

LOS TRES CUERPOS DE LA NARRACIÓN: UNA POÉTICA COGNITIVISTA DE LA INTERPRETACIÓN ACTORAL*

La teoría de la narración audiovisual se ha fundamentado en el estudio y la distinción de aquello específico del cine, una perspectiva que frecuentemente ha llevado a olvidar o casi ignorar la aportación de otras artes, como la banda sonora o el ejercicio interpretativo actoral. El resultado es que para la mayoría de los estudios fílmicos solo los encuadres y el montaje, las técnicas exclusivas de la cinematografía, narran.

Las más recientes e influyentes teorías del teatro llevan a sospechar que el problema no empieza en el cine sino mucho antes, con la interpretación actoral en el teatro, que precede en muchos siglos a su ejercicio en la cinematografía. Ni Erika Fischer-Lichte, en su ambiciosa reivindicación teórica de lo performativo teatral (FISCHER-LICHTE, 2004), ni James Hamilton, en la más refinada defensa filosófica de la independencia escénica respecto al texto (HAMILTON, 2007), conceden la menor atención a lo narrativo dentro del teatro. Sin embargo, el tratado sobre la narración más leído y respetado en la historia de Occidente ha sido una poética de la tragedia, es decir: ¡un tratado sobre la narración teatral!

El origen de este misterio se encuentra justamente allí, en su eje mismo: ese par conceptual de la diégesis/mímesis. Con él Aristóteles separó y distinguió la épica y el teatro, puso frente a las historias contadas por una voz aquellas mostradas por encarnaciones miméticas de personajes. Pese a que en ningún momento su autor expresara relación excluyente entre ambas, de ahí surgió toda una tradición: considerar que la narrativa son las historias escritas para ser leídas, excluyendo de ella aquello escrito para la escena.

Por supuesto, en adelante no afirmaremos que la mayoría de los teóricos de la narración no tengan conciencia de la importancia del actor o del cuerpo. Hay en la teoría fílmica relevantes autores que testimonian la importancia narrativa de la actuación. El primero de ellos Méliès, que expresaba al tiempo la insatisfacción de sus muchas experiencias filmando con actores del teatro y lo imprescindible que resultaba el gesto, por encima de las cualidades narrativas del relato hablado (DIEDERICHS, 2004: 36-37). Entre los teóricos alemanes del cine mudo, de aquellas fascinantes dis-



La libertad (Lisandro Alonso, 2001)

cusiones obsesionadas por situar al cine entre los géneros emergían legitimaciones del carácter narrativo del cine como una de sus cualidades artísticas principales. Así, la teoría de la pantomima, dominante entre autores germánicos como Joseph August Lux, Herbert Tannenbaum, Walter Thielemann y Willy Rath, que sostenía que el cine era capaz de imitar con sus recursos expresivos al drama, lo que lo convertía en un género más afín a lo teatral que a la danza (DIEDERICH, 2004: 124-125). En la misma década, en América, autores como Epes W. Sargent y Henry A. Philips caracterizan la acción como unidad básica performativa de la narración, haciendo un esfuerzo teórico para definir sus cualidades constructivas, un contexto recientemente explorado por Michele Guerra (GUERRA, 2014). Pero sin duda es Béla Balázs quien deja un legado mayor en el conjunto de reflexiones sobre el gesto y la expresión facial a lo largo de su obra, a las que concede el rango de cualidades artísticamente diferenciadoras del cine, único arte capaz de construir el relato a través de las pequeñas variaciones en la exterioridad que son los gestos de la interpretación (BALÁZS, 1970).

Sin embargo, frente a este tipo de expresiones, estimuladas por el referente del cine mudo, la narratología moderna

ha sido una radical heredera de la dicotomía que lleva a excluir el valor de la mimesis como narración. Gérard Genette, uno de sus padres fundadores, formuló una ciencia de la narración sobre el modelo literario de la novela, que se transmitiría a los estudios de narrativa fílmica a partir de la concepción de una película como un texto cuyo autor es el director.

Así, el influyente Christian Metz no solo recogió esta dicotomía excluyente al definir la película como arte épico y el teatro como arte mimético. Sumó elementos a la oposición, concediendo al teatro un fuerte vínculo con la realidad, mientras que la narración cinematográfica cumplía con la «des-realización» propia de cualquier narrativa (METZ, 1982: 66-68). Si bien la influencia de Metz o Genette es menor entre los teóricos del cine norteamericano, solo un autor de relevancia, como Seymour Chatman, ha reconocido que la narrativa de la novela, el teatro y el cine comparten elementos como una trama, un conjunto de personajes y una puesta en escena. En virtud de ello ha defendido también la existencia de instancias narrativas en relatos sin narrador aparente (CHATMAN, 1990: 109). Sin embargo no hay constancia de que estos argumentos aislados hayan influido consecuentemente. La

teoría de la narración francesa contemporánea parece otorgar un lugar insuficiente a la aportación de actrices y actores a la narración; así puede verse en los principales trabajos de autores como François Jost o André Gaudreault en los años noventa (GAUDREULT, JOST, 1990), y algo parecido sucede en los más destacados teóricos italianos (Casetti, Di Chio, 1990). Es cierto que una década más adelante se han abierto perspectivas, como las llamadas semióticas del cuerpo, reivindicadas por Jacques Fontanille, pero no hemos encontrado una vía de clara continuidad de estos desarrollos (FONTANILLE, 2004).

