irrupción en el rostro de la actriz (de aquello que había sido reprimido), se vincula con lo que Miéville y Godard observan en los manifestantes de *Cómo va eso*: la expresividad de la revuelta radica en el potencial o la energía de un desborde, entre la risa y la ira. Estos gestos se presentan como signos de un intervalo político encarnado de forma sensible en los cuerpos: el deseo de una nueva forma de vivir y distinta de relacionarse.

La revolución estética y política que originó Vertov a través del intervalo se traslada ahora a la manera de dialogar con el cuerpo de una actriz. En la conversación entre Godard y Huppert se propone una relación alternativa y disidente —otra forma de colaboración entre actriz y cineas-

ta— que rompe con las jerarquías habituales del rodaje. Desde el inicio, es Godard quien invita a la actriz a invertir los roles, proponiéndole que sea ella quien formule las preguntas. Son los años en que Godard cuestiona la forma rígida y homogénea del plano-contraplano, pues iguala lo que no es igual —el actor y la actriz— o invisibiliza a quien filma respecto a quien es filmado.

3. LOS CUERPOS DE LAS ACTRICES ENTRE INTERVALOS Y RELATOS

Esta película-documento de Godard se relaciona con otras producidas en aquellos años que, derivadas de los debates dentro del feminismo, abordan la relación entre la experiencia artística y personal de las actrices, como *Sois belle et tais-toi* [Sé guapa y cállate] (Delphine Seyrig, 1981) o *Función de noche* (Josefina Molina, 1981). Si nos detenemos en el trabajo y la vivencia de Lola Herrera en esta última película, rodada al final de la Transición española, percibimos una encarnación de la tensión intersticial entre dos formas: por un lado, las formas incrustadas en su cuerpo —adheridas durante el franquismo y representadas por la Carmen Sotillo de Delibes, personaje que debe interpretar en el teatro—; y por otro, aquellas nuevas formas que intenta producir, crear, generar para desbloquearse o liberarse, especialmente a través de la confesión de su frustración sexual y amorosa. *Función de noche* se originó tras el desmayo de la actriz durante una representación teatral de *Cinco horas con Mario*. Tras esa crisis, durante el rodaje Lola Herrera vive su experiencia confesional en estado febril; pese al calor que había en el decorado-camerino, sintió un intenso frío: «Yo no sé a dónde fui a parar, yo no sé qué pasó, todavía no lo sé ni lo sabré nunca, Daniel sudaba y se secaba el sudor con una toalla, y yo estaba helada de frío, y tenía una bata de terciopelo, pero me fui quedando helada, helada, y al final no tenía una noción clara de lo que habíamos hablado tampoco»¹ (22:33–23:06).

Como señala Fernández-Savater: «El poder no es una cadena de convicciones, de opiniones, de adhesiones, ni siquiera de legitimidades, sino algo que se inscribe en los cuerpos. La revuelta contracultural sería justamente el ejercicio de sacarse de encima ese cuerpo disciplinario impuesto, dándose otro. Hay que pensar entonces la política vinculada a la sensibilidad, al trabajo estético de cambiar de piel» (Fernández-Savater y Labrador Méndez, 2018: 18).

Este trabajo estético atraviesa la política de las actrices y su gestualidad, y convoca el intervalo para ser pensado desde el cuerpo actoral, en particular el que surge de la tensión entre el cuerpo real y el cuerpo imaginario: aquel que se tiene en la cabeza hasta la obsesión, y que proviene de las normas sociales, los imaginarios impuestos y la comparación constante con otras mujeres, tal como recuerda Murielle Joudet en su estudio sobre las actrices, *La segunda mujer* (2024: 13–14), y tal como comentamos en la ya citada entrevista con Elena Martín a propósito del trabajo actoral que puede jugar y arriesgar el cuerpo hacia una exacerbada alteración física, como podría ser una crisis de histeria, la posesión, el trance o el arrebató.

