

EL TRABAJO ACTORAL COMO FUNDAMENTO PARA EL CINE DE AUTOR. EL CINE INDEPENDIENTE AMERICANO COMO EJEMPLO

Los estudios sobre cine y medios de comunicación han analizado el cine independiente americano en relación con las modas culturales, los desarrollos tecnológicos y el conglomerado que da forma a las películas realizadas en Hollywood¹. Para ampliar esta línea de investigación e ilustrar de nuevo que el trabajo actoral es «un componente de la película» que merece la misma atención crítica que se le presta a la composición fotográfica, al montaje y a otros elementos fílmicos (BARON y CARNICKE, 2008: 237), el presente artículo se centra en una selección de actuaciones extraídas de películas independientes americanas de los años ochenta, cuando realizadores como John Sayles, Jim Jarmusch y Spike Lee establecieron lo que John Pierson (2003: 24) describe como la «edad de oro» del cine independiente, el cual se distingue por producir películas de bajo presupuesto distribuidas sin la influencia de Hollywood y por reflejar la visión de los directores en lugar de la de los productores ejecutivos.

El cine independiente americano se considera, al menos desde John Cassavetes, un cine *de director*. Tal y como Yannis Tzioumakis (2006: 174)

observa, Cassavetes «allanó el camino a otras personas con talento que querían usar el cine para expresarse». No obstante, la firma de los directores independientes depende a menudo de las elecciones físicas y vocales en las interpretaciones de los actores y de la marca que imprimen las compañías de actores con las que los directores suelen trabajar. El estilo único de Cassavetes depende de las actuaciones de actores como Gena Rowlands y Peter Falk. La rareza de una película de Wes Anderson surge en parte gracias a actores como Bill Murray y Owen Wilson. *Extraños en el paraíso* (Stranger than Paradise, Jim Jarmusch, 1984) se hizo famosa por «sus actuaciones inexpressivas tan imitadas posteriormente, personajes introvertidos, diálogos escasos e icónicos y cámara fija», mientras que a Sayles se le asocia con «interpretaciones naturalistas y percepción política» (WOOD, 2004: 7) desde *Return of the Secaucus Seven* [El regreso de los siete de Secaucus] (John Sayles, 1979).

Para explorar una de las múltiples evidencias de que el trabajo actoral es crucial para el cine independiente americano, donde el elemento importante

es el director, se pueden examinar las interpretaciones naturalistas en la película *Matewan* (1987), cuyo director, John Sayles, «ha sido denominado el abuelo y padrino del cine independiente americano» (SHUMWAY, 2012: 1). El propio Sayles enfatiza que las contribuciones de los actores son esenciales para sus películas, y explica que «su principal prioridad son siempre los actores y la credibilidad de sus personajes» (AMERICAN CINEMATOGRAPHER, 1999: 53). Este enfoque refleja su pasado, ya que fue actor antes que guionista o director (SCOTT, 1999: 131). Su experiencia y entrenamiento como actor modela su forma de escribir y dirigir. Sayles observa:

«Creo que parte de la profundidad de mis textos se debe a haber sido actor antes... Cuando termino con un guion, miro cada parte como si tuviera que interpretarla, y me pregunto si es suficiente para obtener un personaje tridimensional» (EBERT, 1999: 162). Indica: «Como he actuado, intento mirar a los personajes desde esa perspectiva. ¿Cómo interpretaría a esta persona? ¿Es consistente? ¿Hay alguna acción, algo que el personaje quiere?» (SCHLESINGER, 1999: 25).

Sayles (1987: 84) revela que, mientras rodaba *Matewan*, «las actuaciones creíbles tenían normalmente la máxima prioridad. Hacíamos algunas tomas extra de una escena para dejar que los actores sacaran lo mejor de sí mismos; a veces dábamos poco tiempo a los de iluminación para montar la siguiente». Antes de filmar, los actores desarrollaban las caracterizaciones mediante la información extraída de las biografías de los personajes escritas por Sayles y de las conversaciones que mantenían con este sobre el pasado de los personajes, sus creencias y sus relaciones con el resto de personajes (SAYLES, 1987: 94-95). Como en otras películas de Sayles, en *Matewan* se esperaba de cada uno de

los actores que «conociera a su personaje» (KUSHNER, 1999: 119), «que viese el mundo y pensase como él» para que la actuación se basara en «la vida de la persona que se está interpretando» (SAYLES, 1987: 101).