La posibilidad de la mimesis como narración en el cognitismo

Si queremos detectar una primera brecha con verdaderas consecuencias, esta se encuentra en la narratología literaria anglosajona, con varios posicionamientos por fin capaces de aceptar una narrativa dramática. Los impulsos de mayor entidad se reconocen en Brian Richardson, que extiende y detalla el planteamiento de Chatman a través de numerosos ejemplos de textos dramáticos que ilustran claves narratológicas, como el tiempo, el espacio, la causalidad, e incluso el principio y final de las obras o aspectos menores como las inserciones extradiegéticas que denotan reflexividad (RICHARDSON, 2007: 142-155). No hay que descartar la reflexión de un teórico tan reconocido como Manfred Jahn, quien previamente había hablado de un narrador «show-er» y sostenido que todos los géneros narrativos están mediados por una instancia que, en una actuación, podría ser una función narrativa sin cuerpo, encargada de la selección, disposición y focalización (JAHN, 2001). Pero el giro decisivo ha llegado con los estudios literarios cognitivistas. La idea de «narratología natural» de Monika Fludernik parecía evitar los viejos prejuicios en torno a las diferencias entre la voz narrativa y el cuerpo en la escena, lo que pone en primer plano el interés en la narrativa performativa escénica (FLUDERNIK, 2008). Fludernik, sobre todo, parece

que ha abonado el terreno para otros, como Nünning y Sommer, cuya última contribución propone considerar las obras como «actos de narración», cuyos personajes hacen de narradores intradieéticos (NÜNNING Y SOMMER, 2008).

En esta reciente evolución positiva no es casual que la línea cognitivista sea aquella que desbloquea el paso en la narratología. Y aunque esto no haya sucedido tan claramente en los estudios filmicos, no significa que podamos ignorarlos. Antes bien, desde sus orígenes hasta los más importantes debates en la presente década invitan a explorarlos y a examinar sus fundamentos, sin los cuales sería difícil entender la interpretación actoral como plena *actio narrativa*. Esto será lo que hagamos a continuación, aunque no sea en un recorrido exhaustivo, sino en un itinerario que busca resolver un problema.

Si hay algo que fundamenta todas las contribuciones y discusiones en el cognitivismo de los estudios filmicos es que las emociones son un contenido estético primordial de la narración, lo que lleva inmediatamente a situar al personaje como principal sujeto a investigar. Sabemos que ese planteamiento ha producido una de las mayores corrientes de reflexión, en torno al concepto de empatía, un tópico muy de moda todavía hoy (GOLDIE, COPLAN, 2011). Fue Murray Smith, en la obra que aún alimenta reflexiones clave de esa corriente, quien propuso un concepto fundamental: «El reconocimiento describe la construcción del personaje por parte del espectador: la percepción de una serie de elementos textuales, que en el cine se adhieren habitualmente en torno a la imagen de un cuerpo, como un agente individualizado y continuo» (SMITH, 1995: 82)¹. Uno de los aspectos distintivos que subraya es el vínculo cognitivo de continuidad entre el espectador y los personajes. El reconocimiento se presenta no como una identificación, sino re-identificación, es decir, un proceso productor de una identidad continua reconocida así por el espectador. La segunda clave son las condiciones «carnales» para ese reconocimiento del

personaje. Smith expresa, críticamente respecto a la tendencia a la abstracción estructuralista, la corporeidad de las actrices y actores como generadora de una identidad estable y continua para el reconocimiento cognitivo: «El reconocimiento en la ficción cinematográfica es, por tanto, un proceso en el cual la representación icónica de los rasgos físicos del cuerpo, el rostro y la voz desempeñan un papel típicamente importante, aunque el lenguaje puede contribuir e interactuar con ellos» (SMITH, 1995: 116)². Este concepto introductorio de la teoría general que Smith denomina «estructura de la simpatía» nos da tres ingredientes esenciales: la continuidad como estructura esencial de la narración, el valor del cuerpo de los personajes y la importancia del espectador como factor del análisis narrativo.

Pocos años después Carl Plantinga planteó un trabajo seminal para nosotros dedicado a explorar las resonancias emocionales, y sus consecuentes efectos narrativos, de los primeros planos faciales en el cine. En evidente continuidad con las teorías de Balázs, Plantinga logró ofrecer un conjunto de orientaciones teóricas para demostrar en algunos casos el poder extraordinario del rostro en la construcción del relato. De hecho, ofrece un análisis de la función con mayor impacto que un rostro puede tener, en lo que él llama escena de la empatía:

Muchas películas cuentan con un tipo de escena en la que el ritmo de la narración momentáneamente se ralentiza y la experiencia emocional interior de un personaje privilegiado se convierte en el foco de atención. En este tipo de escena, lo que yo llamo la *escena de la empatía*, vemos el rostro de un personaje, típicamente en primer plano, ya sea en un solo plano de larga duración o como un elemento de una estructura de puntos de vista que alterna entre planos del rostro del personaje y planos de lo que ella o él ve (PLANTINGA, 1999: 239)³.

