

HACIA UN MONTAJE COMPARATIVO DEL RETRATO FEMENINO. EL TEATRO DEL CUERPO: LÁGRIMAS FICCIONALES Y LÁGRIMAS REALES

Entre las variadas formas de aproximarse a la historia del cine, una de ellas —y acaso de las más desatendidas— es el modo en que los cineastas retratan a las actrices: las distancias, relaciones, historias que, por debajo de las tramas, se registran entre quien filma y quien es filmado. En el cine, a diferencia de la literatura o la pintura, el personaje no es únicamente un ser imaginario, sino también una persona real que inscribe su voz, gestos y miradas en la materia de la película: se hace «en el mundo y con el mundo, con criaturas reales como primera materia, antes de cualquier intervención del lenguaje» (BERGALA, 2006: 8).

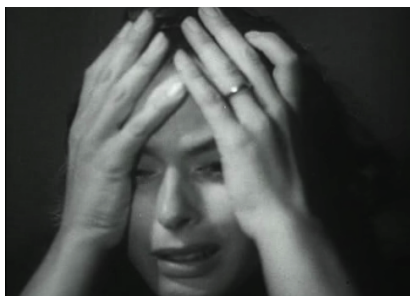
En este artículo abordaremos el trabajo con la materia corporal, los signos inscritos como *presencias reales*, a partir de las lágrimas de las actrices, según la interpretación filmada por David Wark Griffith, Josef von Sternberg, Nicholas Ray, John Cassavetes o Rainer Werner Fassbinder. Como se sabe, en el cine moderno, las actrices perdieron o atenuaron su función de *star* en aras

de una imagen más realista, hasta que se erosionó esa imagen distante e ideal construida en estudio: se pasó del rostro *icónico* al rostro *indicial*, en el que se visibilizan los efectos de lo real y del curso del tiempo sobre los cuerpos. En los años sesenta, cineastas como Bergman o Cassavetes acabarían por extremar y extenuar esos signos, despojando a la actriz de todo salvo de su condición de persona o máscara.

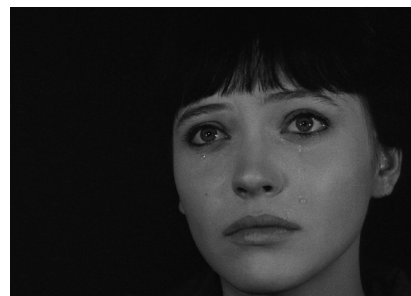
Las actrices suelen representar las lágrimas como un instante dramático ficticio y despersonalizado respecto a su vida privada. Sin embargo, cuando los cineastas modernos transformaron las formas fílmicas del retrato femenino, buscando ampliar las zonas del realismo cotidiano, procuraron que las lágrimas surgieran o revelaran algo que forma parte de la intimidad de la intérprete y que hiciera visible una emoción personal o autobiográfica. En ese sentido, habría que distinguir entre *lágrimas reales* y *lágrimas ficcionales*: entre ambas manifestaciones se producirá con frecuencia una tensión en lo visible,



Un día de campo (Partie de campagne, Jean Renoir, 1936)



Stromboli, tierra de Dios (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1949)



Vivir su vida (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962) / Cortesía de Regia Films

entre el artificio (las lágrimas fingidas) y una presunta transparencia (aquellas que no se pueden controlar, que escapan a nuestra voluntad). Puesto que las personas aprendemos a utilizar las lágrimas y a comprender qué representan, muchas escenas dramáticas implican la duda de los personajes sobre la veracidad o motivación del personaje que llora. El cine, por lo general, sigue la perspectiva clásica según la cual las lágrimas pertenecen al ámbito de la emoción y no del sentimiento, tal como observó el neurólogo Antonio Damasio: «las emociones se representan en el teatro del cuerpo, mientras que los sentimientos se representan en el teatro de la mente» (DAMASIO, 2005: 32). De este modo, en las secuencias de lágrimas el cuerpo se muestra como un

teatro o una representación en la que la imagen fricciona entre lo icónico y lo indicial. Así, no por casualidad, algunos de los instantes pregnantes del cine moderno consisten en las lágrimas de la actriz: Sylvia Bataille, tras el encuentro amoroso, en *Un día de campo* (Partie de campagne, Jean Renoir, 1936), Ingrid Bergman en el volcán de *Stromboli, tierra de Dios* (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1949) o ante los amantes calcinados de *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, 1953), o Anna Karina en *Vivir su vida* (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962), viendo las lágrimas teatrales de la Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (La passion de Jeanne d'Arc, Carl T. Dreyer, 1928). En este ensayo vamos a comparar diferentes fragmentos cine-

matográficos desde las ideas formales que circulan entre cineasta y actriz, según la construcción de su imagen como icono o cuerpo real.