La firma de los directores independientes depende a menudo de las elecciones físicas y vocales en las interpretaciones de los actores y de la marca que imprimen las compañías de actores con las que los directores suelen trabajar

Interpretaciones neo-naturalistas en *Matewan*

Matewan tiene lugar en las colinas de la Virginia Occidental de los años veinte. Los salarios bajos y las peligrosas condiciones laborales llevan a la huelga a los mineros de carbón locales; un sindicalista pacifista, Joe Kenehan (Chris Cooper), llega para coordinarla. Los propietarios de la mina contraatacan mediante la contratación de agentes de Baldwin-Felts (Kevin Tighe y Gordon Clapp) para retomar el control. El *she-riff* de *Matewan* (David Strathairn) se niega a cooperar con ellos. Los dueños intentan acabar con la huelga trayendo nuevos trabajadores y los locales frustran el intento al acoger en el sindicato a mineros italianos y afroamericanos. Estos obstáculos provocan que los pistoleros contratados asesinen cruelmente a un chico del pueblo. Sabiendo que esto provocará la violencia de los mineros, los propietarios contratan a una cuadrilla de hombres armados para luchar contra ellos. La última gran escena de la película describe la breve pero fatal Masacre de *Matewan*.

A Sayles le interesa trabajar con actores que confeccionan actuaciones que parecen surgir espontáneamente de las

interacciones entre personajes². Al describir la audición por la que eligió a Chris Cooper, Sayles (1987: 48) recuerda: «Lo que destacó de su lectura [del primer curso largo de Joe a los mineros] fue que olvidé qué línea venía después, y simple-

mente me puse a escuchar a un tipo inventando un buen argumento sacado de sus propios sentimientos y de otros discursos que hubiese escuchado alguna vez en su vida». Sayles usó los mismos valores estéticos cuando seleccionó a Mary McDonnell en el papel de Elma Radnor, la viuda que regenta la casa de huéspedes donde se alojan Joe y más tarde los agentes de Baldwin-Felts, porque vio a McDonnell como una «muy buena ac-

triz que sin *actuar* [es capaz de] transmitir el duro pasado de Elma y el conocimiento de un también arduo futuro» (SAYLES, 1987: 50).

Sayles (1987: 19) explica que, para «personalizar la columna vertebral de la película —la lucha de Joe por conseguir justicia sin violencia—», creó el personaje de Danny, el hijo de Elma: «un chaval, un minero del carbón, un predicador y miembro del sindicato que posee por un lado los valores de rectitud y castigo del Antiguo Testamento, y los sueños de paz y justicia del Nuevo Testamento, por otro». Sayles (1987: 50) recuerda que eligió a Will Oldham para el papel de Danny porque «tenía un trocito de Kentucky en su voz, que de vez en cuando se rompía como la de Jimmy Stewart» y porque leyó el primer sermón de Danny «como un chaval que nos está contando una historia». En cuanto a la habilidad de James Earl Jones para representar a un personaje retraído pero a la vez atrayente, Sayles (1987: 51) comenta: «James Earl resultó ser uno de los actores mejor preparados y más útiles con los que he trabajado. Entendí a la perfección la mezcla de fuerza y destreza que Few Clothes necesitaba para ayudar a sus hombres a

sobrevivir en una confrontación mortal lejos de casa, y nos brindó incluso los momentos donde él simplemente se sentaba a escuchar la vida».

La percepción de neo-naturalismo en el caso de *Matewan* surge de las actuaciones de los actores mencionados. Esta percepción también depende del trabajo de otros actores que han demostrado su habilidad para representar personajes únicos aunque culturalmente específicos en diferentes películas de Sayles. Además de McDonnell, quien también protagoniza *Passion Fish* (John Sayles, 1992), y Chris Cooper, que tiene el papel principal en *Ciudad de esperanza* (*City of Hope*, John Sayles, 1991), *Lone Star* (John Sayles, 1996), *Silver City* (John Sayles, 2004) y *Amigo* (John Sayles, 2010), David Strathairn —que interpreta al *sheriff*— aparece en ocho de las películas de Sayles, desde *The Return of the Secaucus Seven* hasta *Limbo* (John Sayles, 1999)³.