Su ensayo se dedica a determinar en qué modo tales escenas están orientadas a provocar una reacción empática en el espectador. En aquel momento,

Si queremos detectar una primera brecha con verdaderas consecuencias, ésta se encuentra en la narratología literaria anglosajona...

con la discusión acerca del concepto de empatía todavía por desarrollarse, Plantinga ya logró definir con bastante precisión algunos de los valores emocionales y cognitivos incluidos en ese complejo proceso y, a partir de ahí, llegó incluso a determinar ciertas tendencias en la ubicación de este tipo de escenas: «Para contextualizar la empatía, las películas a menudo tratan de provocar una respuesta empática únicamente después de que un personaje haya sido objeto de algún tipo de prueba o sacrificio, se haya acercado al final de su vida, o, en algunos casos, se haya muerto» (PLANTINGA, 1999: 251)⁴. En cualquier caso, lo que ese trabajo asentaba era la posibilidad de definir el cuerpo del intérprete como un generador de efectos narrativos de largo alcance, capaz de consolidar definitivamente, por ejemplo, con la eficacia comunicativa y emocional de una sola escena, los valores ideológicos o morales de una narración. El poder comunicativo de la expresión facial es un aspecto central, por tanto, además puesto de relieve en una línea de argumentación distinta, pero muy complementaria con la nuestra, también por Murray Smith (SMITH, 2005).

Hacia una poética de la narración actoral

En un sentido más general que aquel trabajo puntual de Plantinga, a partir de aquí se quiere proponer un marco en el que entender las variantes principales en las que el cuerpo de actores y actrices alcanza un rol en la construcción narrativa. La primera tarea consiste en hacer explícito en qué sentido

pueden considerarse narrativos esos cuerpos que el espectador identifica como personajes con continuidad en el relato. Vayamos a identificar esa clave, seguramente la más importante para nuestra propuesta.

En prácticamente cada uno de sus conceptos, los estudios cognitivos fílmicos suponen que la atracción emocional del espectador hacia la ficción es el quid de la narración. Entenderíamos por atracción emocional cualquier tipo de respuesta emocional del espectador al estímulo nacido de la ficción, siempre que esa respuesta no lleve al espectador a desinteresarse por la ficción, sino al contrario. Por consiguiente, si hay algo común a cualquiera de esos momentos de emoción es la atención. Cuando nuestra implicación emocional con un personaje crece, sentimos que el conjunto de emociones suelen intensificar nuestra atención. Sentir simpatía por Don Draper, por ejemplo, nos lleva a prestar mayor atención a los eventos que determinan la disolución de su primer matrimonio (*Mad Men*, AMC: 2007-). Compartir la fascinación y repugnancia por ese Joker que, gracias a la interpretación de Heath Ledger, alcanza un nivel perturbador (STERNAGEL, 2012), convierte su enfrentamiento con Batman en una trama magnética para el espectador de *El caballero oscuro* (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008). La aparición de un acontecimiento misterioso, como todo lo que envuelve el nombre de Rebeca en la obra homónima de Alfred Hitchcock (Rebecca, 1939), intensificará la curiosidad por la vida del protagonista masculino, el Señor De Winter. La experiencia emocional del espectador siempre está acompañada de la atención hacia la obra, de modo que es posible entender como condición clave de una narración el haber sido concebida para capturar la atención. Podemos ya expresar la hipótesis fundamental de nuestra propuesta: el cuerpo narra en la medida en que es capaz de atrapar la atención. A continuación presentamos la parte

central de nuestro trabajo con una exposición de las variantes principales en que entendemos la aportación narrativa de la interpretación actoral. Pueden advertirse ciertas concomitancias con las categorías que ha presentado recientemente Vivien Sobchack. Sin embargo, las bases fenomenológicas de la contribución de la teórica norteamericana y las bases cognitivistas de la presente producen diferencias relevantes tanto de objetivos como metodológicas (SOBCHACK, 2012).

La narración del cuerpo en movimiento

Nuestro primer referente no solo pertenece a la ficción, sino también a la realidad en su dimensión más neutral, en términos emocionales, y esto es así en la medida en que el cuerpo como elemento narrativo forma parte de la experiencia cotidiana de todos. ¿Quién no ha mirado durante un tiempo a una persona que realiza una acción? Mirar a un hombre caminar, cómo unas manos desenvuelven un objeto, observar el pelo de una persona agitado por el viento. También podemos pensar esto en términos sonoros: escuchar una conversación, aun sin entender el

En esta reciente evolución positiva no es casual que la línea cognitivista sea aquella que desbloquea el paso en la narratología

significado, o el ruido provocado por cualquier acción humana, es un polo de atracción cognitivo emocional de primer orden. Cuerpos normales en situaciones cotidianas. Cualquier acción, incluso en su existencia más aislada, es capaz de captar y mantener la atención, sin que ni siquiera nos induzca a la curiosidad.

Gracias a las neurociencias, entendemos mejor el fenómeno sin necesidad de considerarlo como esa predisposición contemplativa tan explorada y que-

rida por los románticos. Desde los estudios sobre la atención, especialmente en clave evolucionista, se podría suponer que la atención hacia otros cuerpos es un proceso esencial en nuestro aprendizaje, a la vez que necesario en la autopercepción (KNUDSEN, 2007). Los estudios sobre la intersubjetividad basados en el descubrimiento de las neuronas espejo, sostienen que existe un mecanismo mimético por el cual cada acción observada la sometemos a un proceso de aprehensión corporeizada, pues para entenderla debemos mimetizarla replicándola casi como si la experimentáramos. Ver una acción en otro cuerpo sería como empezar a vivir otra vida. Esta sería una de las tesis fundamentales de la adaptación del paradigma científico a la interpretación de las artes realizada por el mismo Vittorio Gallese, en colaboración con el estudioso del cine italiano M. Guerra (GALLESE, GUERRA, 2012). Recordemos *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), la película que simplemente relata un día en la vida de un campesino. Durante su visionado, las acciones realizadas por su único protagonista, el actor Misael Saavedra, captan la atención del espectador, que asiste a una narración corporeizada esencialista, algo verdaderamente excepcional en el cine. Lo que encontramos en esa obra singular, sin embargo, es muy común. Gran parte de nuestra atención ante la pantalla la empleamos en seguir las acciones de cuerpos, en momentos muy diversos: vemos a una pareja desayunar pausadamente, a un personaje conducir durante un rato, a otro bajar unas escaleras, otro que está a punto de dormirse. No habrá seguramente una acción humana que no se haya convertido en carne de la narración. Y todos esos momentos en que la atención se mantiene frente a lo aparentemente normal son momentos narrativos, que expresan la vida de los sujetos, además de ser un factor esencial en la continuidad cognitiva de los personajes ante el espectador. La atención que despiertan los cuerpos en acción es un sus-

