



CUADERNO

Cate Blanchett caracterizada como Bob Dylan en *I'm Not There*
(Todd Haynes, 2007) / Cortesía de Savor Ediciones

Rostros, voces, cuerpos, gestos

**La concepción del trabajo actoral como
núcleo del análisis fílmico**

LA IMITACIÓN, LA EXCENTRICIDAD Y LA CARACTERIZACIÓN EN LA INTERPRETACIÓN CINEMATOGRAFICA*

Desde el siglo XVIII hasta principios del XX, el concepto aristotélico de mimesis fue clave para la teoría estética y la escenificación solía describirse como un «arte imitativo». *La paradoja del comediante* de Denis Diderot (1758), por ejemplo, defendía que los mejores actores de teatro no actuaban a partir de emociones personales o desde la «sensibilidad», sino a partir de la «imitación» (COLE y CHINOY, 1970: 162). Según Diderot, los actores que dependían demasiado de sus emociones eran propensos a perder el control, no eran capaces de expresar las mismas emociones de forma reiterada y era probable que alternaran actuaciones sublimes con otras insulsas en la misma obra; los actores imitativos, por el contrario, eran observadores racionales de la naturaleza humana y las convenciones sociales que desarrollaron modelos ima-

ginarios de personajes dramáticos y, a través de la imitación de dichos modelos, reproducían los mismos matices de comportamiento y los mismos destellos de emoción noche tras noche.

Durante siglos se enseñó a los actores de teatro a imitar un vocabulario de gestos y posturas, y algunas variaciones de la teoría de la actuación imitativa perduraron hasta épocas recientes, como se refleja en los ensayos en torno al concepto de estética de las ediciones de 1880 y 1911 de la *Enciclopedia Británica*, en los que se intentan diferenciar las artes miméticas de las artes «simbólicas» o abstractas; en ambas ediciones, la interpretación se describe como un «arte imitativo» que depende de y está subordinado al elevado arte de la poesía. En una fecha más tardía, Brecht fue aún más lejos y afirmó que no solo los personajes ficticios, sino

también las personalidades y emociones reales, se forjan a partir de un proceso de imitación: «El ser humano copia gestos, imitaciones, tonos de voz. Y el llanto surge de la pena, pero la pena también surge del llanto» (1964: 152). Durante los últimos setenta u ochenta años, no obstante, las principales tendencias en la formación de actores en los Estados Unidos han minimizado o incluso negado la importancia de la imitación y las artes afines de la mímica, la pantomima y la caracterización. «El actor no necesita imitar al hombre» es una conocida afirmación de Lee Strasberg. «El actor mismo es un ser humano y puede crear algo de sí» (COLE y CHINYOY, 1970: 623). Más recientemente, la web de una escuela dramática de San Francisco especializada en la «técnica Stanford Meisner» (así denominada en honor a un legendario profesor de actores de teatro y cine de Nueva York) anunció que enseñaría a sus alumnos a «vivir de forma auténtica circunstancias imaginarias» y a «expresarse uno mismo mientras “interpreta” circunstancias imaginarias» (www.themeisnertechniquestudio.com).

El hecho de pasar a poner el énfasis en la expresión en lugar de en la imitación se debe, en parte, a las imágenes en movimiento. Las actuaciones filmadas son idénticas en cada representación, haciendo que la paradoja de Diderot parezca irrelevante; y los primeros planos de los actores revelan las emociones más sutiles, lo que hace que las idiosincrasias de la expresión personal cobren importancia. Pero el cambio hacia una interpretación personalmente expresiva precede a los filmes. Las primeras manifestaciones de este cambio aparecen en la segunda mitad del siglo XIX con los dramas psicológicos de Henrik Ibsen, la búsqueda de William Archer de actores que «vivieran el papel» y el nuevo estilo de naturalismo introspec-