Lágrimas ficcionales

El sufrimiento interpretado en el rostro femenino surgió muy pronto, con las posibilidades del primer plano y su ampliación de los signos más pequeños y apenas perceptibles del rostro: se trataba de explorar al máximo y de cerca toda la dinámica expresiva y facial de una actriz, convirtiendo su rostro en un escenario teatral. La actriz cinematográfica seguramente nunca ha sido tan intérprete de las emociones como en el cine de Griffith: a cada emoción parecía corresponderle un gesto, y el virtuosismo de Lillian Gish consistía en

Las dos tormentas (Way Down East, David Wark Griffith, 1920)



suceder esas notas interpretativas con un *tempo* extremadamente rápido. Ese ritmo era el que provocaba el asombro del espectador, ya que el cine parecía capaz de registrar las etapas enteras de una vida emocional en breves segundos (de la risa al llanto, del dolor a la alegría, de la pasión al miedo): «No basta el que una persona posea un rostro fotogénico, se necesita ante todo que posea un alma. [...] Para los papeles principales, necesito personas que tengan un alma, que conozcan y sientan su personaje y sean capaces de expresar toda la gama de emociones humanas con los músculos de su cara» (GRIFFITH, 1984: 95).

Cuando en *Las dos tormentas* (Way Down East, David Wark Griffith, 1920), el seductor confiesa su engaño a Lillian Gish, esta atraviesa en escasos segundos todo el arco emocional que hay entre la lágrima y la risa: no hay fotograma en que los gestos expresivos no sean plenos, es decir, no hay ningún gesto expresivo que se alargue, pues lo que importa es su dinámica, y la algidez máxima de la expresión y la mímica facial. Por otra parte, esta composición icónica del rostro en transformación manifiesta una concepción temporal (el destello, la vibración efímera) que contrastará con la dilatación o prolongación de la expresión hasta el vaciado emocional en las actrices despojadas de Warhol o Garrel. En Griffith, los gestos culminan la expresión, por su empleo extremo de la potencialidad interpretativa y dramática, y son analogías perfectas (representaciones de nuestra idea del pánico o del desborde emocional), a modo de iconos del sufrimiento o formas visibles de su idea poética. En *Lirios rotos* (Broken Blossoms, David Wark Griffith, 1919), el padre pide a Lillian Gish que dibuje una sonrisa en su rostro. El gesto será muy distinto, como se verá también, en los filmes de Cassavetes, donde el rostro está extenuado y muestra las huellas de un sufrimiento real. Pero en la historia del paisaje del rostro, Lillian Gish era un territorio virgen que el cineasta aún debía conquistar. Mantenía su pureza inquebrantable porque el dolor todavía era representable desde la mímica y la

actriz se podía liberar (o purificar) de él encarnándolo. Su rostro podía volver hacia atrás, al estado inicial o no erosionado, sin marcas o huellas de una vivencia real.

Esta concepción del rostro que preservaba fija su belleza proyectó la dimensión y fuerza icónica de la estrella, la de una Dietrich o una Garbo: ser inalterable a los efectos del tiempo, pasar de un film a otro logrando que su imagen permanezca intacta, sin signos de la corrosión temporal, una especie de máscara o belleza ideal, congelada e inmarcescible.

Para Josef von Sternberg, el rostro era un paisaje: «La cámara ha ayudado a explotar la silueta humana y, sobre todo, el rostro. La cara humana tiene que ser tratada como un paisaje: los ojos son lagos, la nariz una colina, las mejillas unos prados, la boca un sendero de flores, la frente un pedazo de cielo, el pelo un conjunto de nubes. El rostro debe cambiar según las variaciones de la sombra y de la luz, igual que un paisaje» (STERNBERG, 2002: 265).