La tensión entre real e imaginario produce excesos en la representación, excesos en la expresividad que, pese a quedar a menudo ocultos en la sala de edición, se hallan a veces contenidos en el espacio intersticial del entre-imágenes. Ocurre, por ejemplo, en el caso de Anna Magnani, estudiado por Margarita Carnicé en «El cine de Anna Magnani y Roberto Rossellini. La política de la actriz en la transición a la modernidad». La actuación de Magnani no solo hace confluir cuerpo real y cuerpo político, llegando a ser percibida ella misma como encarnación de la *Resistenza*; también desborda, con su erótica actoral, las convenciones figurativas y narrativas del cine clásico, operando como uno de los epicentros de la revolución estética de la modernidad. Sus figuras femeninas, disruptivas y nada convencionales —explica Carnicé— imponen a la cámara nuevas formas de captura del cuerpo,

a la vez que, en la sala de montaje, obligan a inventar articulaciones no previstas del plano-contraplano e incluso variaciones de la fórmula establecida de un género: «La progresiva desaparición de la correspondencia amorosa [en los films de Magnani] podría responder —apunta la autora— a la dificultad de los *partenaires* masculinos por sostener el contraplano de las cada vez más imponentes heroínas de Magnani, hasta el punto que el galán acaba siendo sustituido por la figura del niño en los llamados melodramas maternos».

Esta tensión entre cuerpo real y cuerpo disciplinario también produce movimientos inherentes al proceso de significación de las imágenes. Conversando con Harun Farocki sobre *Número dos* (*Numéro deux*, 1975) de Godard, Kaja Silverman observa que la exposición literal y reiterada de los genitales en el film no es nunca meramente pornográfica, sino que es también política, puesto que: «En *Número dos*, el cuerpo siempre se expresa “históricamente”, es decir, como un significante desplazado de relaciones psíquicas, sociales y económicas» (Farocki y Silverman, 2016: 213).

Tal como apuntó Freud a propósito de la histórica, también en el film de Godard, el cuerpo-significante (el masculino como el femenino) hace aparecer en la escena aquello que no puede ser articulado en el lenguaje verbal o en el relato.

Ya hemos recordado la fecundidad de la asociación que establece Godard entre la imagen de la histórica y la de la actriz. La lectura de Silverman hace ahora avanzar la analogía, ya que su reenvío a la modalidad expresiva propia de la histórica (su comunicar desplazando) permite ver de otro modo la presencia del cuerpo femenino desnudo, ya no como lugar donde se manifiesta el síntoma, sino él mismo síntoma de una tensión que es, además, estética y formal. Leer el desnudo como significante que, apuntando a un afuera incierto, desestabiliza la representación en sentido estético permite conjeturar una proximidad, raras veces mencionada, entre la forma experimental del film de Godard y estéticas aparentemente más clásicas que caracterizan cier-

to cine de la Transición donde aparece, por primera vez, el cuerpo femenino integralmente desnudo.

No es infrecuente que las actrices asuman, en sus cuerpos, tensiones políticas, teóricas, estéticas y sociales enfrentadas entre sí (Dyer, 2001). Sin embargo, es más difícil que se les reconozca la capacidad de realizar operaciones formales significativas. De hecho, en la película de Godard, el cuerpo desnudo de Sandrine Battistella (actriz principal) se desliza en una forma que es, ya en sí misma, radicalmente experimental, porque en ella lo ordinario se vuelve semánticamente denso a través de una estética que insiste en la relación y la simultaneidad, duplicando la imagen o partiendo la pantalla en dos (Farocki y Silverman, 2016: 206–207). En cambio, en los casos estudiados por Codesido-Linares, Fuentesfría y García en «Liberación y reapropiación corporal en el cine de la Transición: insurgencias desnudas de Amparo Soler Leal entre 1975 y 1979», es el cuerpo desnudo de la actriz —en particular el de Soler Leal, una actriz madura y consolidada— el que puede ser leído como aquel cuerpo-significante que cumple una función desestabilizadora en unos films cuya retórica visual ofrece pocos elementos revulsivos.

De este modo, no solo la actriz asume sobre sí la tensión sociopolítica de la Transición haciendo de su actuación el lugar de paso desde los valores familiares franquistas (*La gran familia*, Fernando Palacios, 1962) a la nueva conciencia femenino-feminista (*¡Vámonos, Bárbara!*, Cecilia Bartolomé, 1978), no solo convierte su exposición corporal en una forma de reivindicación y ruptura cultural, como proponen los autores del estudio. También interviene, como sugiere Silverman a propósito del cuerpo desnudo de Battistella, como significante activo impulsor de nuevas posibilidades formales y como catalizador de nuevas percepciones/lecturas de la imagen que se vuelve así más inestable semánticamente.