trato omnipresente y, aunque haya diferencias entre una obra de Eric Rohmer y una de Steven Spielberg, esos extremos delimitan una presencia continua de la mimesis narrativa. La referencia de este plano narrativo al nivel cognitivo de la mimesis y al marco de la *embodied simulation*, no presupone la limitación de esta modalidad al terreno prerreflexivo. Desde allí, esta narración será sede de operaciones cognitivas más complejas, como la empatía. En adelante nos referiremos a este término según lo definen Jean Decety en las neurociencias o Murray Smith en su última contribución al respecto: así pues como un proceso en el que un sujeto A se imagina percibir, conocer o sentir, parcial o globalmente, lo percibido, conocido o sentido por otro sujeto B, en un acto consciente tanto de lo imaginado como de que eso pertenece a la experiencia de otro (DECETY, JACKSON, 2006; SMITH, 2011).

La narración del cuerpo excepcional

El segundo modo en que los cuerpos de actrices y actores logran la atención del espectador suele darse con una intensidad mayor. Corresponde a la excepcionalidad corporal como origen de la atracción sexual, la repugnancia, la sorpresa, la curiosidad, la simpatía y prácticamente cualquier emoción capaz de provocar un incremento de atención del espectador hacia lo narrado. Esta modalidad tiene variantes de mucho interés. Por ejemplo: un valor puntual. Recordemos el frágil cuerpo de la anciana que trata de depositar una botella vacía en el contenedor, en *Azul* (Trois couleurs: Bleu, Krzysztof Kieslowski, 1993). Nuestra atención queda capturada por la situación física de aquel cuerpo de edad extrema que, casi incapaz de llegar a su objetivo, provoca un momento de singular suspense. Es solo un instante, pero pocos espectadores habrán escapado a la emoción y al impacto mnemónico e incluso metafórico de esa escena. Es posible imaginar que de ella, entendida como expresión poética de la fuerza de la vida, nace una delicada referencia a la ética vital



Azul (Trois couleurs: Bleu, Krzysztof Kieslowski, 1993)

que subyace a la narración y a todo el cine de Kieslowski, por extensión. De la complejidad e importancia de las metáforas visuales ha dado cuenta Kathrin Fahlenbrach, incluyendo una sección dedicada a las metáforas corporales, con lo que su estudio se convierte en uno de los pocos trabajos verdaderamente sensibles al valor expresivo corporal en tiempos recientes. Fahlenbrach identifica con mucha precisión los vínculos entre la creación de sentido, en la generación de metáforas, y dinámicas emocionales de poderosa funcionalidad narrativa, como la generación de empatía. Por ejemplo, su referencia al efecto provocado por el cuerpo de *E.T.* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, 1982), cuya monstruosa imagen corporal inmediatamente lleva al significado de lo extraño y lo extraterrestre, e incluso a las mismas emociones de repugnancia provocadas por otros alienígenas, algo que luego se matiza fuertemente con los rasgos humanoídes que van apareciendo en su rostro y voz, y que dan lugar a momentos de empatía y simpatía muy relevantes en la narración. Tal ejemplo es un caso muy claro de las singulares funciones alcanzadas por un cuerpo excepcional (FAHLENBRACH, 2010: 229).

De ejemplos excéntricos podemos ir a casos muy comunes en los que la ex-

cepcionalidad del cuerpo se convierte en un factor continuo de atracción de la atención hacia el personaje. Hay un modelo de inicio, recurrente en el cine clásico, en el que la atención debe ser captada desde el primer momento y recibimos información con carácter de clave narrativa. En *Sospecha* (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941), el protagonista, Johnnie Aysgarth, que interpreta Cary Grant, se cuela en el compartimento del tren donde está su futura esposa. El interventor ve que lleva un billete de tercera y le pide la diferencia. Él no lleva dinero y le hace una triquiñuela a ella para conseguirlo. La situación provoca sospecha en ella, una anticipación de la actitud que mantendrá hacia él en gran parte de la película y que será la clave narrativa, en la medida en que el espectador adquiera su punto de vista y adopte las numerosas opciones para la empatía que se le ofrecerán. Pero para todo ese entramado es esencial el atractivo excepcional de Cary Grant, en traje muy elegante y de apariencia costosa. Resulta extraño, provocando la curiosidad del espectador, que un hombre de esa apariencia esté sin blanca. La audiencia no se interesaría por este inicio si quienes se hubieran encontrado fueran personas corrientes. Sin embargo, el encuentro de esos cuerpos excepcionales en belleza física, elegancia y



Paulette Goddard en *Tiempos modernos* (Modern Times, Charles Chaplin, 1936)

expresividad, levanta la expectativa de que algo sucederá.