Una tarea en que el cineasta debía encontrar la belleza por debajo de las capas y máscaras más explícitas u ordinarias para que sobresaliera la forma ideal: «La cámara por sí sola es un instrumento destructor y los hombres que se sitúan detrás necesitan mucho tiempo y esfuerzo para dominarla. Posee un concepto propio de la belleza y dramatiza lo que ve, acorta, deforma, aplanas las masas. El término *belleza* describe el concepto más nebuloso de todos» (STERNBERG, 2006: 260).

Hay un valioso documento de Sternberg filmando un primer plano, incluido en *Josef von Sternberg, een retrospectieve* [Josef von Sternberg, una retrospectiva] (Harry Kümel, 1969). En esta pieza televisiva, realizada cuando el cineasta llevaba quince años sin rodar una película, y poco antes de su muerte, Sternberg prepara el plano moviendo con sus propias manos los focos, manejando las zonas de sombras y sometiendo a la actriz a las directrices de la única toma posible, según un único ángulo e iluminación.



Josef von Sternberg, *een retrospectieve* (Harry Kümel, 1969).

Durante la preparación del plano, Sternberg señala algunos de sus preceptos estéticos, basados en la supresión de la voluntad de la actriz, que debe convertirse en mera superficie o en arcilla para que el cineasta la moldee: «Dígame que no piense en nada, que lo olvide todo. Aquí no hay nadie, excepto yo» o «Cuando acabo con un actor está agotado. Ya no sabe qué quiere: es lo que quiero». En un momento del rodaje, Dorothee Blanck, la actriz, irrumpe en lágrimas: «¿Por qué llora? ¿Es por mi culpa? Dígame que en este oficio se trabaja con la cabeza, no con el corazón. Un actor no llora. Si llora, el público no llorará. Nuestro trabajo es simular, no ser reales. Mis actores no saben nunca qué hacer». Sternberg, en este punto, parece compartir la teoría de Diderot en *La paradoja del comediante*: frente al supuesto horaciano del drama y de toda literatura —«si vis me flere primum dolendum est ipsi tibi» en *Ars Poetica*,



Capricho imperial (The Scarlet Empress, Josef von Sternberg, 1934)

línea 102 («si quieres que yo llore, primero te tiene que doler a ti») —, Diderot reclama el distanciamiento o enfriamiento mental del actor respecto a la emoción a fin de «trasladar a lo teatral y literario la ambigüedad de toda caracterización moral» (VALVERDE, 1999: 166).

Al final del rodaje, y cuando las luces ya están preparadas, Sternberg da una única indicación a la actriz: «Mire mi mano». A lo largo de las siete películas que realizó con Marlene Dietrich, su *marioneta* —tal como se refiere a ella en sus memorias—, Sternberg mantuvo la idea de que las lágrimas debían quedar veladas, apenas intuitas o vislumbradas, en vez de explicitadas, con el fin de acercar al espectador al drama y su emoción. La belleza de su estilo radica en la forma en que sublima las lágrimas mediante motivos visuales capaces de contener o expresar la potencialidad interior del llanto. Así, en *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, Josef von Sternberg, 1934), la llama de una vela que, justo delante del iris de la actriz, revela la emoción en sus ojos, en el teatro del cuerpo, sin que haya nada teatral en la interpretación de la actriz, pues actúa como una fría materia esculpida por el cineasta: al tiempo que las pupilas se humedecen progresivamente, aflora la lágrima.

Por otra parte, en la escena de *La venus rubia* (Blonde Venus, Josef von Sternberg, 1932) en que Marlene Dietrich debe separarse de su hijo y re-

nunciar a verlo, por causas injustas, Sternberg muestra elegantemente el pudor y la discreción —en este caso, forzosa más que orgullosa— del llanto. Después de que el marido diga «No te acerques a Johnny nunca más. Deja que se olvide de ti. Es el único modo de que seas una buena madre para él», Sternberg realiza un primer plano de Marlene Dietrich en el que una rama que cae tapa su ojo izquierdo, y se diría que casi dibuja las lágrimas que se derraman. La estética del personaje —y la actriz— se identifica con la contención del estilo cinematográfico, la emoción del plano distante es la del cuerpo que reprime para sí las lágrimas. Después, cuando el hijo se despide de ella, el sombrero oculta con pudor su rostro, y nos deja imaginar su dolor. Se trata, claro, de un mecanismo retórico: aunque nosotros vemos que ella oculta su

mirada, en realidad solo nos la oculta a nosotros, porque en el plano/contraplano real, el hijo puede ver su ojos.