Esta intervención del cuerpo desnudo como desestabilizador de la retórica clásica e impulsor de nuevas formas es incluso más acentuada en el

caso de Lina Romay en el cine de Jess Franco donde, tal como observa Mendibíl Blanco en «Lina Romay y el cuerpo desplegado entre *Plaisir à trois* y *Gemidos de placer*», el cineasta elige la toma larga o el plano secuencia para reforzar el despliegue del cuerpo de la actriz, dando lugar a una confluencia de actuación y articulación visual que hace del cuerpo mismo el eje de la enunciación, llegando al punto de poder decir, con el autor, que: «Lina Romay no solo habita [l]as imágenes, sino que las estructura desde su fisicidad, convirtiéndose en una suerte de interfaz donde se conjugan los elementos visuales, temporales y narrativos».

De un modo parecido, el erotismo de una actriz pudo intervenir en la construcción de un nuevo lenguaje cinematográfico capaz de sostener las nuevas demandas de libertad, como es el caso estudiado por Sergi Sánchez y María Adell en «El devenir-animal de Ana Belén, actriz en transición». Observan los dos autores que, desde *El amor del capitán Brando* (Jaime de Armiñán, 1974) hasta *La criatura* (Eloy de la Iglesia, 1977), pasando por *La petición* (Pilar Miró, 1976), el trabajo actoral de Ana Belén se concentra en abrir, a través de su cuerpo, espacios figurales donde lo animal y lo humano se vuelven indiscernibles, en un devenir que no tiene reglas y que no teme llevar la palabra hacia el ladrido. De nuevo, el cuerpo de la actriz no se exhibe aquí para despertar el deseo erótico en el espectador, sino para volver incierta la mimesis: «Involución», la definen los dos autores siguiendo a Deleuze y Guattari, esto es, una forma de evolución (del cine) que se hace entre heterogéneos (un cuerpo real y una representación visual).

Hubo también casos en los que las actrices se dejaron habitar por una polifonía (a veces imposible) de voces contradictorias para hacerse cargo de lo irrepresentable de la historia, pero también de sus promesas. Ocurrió, como advierten Josep Lambies y Albert Elduque en «La historia vuelta del revés: tensiones entre cuerpo y voz en los personajes femeninos del cine español del final de la Transición», en los casos de Assumpta Serna (*Dulces horas*,

Carlos Saura, 1981), Lola Herrera (*Función de noche*) y Esperanza Roy (*Vida/perra*, Javier Aguirre, 1982). También en estos tres casos, el trabajo estético que la actriz lleva a cabo no quiebra la representación, sino que introduce en ella una ambigüedad (aquí narrativa) que desplaza la clausura del relato en un afuera donde la historia puede «volverse del revés», como proponen los dos autores.

Cierra este monográfico el estudio de Laia Puig-Fontrodona y Núria Bou en «Resistencias a la maternidad institucional: Najwa Nimri en la ficción serial española», que se centra en las transformaciones figurativas de la maternidad que la actriz lleva a cabo en su trabajo. Acentuando las tensiones internas de un arquetipo femenino notoriamente ambiguo (Jung), Najwa Nimri hace desbordar por exceso los gestos expresivos tradicionales (por ejemplo, la sonrisa de la madre) y pone los recursos de la verosimilitud serial al servicio de la desestabilización de la representación de la maternidad. La transformación de gestos maternos heredados tiene un efecto doble sobre la entera genealogía, que se pretende ancestral, y que vacila a la vez que se enriquece de nuevas formas surgidas, ya no de los relatos tradicionales, sino de la experiencia real de las mujeres. Se trata, una vez más, de formas que se sitúan en zonas liminares, entre la experiencia vivida y la puesta en escena, y cuya creación por parte de la actriz confirma, una vez más, que la actuación puede ser, para las mujeres, también un lugar de investigación y de proyección política.

4. CONCLUSIÓN

Que ser mujer sea «ser una actriz», como resumió Susan Sontag (2024: 25), es algo que las mismas mujeres no han dejado de repetir. Ya en 1929, antes de las dos grandes contribuciones de Freud sobre la sexualidad femenina (que datan de 1931 y 1932), la psicoanalista Joan Rivière observó que la feminidad podía ser asumida y llevada como una máscara (1986: 35), negando, además, toda diferencia entre una supuesta feminidad «genuina» y

la mascarada. Es sabido que Lacan, en «La significación del falo» (1958), retomó este concepto y lo radicalizó hasta sugerir que la mascarada no es lo que esconde a la mujer, sino que es La Mujer, haciendo de la mascarada la definición misma de la feminidad (Mitchell, 1976: 43).