Efectivamente, si la corporalidad, con su impacto visual y sonoro, ha producido numerosos efectos reconocibles como recursos narrativos, el más universal es el efecto de la belleza. Poco tiene que suceder después de que un personaje haya visto a otro de excepcional belleza. Solo una mirada se cruza entre ellos y, fácilmente, el espectador comienza a imaginar el inicio de una historia. Prácticamente podríamos decir que ese cuerpo impone una mirada empática, pues el espectador reconoce como bello o atractivo al mismo personaje que se convierte en objeto de deseo dentro de la narración. Así podrá anticipar, dando un paso hacia la conciencia metanarrativa, un posible desarrollo en forma de expectativa, o de juego imaginativo, justificando fácilmente el deseo de un personaje en la ficción. Un caso aún más explícito que el anterior acontece en *Arroz amargo* (Riso amaro, Giuseppe De Santis, 1949) con una carga de intensidad sexual cuando Silvana Mangano magnetiza, con su baile voluptuoso, a un criminal que en ese momento se daba a la fuga, interpretado por Vittorio Gassman. El efecto puede alcanzar fórmulas singulares e irónicas, como en *Tiempos modernos* (Modern

Times, Charles Chaplin, 1936), donde, tras aparecer ante el espectador la formidable belleza de Paulette Goddard, resaltada en primeros planos de su rostro, el primer encuentro con Chaplin, en lugar de la clásica mirada, es un encontronazo frontal con caída al suelo, pero juntos y abrazados, metáfora corporal que despliega la tierna expectativa de lo que ha de venir. Lo importante en todos estos casos es que un cuerpo excepcional no solamente se relaciona con una expectativa vigente en un momento de la narrativa. En todos ellos, en mayor o menor medida, la emoción y el significado que producen se convierten en un rasgo central del personaje para el espectador, normalmente en un aspecto que se refuerza para aumentar la intensidad narrativa.

En *M, el vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931) comprobamos un efecto similar pero en las antípodas, donde la fealdad muestra poder parejo a su contraria. La imagen del protagonista no abre una expectativa, sino que reforzará lo ya planteado. En el primer momento en que aparece el rostro ahuevado y de ojos saltones de Peter Lorre ya se ha enunciado la clave narrativa: todos buscan a un criminal de niños. Aparece deformándose ante el espejo mientras se escucha el informe pericial

de su escritura, que delata la locura del sospechoso. Con el avance de la narración, el componente expresivo dominante se convierte en un complemento de las emociones clave que entran en juego: sobre todo en el suspense, porque, vista la maldad del asesino en su propia carne extravagante y de expresión lunática, el objetivo ya planteado de la búsqueda del criminal cobra urgencia emocional para el espectador.

La narración del cuerpo actuante

Finalmente, otro decisivo aspecto narrativo de la interpretación actoral es su dimensión artística, derivada del estudio y de la técnica, así como de las cualidades de la actriz o actor. Veremos que es una fuente narrativa principal, lo que nos lleva allá donde el cognitivismo investiga los factores emocionales de mayor influencia en la narración, los determinados por una relación estable entre el espectador y los personajes de la ficción, algo que también Murray Smith propuso con su categoría central de la *allegiance*. Por *allegiance* entiende la evaluación cognitiva y emocional que implica al espectador antes simpática que empáticamente, llevándole a un orden de preferencias en relación a los personajes de la narración (SMITH, 1995: 84-86). Smith concede a un elemento extra artístico, la moralidad, un lugar central en la comprensión narrativa del cine, especialmente aplicable al clásico, fácilmente reconocible en el *mainstream* norteamericano (resulta interesante al respecto el diálogo crítico con Smith que establece Plantinga [2009]), y que se hace notar asimismo por sus apariciones en contextos más complejos en la serialidad contemporánea (MITTELL, 2012-13). El interés por la moralidad en la ficción audiovisual avanza hasta tal punto que Tony Soprano enciende un largo debate que ha llevado a revisión exhaustiva la influencia de las cualidades morales en experiencias emocionales de simpatía y empatía. Pero ese debate deja al descubierto al mismo tiempo una vertiente ignorada y muy relevante. Murray Smith dedica uno de sus mejores

artículos a dilucidar las singularidades de la *allegiance* provocada por Tony Soprano. Allí explora los aspectos compensatorios de la negativa calificación moral del personaje de James Gandolfini en un recorrido exhaustivo, preciso y de perturbadora sensatez, porque revela que ninguno es suficiente por sí solo (SMITH, 2011). El itinerario, sin embargo, también lleva a detectar una ausencia, aspecto ignorado asimismo por otros que han entrado en esta polémica (EATON, 2012). Hacia el final del artículo hay un momento en que Smith plantea si no puede ser que el efecto artístico de conjunto sea lo determinante en nuestra relación con Tony Soprano. Se refiere por primera vez a un factor de influencia artístico, pero nos remite a la impresión de conjunto. ¿Por qué, habiéndose ocupado en exclusiva de un solo personaje, no menciona aspectos artísticos de ese personaje, o mejor dicho, atribuibles a su intérprete, James Gandolfini?

La cuestión que Smith deja abierta es la siguiente: si la moralidad permite vinculaciones fuertes y estables entre espectador y agentes de la ficción, y ello tiene como principal efecto fortalecer las cualidades narrativas del relato, ¿por qué no admitir que las propiedades estéticas de una interpretación actuarial puedan igualmente tener efectos narrativos tales como influir en la relación emocional del espectador respecto al personaje?