Luego, cuando el hijo se marcha con el padre en tren, la actriz ya no tiene que disimular sus lágrimas. Sternberg concibe esos instantes según una combinación emocional: en los planos generales nos aleja aparentemente de la figura, aunque la composición muestra su soledad y desamparo, en una especie de identificación mediante el distanciamiento —ella sentada en el banco esperando que su hijo suba al tren y parta— que se refuerza con un plano de su punto de vista. En los primeros planos, nos acercamos a Marlene Dietrich para contemplar de manera progresiva el momento en que ya no puede contener el llanto, y sentir la profundidad desde la que emerge y el dolor silencioso que arrastra, reforzado por el sonido del

La venus rubia (Blonde Venus, Josef von Sternberg, 1932)



tren al partir: primero, el sombrero le tapa un ojo; después, vemos la primera lágrima; y, al final, descubiertos, los dos ojos llorosos. Cuando aparece la lágrima, en el cine de Sternberg, se trata de un breve destello.

Finalmente, su filmación de la estrella hollywoodiense empieza a configurar un acercamiento hacia el retrato de intimidad, bien sea a través de la posición de la actriz o de la gestualidad de la figura en primer plano, en una intimidad que únicamente comparte con el espectador o que construye para él: por ejemplo, en *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932), en la escena en que Shanghai Lily (Marlene Dietrich) llora en soledad tras decidir entregarse a Chang para salvar a su antiguo amante, el capitán Harvey (Clive Brook). Se diría que es un plano rodado en la privacidad de un taller, un *portrait* íntimo que anticipa los planos de Jean Seberg en *Les Hautes solitudes* [Las altas soledades] (Philippe Garrel, 1974).

Belleza contenida y discreta, en resumen, que muestra (arte y teoría del arte) la dificultad de la actriz para representar el llanto (frente el espectador, los personajes, y la cámara) cuando no debe o no quiere llorar, y del cineasta que desea filmar la emoción profunda, interior, de las lágrimas, y no su mera manifestación externa: «El arte —escribió Sternberg— consiste en saber discernir lo que hay que revelar y lo que hay que ocultar» (STERNBERG, 2002: 257). Y en una carta: «Todo el arte es una exploración de un mundo irreal [...], proviene de la búsqueda de la abstracción que normalmente no se presenta en las cosas tal como son» (MERIGEAU, 1983: 36). La poética del retrato en Sternberg pasa por mantener la belleza del icono a salvo de las irrupciones de lo real, y a la vez por encontrar la distancia desde la que lo invisible y lo abstracto se encarnan dramáticamente en los cuerpos. ¿Qué vemos en estas escenas aquí evocadas? Nada que no surja de nuestras proyecciones y de los mecanismos por los que, en la distancia de espectadores, nos sentimos cerca de



El expreso de Shanghai (*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932)

la imagen de la actriz. A diferencia de Rossellini, para el que la lágrima será siempre una lágrima (según su célebre idea de que, si las cosas están ahí, no hay por qué manipularlas), el indicio o huella de una presencia real, para Sternberg una lágrima es una forma ideal que componemos en nuestra cabeza. De ese modo, el espectador hace el montaje, la comparación mental entre la pequeña lágrima real, filmada o insinuada, y su forma ideal o dramática en nuestra imaginación: una presencia icónica, la forma irreal en que sentimos vibrar la belleza.

Lágrimas reales

En *La rampe*, Serge Daney escribió: «Lo que hacía que la Garbo, o la Dietrich, fueran *stars* es que miraban a lo lejos algo que ni siquiera era imaginable. La modernidad comienza cuando la fotografía de Monika, de Bergman, estremece a una generación entera de cinéfilos, sin que Harriet Anderson se vuelva sin embargo una *star*» (DANEY, 2004: 81-82).