Sin embargo, es precisamente a través de esta mascarada que las mujeres han buscado —y buscan— una vía de acceso a la subjetividad. A ello se refiere Marguerite Duras cuando, entrevistando a Elia Kazan en diciembre de 1980, se interesa sobre todo por *Wanda* (Loden, 1970), la única película realizada por Barbara Loden. En ella, según observa Duras, no solo hay una coincidencia «inmediata y definitiva» entre la actriz y el personaje, sino que Loden «es aún más auténtica en la película que en la vida»; y esto, añade, «es algo milagroso» (Duras, 1993: 130).

Ese mismo «milagro» es el que interesa hoy a Carla Simón, quien lo recuerda en una carta a Loden, destacando que en *Wanda* una actriz se encuentra a sí misma «a través del cine» (Simón, 2025: 71). Es también lo que persiguen en su práctica las montadoras Julia Juániz, Ana Pfaff y Ariadna Ribes. Todas coinciden en la búsqueda «de una posible verdad que solo la película alberga», como resume Diana Toucedo, sabiendo que esta verdad es inseparable del movimiento y de los cortes que atraviesan los cuerpos y los gestos en la representación y por la representación. ■

NOTAS

- * El presente monográfico forma parte del proyecto PID2021-124377NB-I00 financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.
- 1 *Función de noche*. 25 Muestra Internacional de e y Mujeres de Pamplona. Presentación y coloquio. (Vídeo online). IPES Elkartea, 9 de junio de 2011. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=rSfv3kN-Va7o&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.love4musicals.com%2F&feature=emb_imp_woyt (Consultado marzo de 2024).

REFERENCIAS

- Aumont, J. (1999). *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. París: POL.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila.
- Duras, M. (1993). *Los ojos verdes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Dyer, R. (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- Farocki, H., Silverman, K. (2016). *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández-Savater, A., Labrador Méndez, G. (2018). *Economía libidinal de la transición*. Madrid: MNCARS.
- Joudet, M. (2024). *La segunda mujer. Lo que hacen las actrices cuando envejecen*. Sevilla: Athenaica.
- Kristeva, J. (1985). Lo vreal. En *Loca verdad: Verdad y verosimilitud del texto psicótico: Seminario* (pp. 15-42). Madrid: Fundamentos.
- Macheret, M. (2021). *Voyage à travers un film (Sauve qui peut (la vie)) (1981) de Jean-Luc Godard: La dernière touche*. *Cahiers du Cinéma*, 776. Recuperado de <https://www.cahiersducinema.com/fr-fr/article/actualites/voyage-a-travers-un-film-sauve-qui-peut-la-vie-1981-de-jean-luc-godard-la-derniere-touche>
- Mitchell, J. (1976). *Psicoanálisis y feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- Rivière, J. (1986). Womanliness as a masquerade. En V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan (eds.), *Formations of fantasy* (pp. 35-44). Londres: Methuen.
- Simón, C. (2025). Cartas de Carla Simón a mujeres directoras. *Caimán Cuadernos de Cine*, 200, 70-75.
- Sontag, S. (2024). *De las mujeres*. Barcelona: Debate.
- Witt, M. (2020). Unearthing a forgotten television work by Jean-Luc Godard. *Senses of Cinema*. Recuperado de <https://www.sensesofcinema.com/2020/feature-articles/unearthing-a-forgotten-television-work-by-jean-luc-godard/>

TRANSPORTES DE AFECTOS: VER Y PENSAR EL INTERVALO EN EL CUERPO DE LAS ACTRICES

Resumen

El texto propone repensar el cine desde la perspectiva de las actrices y el montaje, desde lo que las actrices transforman en sus cuerpos y cómo reflejan las transformaciones estéticas y políticas de una época, como sus temblores y desbordes. Así, se investiga cómo el intervalo se encarna en el trabajo actoral, generando cambios de imagen, y se valora el papel de las montadoras, quienes al construir personajes femeninos, analizan las múltiples posibilidades que las actrices inventan y despliegan en sus actuaciones. El montaje asociativo se plantea de esta forma como un aprendizaje para ver y un gesto dialéctico y político que explora la tensión entre el cuerpo real y el cuerpo imaginario de las actrices, condicionado por normas sociales y políticas. Actrices como Lola Herrera, Amparo Soler Leal, Sandrine Battiella o Lina Romay convierten sus cuerpos en espacios de resistencia, liberación y experimentación estética. Así, la actuación femenina articula conflictos sociopolíticos y deseos personales, manifestando desbordes afectivos y gestos que el lenguaje verbal no alcanza, transformándose en un terreno político y estético para resignificar la feminidad y la representación.