Volviendo a Tony Soprano, ¿no podría ser el placer de emocionarse, viendo al gánster que sufre, un placer estético? Una de las vertientes principales de la argumentación de Smith sostiene que Tony Soprano, a la vez que gánster capaz de violencia y crueldad, posee comportamientos por los que el espectador puede comprenderlo y apreciarlo como una persona normal. En efecto, Gandolfini encarna por vez primera al capo mafioso que muestra su interioridad en ese escenario central que es la consulta de la psiquiatra Jennifer Melfi, donde el espectador verá a Tony sufrir, llorar y luchar contra sí mismo. Evidentemente, producir un



Kevin Spacey en *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix: 2012-).

catálogo de expresiones de fragilidad y hacerlas convivir con la brutalidad no debe ser tarea fácil, pero Gandolfini interpreta tan extraordinariamente ese lado frágil del mafioso que parece algo normal. Cuando una interpretación hace tan verosímil a un personaje, paradójicamente resulta más difícil de distinguir el artificio que la hace artística.

Hubiera resultado más fácil defender nuestra tesis refiriéndonos, por ejemplo, a Sheldon Lee Cooper, protagonista en *The Big Bang Theory* (Chuck Lorre, CBS: 2007-) que despierta fascinación a pesar de su egocentrismo, ausencia patológica de empatía, rigidez de razonamiento, infantilismo, manías, soberbia... en fin, pese a su trazo generoso de personaje repelente. A diferencia de la apariencia normal de Tony Soprano, en Sheldon personalidad e idiosincrasia son un conglomerado de excentricidades. Jim Parsons, su intérprete, construye un puzzle corporal de igual envergadura excéntrica y lo dota de extraordinaria fluidez hasta hacerlo plausible. Sorprende ver cómo conviven plano tras plano la enorme lista de efectos excéntricos de su cuerpo, voz y gestos: el giro casi mecánico de su cabeza, la sutil rigidez en la forma de caminar, la vehemencia contenida de su mirada cuando afirma una convicción relevante, la expresión anempática en sus ojos durante

las conversaciones, el enervamiento de los movimientos angulosos de sus manos, su espalda combada, la impaciente y exacerbada expresión de sus ojos cuando desea un objetivo...

Pero su gran logro no es solo construir un personaje con esos elementos, sino llevar todo ello hacia un efecto artístico: la comicidad. ¿No será esa comicidad, principal fuente de placer estético, un factor influyente en nuestra implicación emocional con Sheldon, en la medida en que nos hace disfrutar con alguien que en la vida real posiblemente nos parecería insoportable? Probablemente, incluso, deberíamos indagar cómo estos efectos estéticos interaccionan con aspectos emocionales propios de la serialidad, como es la familiaridad, recientemente explorada en una línea de investigación específica (BLANCHET, BRUUN VAAGE, 2012; BRUUN VAAGE, 2014).

Hemos referido nuestra perspectiva a menudo exclusivamente respecto al poder del cuerpo, pero la voz es también uno de los polos de atracción estética en virtud de sus cualidades para una interpretación artística. Un ámbito donde esto es fácilmente apreciable es el de la animación, terreno en el que suelen trabajar los mejores actores de voz. Algunas de las figuras más reconocibles en la historia de la animación lo son por

Hemos referido nuestra perspectiva a menudo exclusivamente respecto al poder del cuerpo, pero la voz es también uno de los polos de atracción estética en virtud de sus cualidades para una interpretación artística

su voz, como el conejo Bugs Bunny, interpretado por Mel Blanc, cuya riqueza de articulación y expresiva, unido a las peculiares cualidades tímbricas, convierten el plano sonoro en un aspecto protagonista, con auténticas cualidades de invención e impacto narrativo decisivo en casi todos los ámbitos que uno pueda imaginar.

Volviendo al debate cognitivista sobre los antihéroes, es inevitable una reflexión sobre casos en los que el protagonista se presenta, ya no como un perfil mixto, con vertientes oscuras y otras positivas que tratan de evitar la repulsión del espectador, sino plenamente oscuros e indeseables moralmente, como es el personaje de Frank Underwood en *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix: 2012-). A él no le podemos atribuir rasgo alguno que despierte simpatía; sin embargo, muchos considerarán la caracterización de Kevin Spacey fascinante. Es posible que un caso así refuerce nuestra hipótesis, pues no existiendo *allegiance* y siendo tan destacada la interpretación actoral de Kevin Spacey podría invocarse al placer estético como clave en la vinculación emocional entre espectador y personaje. *House of Cards* despliega poderosos recursos para la empatía. Toda la arquitectura narrativa, tanto de la primera como de la segunda temporada, requiere adoptar la perspectiva del protagonista, como expresa la estructural interpelación directa al espectador de Frank Underwood, mirando a cámara. Pocos actores son capaces de unir a sus dotes y técnica corporal un dominio de la voz como el de Spacey. Una voz tan seductora como para llegar a transformarse en un instrumento poderoso para estimular la empatía.

Por hablar de los aspectos más generales de la trama, ambas temporadas ofrecen un *crescendo* de situaciones que amenazan los objetivos de Frank. En la primera, su plan para acceder a la vicepresidencia del gobierno de EEUU casi fracasa por la conjura de parlamentarios republicanos en su contra y el problemático Peter Russo; en la segunda, tras su maniobra para convertirse en la única voz con influencia en el presidente, afronta la durísima batalla con aquel a quien ha desplazado de ese lugar, el multimillonario Raymond Tusk. En ambos casos se llega a un gran clímax emocional, interesante desde el punto de vista cognitivo. La tensión provocada por amenazas cada vez más graves y radicales, que ponen a Underwood en situación crítica, conducen a una magnética expectación por saber el desenlace. Sentir esa expectación, que es una respuesta crucial a la orquestación narrativa de cada temporada, no depende de una reacción simpática con el protagonista. El espectador no necesita desear el bien del personaje. El deseo de que Frank Underwood supere sus momentos críticos depende de una trama empática en la cual son muy importantes, por ejemplo, las respuestas emocionales a la trama gestual expresiva del personaje. No parece necesaria la simpatía pero toda la serie se apoya en una orquestación del interés por el espectador en el destino de Frank Underwood.