Con el cine moderno, muchas películas (de Rossellini, Bergman, Godard o Antonioni) compusieron una capa documental por debajo o subyacente a la ficción: las crónicas sentimentales del cineasta filmando a su mujer o amante, en una especie de diario íntimo o retrato que, al tiempo, resultaba un autorretrato. En esa forma de filmar al otro, importaba cómo hacer visible la tensión entre la mujer real y su condición de actriz, y a la vez se establecía que la correspondencia visual (o contraplano) del personaje/actriz/mujer se activara



Les Hautes solitudes (Philippe Garrel, 1974)

desde el lugar de la cámara, en fuera de campo, hacia el cineasta, en vez de hacia el personaje masculino inscrito en la ficción. Era una relación temporal que generó un acercamiento hacia el cuerpo filmado, o un alejamiento de la visión mítica e icónica de las *stars*, y que acabó manifestando los indicios del paso del tiempo sobre los rostros, hasta mostrarlos en su agotamiento y evanescencia. En esta historia de las formas, los cineastas establecían sus ideas sobre la ontología del cine.

En la distinción que Pierce efectuó entre símbolos, iconos e índices, situó las imágenes fotográficas en la última categoría: «las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues,

**Al mismo tiempo
que Rossellini, en
Hollywood, Nicholas
Ray creaba, también
mediante el trasfondo
autobiográfico,
otra apertura a la
intimidad del retrato**



Arriba. *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)

Abajo. *Maridos* (Husbands, John Cassavetes, 1970)

pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física (índice)» (DUBOIS, 1986: 67).

En su ensayo sobre el acto fotográfico, Philippe Dubois comenta algunas implicaciones de la concepción de la fotografía como índice: «en términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de *signos* entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de un paso. Todos estos signos tienen en común “el hecho de ser realmente afectado por su objeto” (Peirce, 2.248), de mantener con él “una relación de conexión física” (3.361). En este sentido, se diferencian radicalmente de los iconos (que se definen solo por su relación de semejanza) y de los símbolos (que, como las palabras de la lengua, definen

su objeto por una convención general)» (DUBOIS, 1986: 47).

Humo, sombra, cicatriz, ruina, síntoma, huella: imágenes y metáforas que caracterizan una nueva forma de la filmación del rostro. Pensemos en Rossellini, Bergman, Godard, Warhol, Cassavetes, Pialat, Garrel o Dwoskin, en cuyo cine las actrices deben sostener su mirada ante la violencia del mecanismo de registro o filmación de la cámara, en un efecto de dramatización del tiempo, o bien donde la cámara se acerca a ellas extremando la porosidad del rostro y mostrando el gesto fílmico y el deseo a través de imágenes imperfectas, desenfocadas, en agresivos desencuadres.

Es un hecho de sobra conocido que en los instantes fundadores de esta declinación del retrato femenino se encuentran los filmes de Rossellini con Ingrid Bergman: allí, la actriz hollywoodiense, más que desvanecer su condición de estrella al entrar en contacto con la realidad o lo ordinario, acababa manifiestando su *máscara*. Situada en

escenarios naturales que agredían su figura, y ante la visión de lo real, llena de incertidumbre, la actriz se desplaza, gira sobre sí misma y es forzada a un extrañamiento —su famosa extraneidad— que hace que deba enfrentarse, como si viera mental, pero abrasivamente, su imagen en un espejo, con su propia condición de actriz hollywoodiense, e intentando fingir naturalidad o realismo interpretativo. En la mañana del final de *Stromboli, tierra de Dios*, en las imágenes de sus lágrimas serenas, asistimos a un instante de debilidad de la actriz, que se pasó el rodaje llorando —y quién sabe si esas lágrimas provocaron la necesidad de Rossellini de rodarlas— por las consecuencias de su enamoramiento del cineasta, que le hizo abandonar a su hija y ser objeto de múltiples reproches en Estados Unidos: «lloré tanto que pensé que me quedaría sin lágrimas [...]»; [Roberto] Había pre-

senciado mis lágrimas en Stromboli... La gente pensó que yo disfrutaba de un amor maravilloso, cuando no hacía más que llorar, porque mi culpabilidad me estaba destrozando» (BERGMAN, 1982: 181-182). De esta forma, esa imagen documenta un estado de abandono o cansancio de la actriz, en el que ya no impone la mueca naturalista ni el artificio del llanto, y donde la máscara de la actriz es indistinguible de la máscara de la mujer, en un reconocimiento de la imposibilidad de desentrañar una verdad oculta detrás de las apariencias: la verdad son las apariencias, que en su objetividad revelan que lo que caracteriza a Ingrid Bergman es justamente el *ser* actriz. Cuando la actriz intenta desprenderse de su máscara se percata de que es imposible porque la máscara se ha convertido o es ya su rostro.