La forma de actuar en *Matewan* comparte algunos fundamentos con lo que pasó a conocerse como el Método después de que Marlon Brando apareciera en películas como *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951) y *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954). Al repasar aspectos clave de este estilo, James Naremore (1988: 278) destaca: «(1) Los lapsus deliberados en la claridad de la retórica, marcados sobre todo por el discurso que se solapa y por un comportamiento aparentemente contingente y espontáneo. (2) Especial atención a los acentos y modales de la sociedad urbana local. (3) Momentos de incoherencia expresiva que indican represión o impulsos psicológicos profundos». La elección por parte de los actores de *Matewan* es comparable al trabajo en el cine más contemporáneo. Por ejemplo, se podrían ver paralelismos entre las interpretaciones en *Matewan* y las de las películas del director británico

Mike Leigh. Como dice Paul McDonald (1999: 150), las actuaciones en las películas de Leigh sugieren «la percepción intensificada de la observación de la realidad. Los acentos están más marcados que en la vida cotidiana y todos los personajes tienen tics que quedan en primer plano para siempre [...]. Los personajes son una representación clara de personas normales y corrientes, pero también son extraordinariamente idiosincrásicos».

El Neo-Naturalismo tradicional

Existen, no obstante, diferencias importantes entre las actuaciones en las películas de Sayles y el trabajo actoral en el melodrama masculino que introdujo el Método. También hay diferencias significativas entre las interpretaciones en *Matewan* y en las películas de Leigh. *La ley del silencio* y *Secretos y mentiras* (*Secrets and Lies*, Mike Leigh, 1996) contienen actuaciones marcadas por «el naturalismo sobreexcitado, un cierto sentido de histeria controlada» (NAREMORE, 1998: 210). Las dos enfatizan las excentricidades de los personajes. En comparación, en *Matewan* se representa por igual la individualidad de los personajes y sus circunstancias sociales. En las películas de Kazan y Leigh, los

reacciones ante sucesos, situaciones y otros personajes reflejan su forma de plasmar las circunstancias materiales y sistemas de creencias que les rodean. Tal y como revelan algunos documentos del Archivo John Sayles, el cineasta diseñó sus personajes de acuerdo con tipos sociales. Se lee: «Sid —el coraje y la ignorancia de la cultura—, Joe —coraje e idealismo del movimiento— [...] Elma —quiere vivir en paz—, Danny —la promesa del futuro— (UNIVERSITY OF MICHIGAN, 2014).

Las interpretaciones en *Matewan* muestran «un comportamiento aparentemente contingente y espontáneo», pero no representan personajes «extraordinariamente idiosincrásicos». Incluyen momentos de «incoherencia expresiva» cuando el espectador puede ver lo que los personajes están pensando o sintiendo, pero el resto de personajes a su alrededor no. Sin embargo, esos momentos no reflejan los «impulsos psicológicos profundos» de los personajes, sino el conocimiento de su lugar en el estrato social. Por ejemplo, en una de las primeras escenas, James Earl Jones está sujetándose la cara con las manos, pero rápidamente mira a su alrededor para mostrarnos que Few Clothes sabe que un hombre negro en un pueblo de blancos debe estar siempre alerta para sobrevivir.

Cabría pensar que las actuaciones en *Matewan* son equiparables a las de las películas de Kazan y Leigh porque reflejan una «percepción intensificada de la observación de la realidad». Sin embargo, las interpretaciones en el cine de Sayles contrastan con las que están moldeadas

por las convenciones del realismo psicológico o el realismo de Hollywood porque ofrecen algo más que «una reproducción fiel del mundo» (MAYER, 1999: 26). Con la individualidad de los personajes que emerge de sus circunstancias materiales y sistemas de creencias, las representaciones en *Matewan* ponen de