Palabras clave

Actrices; Intervalo; Montaje asociativo; Cuerpo real e imaginario; Cine español; Pensamiento feminista.

Autores

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es profesor agregado en la Universitat Pompeu Fabra, donde pertenece al grupo de investigación CINEMA y dirige el proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)». Es director del Postgrado en Montaje de la UPF-BSM y programador en Xcèntric, el cine del CCCB. Ha escrito artículos en más de una cincuenta de libros y numerosas revistas, y es editor (con Núria Aidelman) de *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes, Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica* y (con Analisa Mirizio) de *Cuando las actrices soñaron la democracia* (Cátedra, 2025). Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

TRANSFERENCES OF AFFECTS: VIEWING AND CONTEMPLATING THE INTERVAL IN ACTRESSES' BODIES

Abstract

This article posits a reconsideration of cinema from the perspective of actresses and editing, of what actresses transform in their bodies and how they reflect the aesthetic and political transformations of an era, with its tumults and upheavals. It thus explores how the interval is embodied in the actress's work, generating changes of image, and highlights the role of women editors, who construct female characters to analyse the multiple possibilities that actresses invent and deploy in their performances. Associative montage is thus proposed as a way of learning to see and as a dialectical and political gesture that explores the tension between the real body and the imaginary body of the actress, conditioned by social and political norms. Actresses such as Lola Herrera, Amparo Soler Leal, Sandrine Battiella and Lina Romay turn their bodies into sites of resistance, liberation and aesthetic experimentation. In this way, their performances articulate socio-political conflicts and personal desires, manifesting affective excesses and gestures that verbal language cannot fully express, transforming them into a political and aesthetic site for resignifying womanhood and representation.

Key words

Actresses; Interval; Associative Montage; Real and Imaginary Body; Spanish Cinema; Feminist thinking.

Authors

Gonzalo de Lucas is a lecturer at Universitat Pompeu Fabra, where he works with the CINEMA research group and directs the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses: Spanish Cinema from the End of the Franco Dictatorship to the Post-transition Period (1975-1992)". He is also the director of the Postgraduate Program in Audiovisual Editing at UPF-Barcelona School of Management and a member of the programming team for Xcèntric, the cinema at the Barcelona Centre of Contemporary Culture (CCCB). He has written articles for more than fifty books and in publications such as *Cahiers du Cinéma-España*, *L'Atalante* and *Sight and Sound*. Contact: gonzalo.delucas@upf.edu.

Annalisa Mirizio (Italia, 1971) es profesora titular en la Universitat de Barcelona, coordinadora del programa de doctorado en «Estudios lingüísticos, literarios y culturales» y fundadora del Grupo de investigación sobre literatura, cine y otros lenguajes artísticos (GLiCiArt) de la UB. Es miembro del grupo CINEMA y del proyecto de investigación «Producción de nuevas subjetividades en los personajes femeninos y las actrices: el cine español del final de la dictadura a la post-transición (1975-1992)». Ha publicado artículos sobre la circulación de formas y conceptos en el cine de Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumberras, Cecilia Mangini, Pier Paolo Pasolini, entre otros. Contacto: annalisamirizio@ub.edu.

Referencia de este artículo

De Lucas, G., Mirizio, A. (2025). Transportes de afectos: ver y pensar el intervalo en el cuerpo de las actrices. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 7-18. <https://doi.org/10.63700/1231>

Annalisa Mirizio is a senior lecturer at Universidad de Barcelona (UB), the coordinator of the PhD program in Linguistic, Literature and Cultural Studies and founder of the UB's GLiCiArt research group on literature, cinema and other artistic languages. She is a member of the CINEMA group and of the research project "Production of New Subjectivities in Female Characters and Actresses: Spanish Cinema from the End of the Franco Dictatorship to the Post-transition Period (1975-1992)". She has published articles on the circulation of forms and concepts in the work of filmmakers such as Carmelo Bene, Icíar Bollaín, Albertina Carri, Claire Denis, Helena Lumberras, Cecilia Mangini and Pier Paolo Pasolini. Contact: annalisamirizio@ub.edu.

Article reference

De Lucas, G., Mirizio, A. (2025). Transferences of Affects: Viewing and Contemplating the Interval in Actresses' Bodies. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 40, 7-18. <https://doi.org/10.63700/1231>

Edita / Published by



EL
CAMAROTE
DE PERE
JULES

Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