Arriba. *Stromboli, tierra de Dios* (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1949)

Abajo. *En un lugar solitario* (In a Lonely Place, Nicholas Ray, 1950)

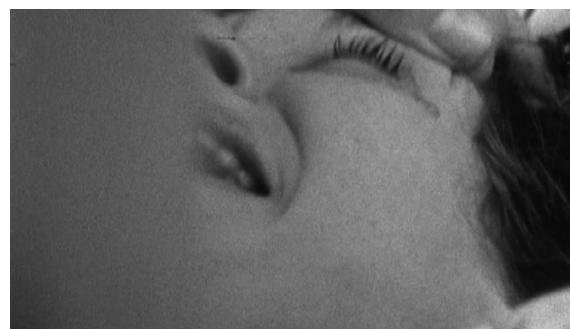


En aquella misma época, en Hollywood, Nicholas Ray también creaba, mediante el trasfondo autobiográfico, otro acercamiento a la intimidad del retrato. Su historia con Gloria Grahame fue mucho menos intensa y prolongada que la de Rossellini y Bergman; se inició en el rodaje de *Un secreto de mujer* (*A Woman's Secret*, Nicholas Ray, 1949) y concluyó un año después, durante el de *En un lugar solitario* (*In a Lonely Place*, Nicholas Ray, 1950). Sin embargo, en este film de duelo hallamos un gesto semejante al de Rossellini, tal como señala Erice: «La utilización casi documental de la pareja Humphrey Bogart-Gloria Grahame, trasunto bastante aproximado de las relaciones del propio Ray con la actriz (con la que estaba entonces casado y de la que se separó en el curso del rodaje), confería a *En un lugar solitario* un tono casi autobiográfico, cuyo único paragon eran, en Europa, las películas de Rossellini con Ingrid Bergman. *En un lugar solitario* está rodada en el primer domicilio de Ray en Hollywood y la escena final —improvisada en el plató— debe de reproducir con bastante fidelidad su propia ruptura con la actriz» (ERICE, 1986: 128).

En el último plano de Gloria Grahame en el film, cuando se despide de Dixon, el guionista interpretado por Bogart, una lágrima cae por su mejilla izquierda, dejando con lentitud el trazo de su paso, mientras dice: «viví unas semanas mientras me amaste. Adiós, Dix». En ese plano, la vida o separación real parece dejar un residuo doloroso, una cicatriz en la ficción. Si comparamos esas lágrimas reales con otras previas, de clara manifestación ficticia, en la escena en que Laurel se consuela ante el agente de Dixon y escenifica su malestar, veremos que ese es un cuerpo que actúa, que finge, mientras en el plano final su rostro es el indicio de una separación que se está produciendo sin que se sepa el desenlace, la posible sutura: ese plano final queda abierto, sin clausura narrativa, escapa a su dramatización controlable o acotable en la ficción. Lo que le importaba a Ray era la melodía de los ojos, y la forma

en que el cine capta el pensamiento o la emoción que circula entre cineasta y actriz: «la cámara es un instrumento, es el microscopio que permite detectar la melodía silenciosa de la mirada. Es un instrumento magnífico, porque su poder microscópico es para mí el equivalente a la introspección en el escritor, y el paso de la película por la cámara representa la corriente del pensamiento del escritor» (ERICE: 1986, 84).