Gracias a estas interpretaciones podemos leer los pensamientos y sentimientos de los personajes, y conocer sus reacciones, planes y acciones que reflejan las circunstancias históricas

personajes son entidades psicológicas; aunque pertenecen a categorías sociales identificables (clase, región, época, etc.), reaccionan ante situaciones llevados por esa composición psicológica atemporal. Por el contrario, en *Matewan* las complejas circunstancias sociales van dando forma al carácter de los personajes; las

relieve el sistema cultural, «filosófico y socio-político en el que el comportamiento humano y el ambiente están ligados de forma inextricable» (MAYER, 1999: 26). La ilustración de los factores que rodean a los personajes revela una conexión entre *Matewan* y «lo que Raymond Williams define como “auténtico naturalismo”» (NAREMORE, 1988: 200). Gracias a estas interpretaciones podemos leer los pensamientos y sentimientos de los personajes y conocer sus reacciones, planes y acciones que reflejan las circunstancias históricas. Tal inclinación implica que los actores de *Matewan* conocen el naturalismo; como indica el especialista en teoría de la cultura Raymond Williams, cuyos primeros trabajos incluyen *Drama: From Ibsen to Eliot* (1952), el naturalismo es, en contraposición al romanticismo y al realismo, «un movimiento crítico en el que la relación entre los seres humanos y su contexto no solamente se *representa* sino que también se *explora activamente*» (NAREMORE, 1998: 200-201)⁴.

Partiendo del naturalismo, las actuaciones en *Matewan* se consideran más bien neo-naturalistas. Están «basadas en una concepción del personaje que muestra la influencia de las tradiciones modernistas y naturalistas: los personajes están determinados por sus circunstancias sociales concretas, aun cuando estas son la fuente de identidades sociales fragmentadas y psicológicamente indeterminadas» (VIERA, 2006: 159-160). Los actos de Joe están influidos tanto por la tradición del pacifismo como por la tradición confrontacional y a menudo violenta de los sindicatos de principios del siglo XX; los actos de Danny y su madre están arraigados en los valores del Antiguo Testamento, así como del Nuevo Testamento. Sayles parte del naturalismo del XIX porque «en sus películas no ofrece una preconcepción general de la naturaleza de la realidad, asume que ni la historia es una marcha dialéctica hacia la utopía, ni los acuerdos sociales actuales son naturales e inevitables» (SHUMWAY, 2012: 7). Las representaciones en sus películas reflejan las prioridades de los movi-



Strathairn sigue una broma con frialdad, ya que el *sheriff* rechaza la amistad que su frivolidad pasajera había sugerido en un principio

mientos sociales de los sesenta. David Shumway (2012: 7, 12) considera que Sayles «entiende la personalidad del ser humano como algo que solamente existe dentro de un orden social definido», aunque no piensa que la relación entre clases sea «la raíz de todas las injusticias», sino que la interacción entre las personas se complica a causa de distintas fuentes de poder.

Signo gestual y expresión gestual en *Matewan*

Para analizar las actuaciones en *Matewan*, hay que prestar especial atención a la concepción del personaje, ya que «en comparación con las tradiciones modernistas y postmodernistas, que se alejan de la norma “realista” de forma única», cuando se consideran los detalles de la interpretación —sobre todo en fotogramas aislados—, «puede ser más difícil demostrar diferencias significativas entre las interpretaciones neo-naturalistas y la forma de actuar en el “realismo” de Hollywood» (BARON, ET AL., 2004: 4). Existen paralelismos entre realismo, naturalismo y neo-naturalismo, ya que las interpretaciones sobre el escenario y en la pantalla perfiladas

por las normas estéticas y los valores del arte interpretativo occidental han llevado a los actores a usar «gestos básicos transmitidos culturalmente para “escribir” personajes; las posturas estándar cambian un poco con el tiempo, pero se reconocen fácilmente, sobre todo en la comedia, donde las expresiones estereotipadas se ponen en primer plano» (NAREMORE, 1988: 63).