Un buen ejemplo es la escena en la que Underwood acude a una reunión con Tusk y Lanagin, después de haber comprobado la violencia y consecuencias de sus ataques. En ese momento le proponen un pacto, pero, cuando Frank parece acorralado, resuelve con

más aplomo que nunca la situación, reafirmando en su enfrentamiento con ellos, subrayando su actitud con expresiones extraordinarias de seguridad en sí mismo, incluyendo toda la gama de miradas de autoafirmación de la que es capaz Spacey así como el gesto final de lanzar el bistec que le ofrecían a la piscina, que cierra la escena con un desafío (#2x8: James Foley, Netflix: 2014).

La narración exige que el espectador se mantenga de parte de Frank. Hay varios factores influyentes. En primer lugar, que los antagonistas son iguales o peores que Frank. En segundo lugar, que la focalización casi siempre determina el apoyo del espectador al personaje privilegiado por la óptica de la narración. Finalmente, llega el factor estético: debe existir placer ante el gesto mismo de Underwood porque es expresión excepcional de una personalidad. Spacey construye el personaje cuando logra que incluso apreciemos ese gesto de arrogancia hipócrita como expresión de astucia extrema, de la incansable dedicación a los objetivos propios y de los nervios de acero para poner sobre la mesa su inteligencia en cualquier situación. La excepcionalidad de Underwood ya no es corporal sino artística, Spacey lleva esas virtudes a una forma expresiva capaz de hacérselas apreciables, incluso en un tipo cuya filosofía es que el éxito en política se consigue sobre la hipocresía y las víctimas. De forma que si hay algo valioso que el espectador no desea perder, cuando Underwood llega al momento crítico, es al personaje.

Conclusiones

El examen de las propiedades narrativas de la interpretación actoral añade complejidad al análisis estético de la ficción audiovisual propuesto por el cognitvismo. La narración del cuerpo neutral, fruto de la coincidencia entre la experiencia perceptiva en el mundo real y aquella frente a una pantalla, significa una focalización de la atención clave y omnipresente, el sustrato mimético de toda narrativa. La segunda modalidad, la narración del cuerpo ex-

cepcional, desata y condiciona expectativas e implicación empática y simpatía, marcando la experiencia de la narración con el gran poder erótico de la imagen. Con ella, además, entran en juego gran parte de las emociones que las personas somos capaces de provocar, desde las físicas, como la atracción sexual o admiración hacia la belleza o la fuerza, a las tan frecuentes asociaciones entre apariencia y carácter: la intriga provocada por la impenetrabilidad, la repugnancia moral por un aspecto extraño, la compasión hacia un semblante frágil, la simpatía del rostro bondadoso.

Finalmente, la narración del cuerpo actuante implica al máximo nuestros recursos cognitivos frente a la gestualidad, sumando, a toda la variedad de respuestas sensorio motoras de la narración corporal y a nuevas apelaciones a la imaginación a través de la empatía, la conciencia meta narrativa que supone saberse inmerso en una experiencia estética. El placer por los resultados de la interpretación actoral resulta una fuente de emoción estable prácticamente en cualquier contexto narrativo.

La distinción de estas tres modalidades es una abstracción, pues no se dan normalmente por separado, de modo que el escenario narrativo resultante de nuestra perspectiva resulta de mayor complejidad que lo propuesto hasta la fecha, quizás cercana a la defendida por Grodal con su modelo PECMA. Lo importante es no caer nuevamente en el error de simplificar. Todo cuanto se ha reivindicado de las cualidades de la interpretación actoral debe ser comprendido en el contexto completo de los recursos narrativos de la obras, sin excluir aquellos aspectos que han tenido un predominio en la consideración de los investigadores hasta el momento, sino situándolo en relación con ellos, en una escena más rica y compleja, con mayor profundidad cognitiva y emocional, y con una atribución adecuada de los orígenes de toda emoción. ■

Notas

* Quiero expresar mi agradecimiento a Ana Piles, Fernando Canet y Xavier Pérez, por su contribución a la mejora del presente artículo. Este ha sido posible gracias a la financiación del proyecto de investigación *Aesthetic Value and Other Values in Art: the role of expression* (FFI2011-23362).

** 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).

1 En el original: «Recognition describes the spectator's construction of character: the perception of a set of textual elements, in film typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous agent».

2 En el original: «Recognition in cinematic fiction is, then, a process in which iconic renderings of the physical features of the body, face, and voice typically play an important role, though language may contribute and interact with them».

3 En el original: «Many films feature a kind of scene in which the pace of the narrative momentarily slows and the interior emotional experience of a favored character becomes the locus of attention. In this kind of scene, which I call the *scene of empathy*, we see a character's face, typically in closeup, either for a single shot of long duration or as an element of a point-of-view structure alternating between shots of the character's face and shots of what she or he sees».

4 En el original: «To contextualize empathy, films often attempt to elicit an empathetic response only after a protagonist has undergone some kind of trial or sacrifice, has neared the end of her or his life, or in some cases, has actually died».