La cámara como microscopio o suplemento de visión ha comportado una nueva percepción emocional desde la materia corporal: por ejemplo, la lágrima ampliada, como huella, trazo, materia fluida que dramatiza la piel, descompone la expresión o descorre el maquillaje, es una figura esencial en la poética de John Cassavetes. En sus películas, evitando cualquier estilización decorativa, las escenas se llenan de planos descentrados y sobrepuestos, en los que el cineasta fuerza el límite de la sensibilidad de la película, con diferentes emulsiones que manifiestan la materia fílmica (el grano) y a la vez añaden una especie de vibración táctil a la imagen, como si la cámara rozara, acariciara y hasta golpeará a la actriz, en medio de la ira o el deseo del cineasta por filmar/tocar al otro. De ahí la violencia intempestiva del gesto de Cassavetes al fragmentar la figura, filmando hasta encontrar algo doloroso en forma de restos y marcas en los pómulos, en las mejillas, en los ojos, en los rostros, como en los planos cerrados de *Rostros* (*Faces*, John Cassavetes, 1968) en que vemos ampliadas las lágrimas de Lynn Carlin tras su intento de suicidio, con el rostro desenchajado y hasta asfixiado por los bordes del encuadre. Las escenas de lágrimas de la mujer de Cassavetes, Gena Rowlands, en *Así habla el amor* (*Minnie and Moskowitz*, John Cassavetes, 1968), el llanto de la chica tras el rechazo de su novio en *Sombras* (*Shadows*, John Cassavetes, 1959), o la lágrima posada en un ojo de la joven china, en un largo plano desenmarcado y luego desenfocado en *Maridos* (*Husbands*, John Cassavetes, 1970): la concentración de tiempo compartido, apelmazado y



Faces (John Cassavetes, 1968)

vivido en esos rostros, posee tal intensidad que es difícil distinguir en ellos entre lo que queda del artificio y los signos de lo real. El dolor íntimo que Ray exponía en las lágrimas de Gloria Grahame ha explotado y lo que perdura son los efectos de su devastación. Como dirá Jacques Aumont: «el rostro no podía pasar por todo esto, el apocalipsis y las penurias, sin quedar marcado. [...] Largas escenas de conversación, prolijas, interpretadas en un estado de empatía ajeno a la realidad, colman los rostros de emociones, los hacen rebosar, siempre al límite de la descomposición, para enseguida recuperar el dominio de sí mismos. La cámara torrencial de Cassavetes sale en su busca, se hace con ellos, los extrae en



Screen Test (Andy Warhol, 1964)



La mamá y la puta (La maman et la putain, Jean Eustache, 1972),

dilatados primeros planos, todavía más magnificados por la textura del dieciséis hinchado. Son mostrados como presas pasivas de todo aquello que los atraviesa, de todo lo que fluye y se derrama, las lágrimas, la palabra, la emoción» (AUMONT, 1986: 161).

Junto a esta dramatización enérgica del fluir del tiempo y las emociones, otros cineastas empezaron a trabajar la duración sostenida y abrasiva, la violencia del registro prolongado de la cámara, en la que la actriz se adentra en una imagen introspectiva o de pensamiento interior, pues empieza a meditar o buscar en sí misma ante el hecho de ser filmada sin saber qué hacer o cómo reaccionar. Este dispositivo es el que se muestra en las lágrimas de Ann Buchanan en su *Screen Test* (Andy Warhol, 1964). En los años sesenta, a partir de *Tree Movie* [Película árbol] (Jackson Mac Low, 1960) y del propio Warhol, los espacios filmados sensibilizaron su duración, como gran tema y ritmo compositivo, y el cine alcanzó una zona del realismo pobre o privado en la que todavía no se había instalado, la habitación propia, el espacio íntimo en que se realizarían algunos filmes de Garrel, Akerman o Eustache. El plano, de las bobinas de cincuenta segundos de los Lumière a los rollos de diez minutos, podía durar más y extender la sincronía entre el tiempo real y el tiempo filmado, ensanchando en paralelo las posibilidades del cine doméstico y alargando la duración dramática del llanto desde un tiempo más ordinario y realista, como en la confesión final de *La mamá y la puta* (La maman et la putain, Jean

Eustache, 1972), insostenible y por eso, por la duración sostenida del plano, más desbordante y dolorosa. Una vez más, como veíamos en Griffith o Sternberg, la estética del cineasta —su deseo del plano— se identifica con la estética del personaje —su emoción en la ficción— a través del tiempo rimado entre la vida y su representación.