Que el actor utilice gestos sociales reconocibles no tiene por qué considerarse un rasgo convencional. Al examinar el teatro y el cine, el Círculo Lingüístico de Praga se dio cuenta de que prestar atención a los *signos gestuales* (gestos sociales como darse la mano) y a las *expresiones gestuales* (el uso individual de los gestos sociales) permite analizar «la manera en que un detalle concreto de la actuación mantiene, amplifica o contradice el pensamiento o sentimiento, transmitido normalmente por expresiones sociales tales como saludos, despedidas, disculpas, preocupación, condolencia, etc.» (BARON Y CARNICKE, 2008: 89-90). Como demuestra su trabajo de investigación de referencia: «La interacción entre signos gestuales y expresiones gestuales puede revelar al



El comportamiento circunspecto de Cooper —acentuado por la mirada al suelo de la niña que hay al fondo— establece a Joe como el ideal para guiar las complejas relaciones en *Matewan*

personaje, mostrar la destreza del actor, y contribuir a la crónica de las clases sociales, época y contexto cultural» (BARON Y CARNICKE, 2008: 111)⁵.

Con los personajes de *Matewan* firmemente enclavados en su marco cultural, que los actores utilicen signos gestuales reconocibles es crucial para la caracterización y para la película en general. El uso hábil de signos gestuales aparentemente casuales transmite mucha información sobre la posición social de los personajes, su bagaje cultural y el desarrollo de sus esperanzas, miedos, planes y reacciones. Para apreciar la importancia de la información que llevan los signos gestuales y las cualidades en cada expresión gestual individual, se podría seguir la actuación de los actores de principio a fin. En un análisis abreviado, se podrían considerar solamente las confrontaciones destacadas entre los personajes principales. Por ejemplo, el enfrentamiento inicial entre el siniestro agente de Baldwin-Felts (Tighe) y el estoico *sheriff* de Matewan (Strathairn) no solo ilustra el concepto que Sayles tiene de una buena actuación; como él mismo explica (1987: 102): «Cuando

los actores buenos se sincronizan, te involucras en el tira y afloja, te da la sensación de que, si el primero no hubiese dicho lo que tenía que decir exactamente como lo dijo, el otro nunca habría contestado de la manera en que lo hizo, y hay que aprovechar esos momentos». La escena también muestra la habilidad y el despliegue creativo de los actores para usar gestos sociales. En un momento del enfrentamiento, la expresión física de Strathairn contradice las convenciones sociales cuando, tras haber dicho una frase divertida, pone una cara seria en lugar de reírse; como respuesta, Tighe contradice las convenciones sociales sonriendo en el momento de emitir su siguiente amenaza verbal.

Las decisiones de los actores iluminan las dimensiones sociales y emocionales de la situación. Durante esta confrontación entre el *sheriff* de la ciudad y el pistolero autorizado a establecer la ley y el orden según el punto de vista de los dueños de la mina, ambos se ven en una posición social desatada por reglas externas; el objetivo de ambos es presionar al otro haciendo explícita su reivindicación de control. Las elecciones

por parte de los actores también revelan el conocimiento de los muchos recursos que tienen los personajes: la amplia sonrisa y pose chulesca de Tighe transmiten la confianza en unos recursos ilimitados que tiene a su disposición; a través de la expresión seria de su cara, Strathairn nos quiere decir que el *sheriff* es consciente de que tendrá que trabajar en silencio y usando estrategias para retomar el control de su ciudad.

El empate entre los dos agentes de la ley le brinda la oportunidad a Cooper de mostrar que Joe abordará la crisis en *Matewan* con mucha precaución, recogiendo información y calibrando los actos de la gente a su alrededor. Su expresión física (los ojos muy abiertos y el cuerpo inclinado hacia adelante) no solo refleja la prioridad que el director le da a la interacción entre los actores. Como Sayles explica (1987: 102): cuando el actor «está escuchando de verdad, no tiene por qué hacer nada distinto con su rostro; puedes notar que la información está entrando, que la está procesando y que se está formando una reacción». La expresión gestual de Cooper (tranquila pero llena de energía) también amplifica el signo gestual reconocible de atención que se asocia a una persona que está escuchando.

Las cualidades de las expresiones gestuales de cada uno de los actores también le confieren significado y emoción a las consecuencias de la masacre. La debilidad en el cuerpo de Oldham y los brazos caídos transmiten el mensaje de la vergüenza que Danny siente por haber violado el dogma de no-violencia de Joe. La postura de McDonnell (de rodillas y con el cuerpo encogido), sus manos entrelazadas y su expresión angustiada transmiten la aflicción que Elma siente porque los esfuerzos de los mineros por mejorar su destino solo han traído más dolor y sufrimiento. Al recurrir a signos gestuales de vergüenza y pena reconocibles, sus actuaciones también permiten al espectador reflexionar sobre las consecuencias de la violencia en general.