Bibliografía

BALÁZS, Béla (1970). *Theory of Film: Character and Growth of a New Art*. Nueva York: Dover Publications.
— (2010). *Early Film Theory: Visible Man and the Spirit of Film*. Nueva York/Oxford: Berghahn.
BROWN, William (2012). Is Acting a Form of Simulation or Being? Acting and Mirror Neurons. En A. TAYLOR (ed.), *Theorizing Film*

Acting (107-119). Londres/Nueva York: Taylor & Francis.

BLANCHET, Robert y BRUUN VAAGE, Margrethe (2012). Don, Peggy and Other Fictional Friends? Engaging With Characters in Television Series, *Projections*, 6:2, 18-41.

BRUUN VAAGE, Margrethe (2014). Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series. En T. NANNICELLI y P. TABERHAM (eds.), *Cognitive Media Theory* (268-85). Nueva York: Routledge.

CHATMAN, Seymour Benjamin (1990). *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.

DECETY, Jean y JACKSON, Philip L. (2006). A Social-Neuroscience Perspective on Empathy. *Current Directions in Psychological Science*, 15 (2), 54-58.

DIETRICH, Helmut H. (2004). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FAHLENBRACH, Kathrin (2010). *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren.

FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Asthetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

FLUDERNIK, Monika (2008). Narrative and Drama. En J. PIER y J. A. GARCÍA LANDA (eds.), *Theorizing Narrativity (Narratologia, 12)* (355-83). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.

EATON, A. W. (2012). Robust Inmoralism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (3), 281-292.

FONTENILLE, Jacques (2004). *Soma & Sema. Figures du corps*. París: Maisonneuve & Larose.

GALLESE, Vittorio; GUERRA, Michele (2012). Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3: 183-210.

— (2013). Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film. *Fata Morgana*, 20, 77-91.

GAUDREAU, André; JOST, François (1990). *Le récit cinématographique*. París: Nathan.

GOLDIE, Peter; COPLAN, Amy (2011). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: OUP.

GUERRA, Michele (2014). «Action, action, ACTION!»: la teoria americana degli anni Dieci. *Fata Morgana*, 23, 27-35.

HAMILTON, James (2007). *The Art of Theater*. Oxford: Blackwell.

HERMAN, David (2004). Toward a Transmedial Narratology. En M. L. RYAN (ed.), *Narrative*

- across Media. *The Languages of Storytelling*. Lincoln/Londres: University of Nebraska Press.
- JAHN, Manfred (2001). Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama. *New Literary History*, 32.3, 659–79.
- KNUDSEN, Eric I. (2007). Fundamental Components of Attention. *Annual Review of Neuroscience*, 30 (1), 57–78.
- METZ, Christian (1982). *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press.
- MITTEL, Jason (2012-13). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling, pre-publication edition*. MediaCommons Press. Recuperado de <<http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/character/>>
- NÜNNING, Ansgar; SOMMER, Roy (2008). Diegetic and Mimetic Narrativity: Some Further Steps towards a Narratology of Drama, En J. PIER Y J. A. GARCÍA LANDA (eds.), *Theorizing Narrativity (Narratologia, 12)* (pp. 329-52). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.
- PLANTINGA, Carl (1999). The Scene of Empathy and the Human Face. En C. PLANTINGA y G. M. SMITH (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion* (239-56). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (2009). *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- RICHARDSON, Brian (2007). Drama and Narrative. En *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMITH, Murray (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- (2005). Wer hat Angst vor Charles Darwin? Die Filmkunst im Zeitalter der Evolution. En M. BRÜTSCH et alii (ed.), *Emotionalität und Film* (pp. 289–312). Marburg: Schüren.
- (2011). Just What Is It That Makes Tony Soprano Such an Appealing, Attractive Murderer? En W. E. JONES, S. VICE (eds.), *Ethics at the Cinema* (pp. 66-90). Oxford: Oxford University Press.
- (2011). Empathy, Expansionism and the Extended Mind. En P. GOLDIE y A. COPLAN (eds.), *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives* (pp. 99-117). Oxford: OUP.
- SOBCHACK, Viviane (2012). Being on the Screen: A Phenomenology of Cinematic Flesh, or the Actor's Four Bodies. En J. STERNAGEL, D. LEVITT y D. MERSCH (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture: Bodies, Screens, Renderings* (pp. 429-446). Bielefeld: Transcript Verlag.
- STERNAGEL, Jörg (2012). «Look at Me!»: A Phenomenology of Heath Ledger in *The Dark Knight*. En A. TAYLOR (ed.), *Theorizing Film Acting* (pp. 93-106). Londres/Nueva York: Taylor & Francis.

Héctor J. Pérez (Madrid, 1971) es profesor titular de narrativa audiovisual en la Universitat Politècnica de València (Escola Politècnica Superior de Gandia). Doctor europeo en Filosofía en 1999 por la Universidad de Murcia, se ha formado en la etapa predoctoral en el Musikwissenschaftliches Institut de la Universität Leipzig y postdoctoral en la Università degli Studi di Milano (Dipartimento di Estetica). Una línea principal de su investigación es el estudio de la narración corporal, especialmente en la ópera, y trabaja también asiduamente en estética cognitiva de la serialidad y en las relaciones entre mitología y cine. Su libro más reciente es *Cine y Mitología: de las religiones a los argumentos universales* (Berna: Peter Lang, 2013). Es el editor de *SERIES, International Journal of TV Serial Narratives*.