Todas estas cuestiones sobre las formas del retrato cinematográfico se convirtieron al fin en historia dramática en los filmes de Fassbinder o Werner Schroeter. Pero mientras Werner Schroeter parte del rostro icónico para extremar y explotar sus indicios, Fassbinder, diferente mitómano de las actrices, efectúa el sentido inverso: parte del rostro herido, desmaquillado, de las arrugas, para soñar con la filmación de un rostro imaginario e ideal. Este proceso está marcado —a diferencia de la suavidad con que Schroeter o Garrel filmaron los rostros— por los celos y la agresividad. En *La ansiedad de Veronika Voss* (Die Sehnsucht der Veronika Voss, Rainer Werner Fassbinder, 1982), película sobre la decadencia de una actriz en la Alemania de los años cincuenta, el encuentro con el periodista, al principio del film, permite ver los restos casi abstractos del viejo icono, de la belleza imaginaria e ideal. Veronika Voss es una vieja estrella, de las que podían pasar del llanto a la risa en una fracción de segundo, que acaba consumida por la droga. Al final, en un

plató, no será capaz de expresar las lágrimas artificiales de manera natural, y tendrá que utilizar glicerina. Fassbinder lo filma como una humillación psicológica y como una erosión visual.

Estos pocos fragmentos comparados, que podrían extenderse y problematizarse con muchos otros hasta hoy, al menos afirman la tensión estética que la doble naturaleza icónica e indicial del retrato filmico genera en la sensibilidad de los filmes: más que separarlas en etapas, lo que al fin queremos sugerir es que ambas son el negativo o el positivo de la misma imagen, según el pensamiento del cineasta. En las distintas tipologías del gesto filmico de mostrar las lágrimas de la actriz se advierte, más que diferentes formas narrativas, los modos en que los cineastas tienen ideas sobre el tiempo obrando o en la obra del cuerpo. ■



La ansiedad de Veronika Voss
(Die Sehnsucht der Veronika Voss, Rainer Werner Fassbinder, 1982)

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición).

Bibliografía

APRÀ, Adriano (1987). *Roberto Rossellini. Il mio metodo*. Venecia: Marsilio Editori.

ARNOULD, Dominique (1990). *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. París: Les Belles Lettres.

AUMONT, Jacques (1986). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.

AUMONT, Jacques (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.

BERGALA, Alain (2006). *Monika*. Bruselas: Yellow Now.

BERGMAN, Ingrid (1982). *Mi vida*. Barcelona: Planeta.

CARNEY, Ray, (2004). *Cassavetes por Cassavetes*. Barcelona: Anagrama.

CHARITY, Tom (2001). *John Cassavetes. Life-works*. Nueva York: Omnibus Press.

DAMASIO, Antonio (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica.

DAMASIO, Antonio (2000). *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. Londres: Vintage.

DANEY, Serge (2004). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

DUBOIS, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.

ERICE, Víctor y OLIVER, Jos (1986). *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid: Filmoteca Española.

FASSBINDER, Rainer Werner (2002). *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós.

GALLAGHER, Tag (1998). *The Adventures of Roberto Rossellini*. Nueva York: Da Capo Press.

GRIFFITH, David Wark (1984). *Lo que exijo en las vedettes de la pantalla*. En VV. AA. *David Wark Griffith*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

HOLST-WARHAFT, Gail (1992). *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*. Londres: Routledge.

KAPLAN, Fred (1987). *Sacred Tears. Sentimentality in Victorian Literature*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

MÉRIGEAU, Pascal (1983). *Josef von Sternberg*. París: Edilic.

RAY, Nicholas (1994). *Por primera o última vez*. Oviedo: Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo.

ROSSELLINI, Roberto (1977). *Fragments d'une autobiographie*. París: Ramsay.

STERN, Alfred (1980). *Philosophie des Lachens und Weinens*. Viena: Oldenbourg.

STERNBERG, Josef von (2002). *Diversión en una lavandería china*. Madrid: Clementine.

VALVERDE, José María (1999). *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Ariel.

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Editor de la revista académica *Cinema Comparat/ive Cinema*. Director del posgrado *Montaje audiovisual* (IDEC). Programador de cine en Xcèntric (CCCB). Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras* (Paidós, 2001) y *El blanco de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón, 2008) y ha co-editado *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en una veintena de libros colectivos, y en *Cahiers du cinéma-España*, *Sight and Sound* o *La Vanguardia*.