El trabajo actoral en el cine independiente americano

Al contrastar las caracterizaciones expresivas en las películas de Sayles con los retratos minimalistas del cine modernista, Diane Carson (2004: 184) aprecia que los actores de Sayles evitan «los gestos amplios y enfáticos, y el lenguaje pomposo». Carson (2004: 175) señala que las interpretaciones cautivadoras de los actores de Sayles también «rehúyen de las afectaciones postmodernistas como la distanciamiento irónica, el cinismo consciente y las alusiones a objetos de la cultura contemporánea y a imágenes mediáticas». Como estas observaciones probablemente sugieren, una explicación más exhaustiva del cine independiente americano tendría en cuenta una amplia variedad de actuaciones que ejemplifiquen su existencia en un continuo, con las interpretaciones neo-naturalistas por un lado y las claramente modernistas por otro.

La elección de los actores por parte de Sayles se podría ver como el reflejo de la tradición naturalista del siglo xx, con personajes definidos por las circunstancias sociales y un estilo interpretativo basado en la observación del comportamiento humano. Al avanzar en el continuo, uno podría pensar que las actuaciones en las películas de Spike Lee, por ejemplo, también pertenecerían a la tradición naturalista, porque el contexto histórico es crucial para concebir el personaje y la identidad; no obstante, las actuaciones y su presentación fílmica incluyen con frecuencia detalles visiblemente más simbólicos y expresivos para transmitir el bagaje y la experiencia de los personajes. *Haz lo que debas* (Do the



Las cualidades observables en las expresiones gestuales de los actores iluminan las emociones de los personajes y los temas centrales de una película

Right Thing, Spike Lee, 1989) ilustra este complejo *collage* de presentación fílmica y estrategias interpretativas naturalistas y modernistas.

Una descripción más completa de los estilos interpretativos en el cine independiente americano de los ochenta incluiría actuaciones influidas por la tradición modernista, donde los actores crean retratos minimalistas que evitan

La interpretación en el cine independiente existe en un continuo, con las interpretaciones neo-naturalistas por un lado y las claramente modernistas por otro

la teatralidad y el manierismo. Uno podría tener en mente películas como *La casa del juego* (House of Games, David Mamet, 1987), que presenta una concepción modernista del personaje y unas elecciones vocales que beben del interés modernista por distanciar al público de los personajes durante la narrativa; sin embargo, presenta una elección física definida por la tradición realista o naturalista. Se podrían explorar las actuaciones en las películas de Jarmusch, las cuales ocupan otro peldaño en el

continuo, ya que, en producciones como *Extraños en el paraíso*, las interpretaciones surgen de una concepción modernista del personaje que refleja abstracciones como los *hipsters*, los marginados alienados o el turismo extranjero; las actuaciones minimalistas combinadas con las elecciones fílmicas introspectivas podrían suscitar el debate sobre los tipos de individuos tan populares en la actualidad.

Aunque se necesitaría más tiempo para ilustrar las diferentes maneras

en que las películas independientes se distinguen de las propuestas de Hollywood, analizar las actuaciones en *Matewan* puede mostrar una de las formas de romper con el «falso realismo» del cine comercial (CARSON, 2004: 175). Mientras que en el cine de Hollywood las representaciones de personajes psicológicamente complejos pueden conseguir que el público se enganche a la película, las actuaciones en *Matewan* pueden hacer que el espectador conecte con los personajes y aprenda algo del mundo que hay fuera de la película. Sayles (1987: 101) explica que se siente «incómodo cuando la actuación que está viendo parece estar basada en otra actuación que el actor ha visto o imaginado, en lugar de estar basada en la vida de la persona que el actor está representando». Su malestar le lleva a escribir personajes que se ven muy poco en Hollywood, y a confiar en actores hábiles y suficientemente intuitivos como para crear interpretaciones que iluminen no solo las experiencias propias de los personajes, sino también la realidad social que influye en sus relaciones con los demás y que forjan sus ideas, acciones y reacciones.

Es esencial analizar la elección del elenco en películas como *Matewan*, porque se genera mucho significado a través de la selección de actores y de la combinación de signos gestuales reconocibles (por ejemplo, un apretón de manos o un gesto de asentimiento con la cabeza). Los signos gestuales que usan transmiten una riqueza de información sobre el bagaje cultural y las circunstancias sociales de los personajes; los signos gestuales que los actores hacen o no hacen también revelan lo que quieren, cómo planean conseguirlo, etcétera. Hay, además, una carga de significado en las cualidades de la expresión gestual idiosincrásica de cada actor (por ejemplo, un apretón de manos sincero o un rígido asentimiento con la cabeza); el grado en que la expresión gestual de los actores mantiene, amplía o contradice el significado de los signos gestuales sociales nos transmite los pensamientos y emociones más inmediatos de los personajes, así como su educación, creencias y lugar en el estatus social. Sayles ve el trabajo actoral como su «principal prioridad» cuando realiza películas; analizar dicho trabajo actoral podría ser nuestra principal prioridad a la hora de debatirlas. ■

Notas

* Las imágenes de *Matewan* que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. *L'Atalante* quiere agradecer a Universal Pictures International la cesión de la imagen de *Haz lo que debes* (Nota de la edición).

1 Estudios recientes incluyen: la antología de 2013 editada por Geoff King, Molloy y Yannis Tzioumakis; *Hollywood's Indies* (2011) de Yannis Tzioumakis; *Indie Inc.* (2010) de Alissa Perren; *Indiewood* (2010) de Michael Z. Newman; y la obra *Indiewood USA* (2009) de Geoff King.

2 La sensación de espontaneidad en las actuaciones podría hacernos pensar en improvisación. Sin embargo, como explica Sayles: «Nunca he tenido mucho tiempo para ensayar... y realmente no he tenido dinero para improvisar... Intentas escribir



Imagen de *Haz lo que debes* (*Do the Right Thing*, Spike Lee, 1989).
Cortesía de Universal Pictures International

de forma que parezca que se lo están inventando. Está en la escritura» (*AMERICAN FILM*, 1999: 82). Mientras uno podría pensar que las interpretaciones dependen de la cámara capturando el comportamiento natural, Sayles selecciona para los papeles principales a actores sobradamente preparados. El director menciona: «En la mayoría de películas que he dirigido, ya conocía a varios de ellos de antemano, bien por haber visto sus trabajos o por haber trabajado con ellos en mi etapa como actor. Tenemos siempre tan poco tiempo para rodar que suelo contar con gente que ha trabajado en el teatro porque pueden retener dos páginas de diálogo sin problemas» (*AMERICAN FILM*, 1999: 81). Y explica: «Cada vez que trabajas con un actor con el que ya has colaborado, puedes eliminar dudas [y recortar en] energía mental y tiempo [dedicado] a la hora de entendernos» (*RATNER*, 1999: 208). Ver *Sayles's Thinking in Pictures* (pp. 45-53; 93-103).

3 En *Matewan* también aparecen: Kevin Tighe (tres películas) y Gordon Clapp (cuatro películas) como los detectives de Baldwin-Felts; Josh Mostel (tres películas) como el manso pero firme alcalde; Nancy Mette (cuatro películas) como la mujer a la que engañan para ayudar al topo en la compañía; Jace Alexander (tres películas) como el joven cuyo asesinato lleva al tiroteo final; Tom Wright (cinco películas) como el minero; y Michael Mantell (cinco películas) como el pistolero aterrorizado al que Danny perdona la vida durante la masacre.

4 Debates sobre cómo describir el realismo o naturalismo en el cine de Sayles también disponibles en *Lone Star: The Cinema of John Sayles* (2009) y en los ensayos de Cynthia Baron y Alex Woloch en *Sayles Talk* (2004).

5 Para más información sobre la semiótica de Praga, ver *Reframing Screen Performance* (pp. 89-112).

Bibliografía

- AMERICAN CINEMATOGRAPHER* (1999). Interview with John Sayles. En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 52-56). Jackson: University of Mississippi Press.
- AMERICAN FILM* (1999). Dialogue on Film: John Sayles. En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 80-85). Jackson: University of Mississippi Press.
- BARON, Cynthia, CARSON, Diane, y TOMASULO, Frank P. (2004). Introduction. En C. BARON, D. CARSON, y F. P. TOMASULO (eds.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (pp. 1-19). Detroit: Wayne State University Press.
- BARON, Cynthia (2006). Sayles between the Systems: Bucking "Industry Policy" and Indie Apolitical Chic. En D. CARSON y H. KENAGA (eds.), *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles* (pp. 16-50). Detroit: Wayne State University Press.
- BARON, Cynthia y CARNICKE, Sharon Marie (2008). *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BOULD, Mark (2009). *Lone Star: The Cinema of John Sayles*. Londres: Wallflower Press.

- CARSON, Diane (2004). Plain and Simple: Masculinity through John Sayles's Lens. En C. BARON, D. CARSON, y F. P. TOMASULO (eds.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (pp. 173-191). Detroit: Wayne State University Press.
- EBERT, Roger (1999). A Filmmaker with "Passion". En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 160-163). Jackson: University of Mississippi Press.
- KING, Geoff (2009). *Indiewood USA... Where Hollywood Meets Independent Cinema*. Londres: I. B. Tauris.
- KING, Geoff, MOLLOY, Claire, y TZIOUMAKIS, Yannis (eds.). (2013). *American Independent Cinema: Indie, Indiewood and Beyond*. Nueva York, Routledge.
- KUSHNER, Cheryl (1999). Real Big Leaguer Connects Again. En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 117-121). Jackson: University of Mississippi Press.
- MAYER, David (1999). Acting in Silent Film: Which Legacy of the Theatre? En A. LOVELL y P. KRAMER (eds.), *Screen Acting* (pp. 10-30). Londres: Routledge.
- MCDONALD, Paul (1999). Secrets and Lies: Acting for Mike Leigh. En A. LOVELL y P. KRAMER (eds.), *Screen Acting* (pp. 138-151). Londres: Routledge.
- NAREMORE, James (1988). *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- NEWMAN, Michael Z. (2010). *Indiewood: Storytelling in American Independent Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- PERREN, Alissa (2010). *Indie Inc.: Miramax, Niche Films, and the Transformation of Hollywood in the 1990s*. Austin: University of Texas Press.
- PIERSON, John (2003). *Spike Mike Reloaded: A Guided Tour Across a Decade of American Independent Cinema*. Nueva York: Hyperion.
- RATNER, Megan (1999). Borderlines. En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 202-209). Jackson: University of Mississippi Press.
- SAYLES, John (1987). *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- SCHLESINGER, Tom (1999). Putting People Together: An Interview with John Sayles. En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 15-26). Jackson: University of Mississippi Press.
- SCOTT, Nancy (1999). Independent Saylesman. En D. CARSON (ed.), *John Sayles Interviews* (pp. 129-132). Jackson: University of Mississippi Press.
- SHUMWAY, David R. (2012). *John Sayles*. Urbana, Chicago & Springfield: University of Illinois Press.
- TZIOUMAKIS, Yannis (2006). *American Independent Cinema: An Introduction*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- (2011). *Hollywood's Indie's: Classics Divisions, Specialty Labels and the Independent Film Market*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- UNIVERSITY OF MICHIGAN (2014). *The Special Collections Library: The John Sayles Archive*.
- VIERA, Maria (2004). Playing with Performance: Directorial and Performance Style in John Cassavetes's *Opening Night*. En C. BARON, D. CARSON y F. P. TOMASULO (eds.), *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (pp. 153-172). Detroit: Wayne State University Press.
- WOLOCH, Alex (2006). Breakups and Reunions: Late Realism in Early John Sayles. En D. CARSON y H. KENAGA (eds.), *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles* (pp. 51-78). Detroit: Wayne State University Press.
- WOOD, Jason (2004). *100 American Independent Films*. Londres: British Film Institute.

Cynthia Ann Baron (Hollywood, 1954) imparte clases de cine en la Bowling Green State University. Es autora del libro *Denzel Washington* (2015), coautora de *Appetites and Anxieties: Food, Film, and the Politics of Representation* (2014) y de *Reframing Screen Performance* (2008), coeditora de *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (2004) y editora de la serie *Palgrave Studies in Screen Industries and Performance*.