En la práctica, la mayoría de los actores modernos son pragmáticos en lugar de doctrinarios, están dispuestos a emplear cualquier técnica que funcione o parezca apropiada en una circunstancia particular. De hecho, una gran cantidad de películas requieren una mezcla de técnicas naturalistas e imitativas

tivo de Konstantin Stanislavski. A finales de los años treinta, cuando algunas variantes de las ideas de Stanislavski se instauraron en el teatro estadounidense y Hollywood alcanzó la hegemonía sobre las películas sonoras de todo el mundo, la interpretación teatral solía evaluarse en términos de naturalidad, sinceridad y realismo expresivo de las emociones. Se había producido una revolución artística que, en ciertos aspectos, se asemejaba a la victoria del romanticismo sobre el clasicismo de principios del siglo XIX. Tal como M. H. Abrams (1971) explica en un famoso estudio sobre esta primera revolución, la metáfora del arte en tanto que espejo que refleja el mundo se vio sustituida por la metáfora del arte en tanto que lámpara que proyecta emociones individuales al mundo. La «caracterización» se asoció con palabras tales como «copia», «sustituto», «farsa» e incluso «falsificación». (Nótese también que en algunos contextos el término se utiliza en la actualidad para designar un delito**). Las nuevas formas del realismo psicológico, por el contrario, se asociaban con palabras como «genuino», «veraz», «orgánico», «auténtico» y «real». En consecuencia, el primer libro de V. I. Pudovkin acerca de la interpretación cinematográfica superó la idea de Stanislavski de que «un actor que se esfuerza por alcanzar el realismo debe ser capaz de evitar *mostrar* sus sentimien-

tos al espectador» (1949: 334); y, en el ámbito teatral, el Actor's Studio abogó por el desarrollo de «momentos privados» y por la «naturalidad orgánica».

La revolución del romanticismo coincidió con las revoluciones democráticas y científicas, también precursoras del cambio de actitud acerca de la «innovación», un término que se había menospreciado en los escritos de Francis Bacon, Thomas Hobbes e incluso Shakespeare pero que, en el siglo XIX, se con-

virtió en sinónimo de logro artístico y «experimentación». No obstante, tal como apunta René Girard, en lo que al arte se refiere, la innovación se basa en una relación de imitación o mimesis entre los nuevos trabajos y los modelos anteriores: «El principal prerequisite para la verdadera innovación [artística] es tener un mínimo respeto por el pasado y llegar a dominar sus éxitos, es decir, la mimesis» (2008: 244). Podría decirse que la difusión posmoderna del pastiche y la citación suponen el retorno de este tipo de arte, aunque el posmodernismo se basa en un tipo de ironía o saber hacer muy diferente al de las artes clásicas.

La ironía de la situación es que clasicismo y romanticismo siempre han sido dos caras de la misma moneda. Tal como afirma Raymond Williams de manera convincente en *Culture and Society* (1950), la doctrina dieciochesca de la imitación no se concibió como una adhesión incondicional a un conjunto de reglas o a obras artísticas anteriores; en todo caso, era un conjunto de preceptos orientados a ayudar a los artistas a conseguir lo que Aristóteles denominó «universales». Pero el romanticismo también afirmaba ocuparse de dichos universales; la tradición imitativa y el culto a la expresión personal eran, por tanto, igualmente idealistas y se dedicaban de la misma forma a la representación de lo que consideraban la realidad

esencial. En lo que respecta a la historia de la interpretación, la mayor diferencia entre ambas escuelas es que una afirma ser la «segunda naturaleza» de Platón, alcanzada mediante la mimesis, y la otra afirma ser la naturaleza original, alcanzada mediante la interpretación «de uno mismo».

Ambas aproximaciones a la interpretación son capaces de producir buenas actuaciones y, en la práctica, la mayoría de los actores modernos son pragmáticos en lugar de doctrinarios, están dispuestos a emplear cualquier técnica que funcione o parezca apropiada en una circunstancia particular. De hecho, una gran cantidad de películas requiere una mezcla de técnicas naturalistas e imitativas. Consideremos la interpretación de Barbara Loden, cruda, perturbadora y con una apariencia totalmente natural en el papel principal de *Wanda* (1971), un film que la propia Loden escribió y dirigió: probablemente utiliza el método o estilo de la «memoria sensorial»

para ayudar a crear estados de fatiga y hambre (como en la escena en la que rebaña la salsa de los espaguetis con el pan y lo mastica con gusto mientras se fuma un cigarrillo), pero su actuación también hace uso de la mímica de un acento local, de la clase obrera.

Pese a que con frecuencia los teóricos contraponen la técnica de la imitación y la de la emoción personal, no son mutuamente excluyentes; es posible que los artistas de la pantomima o los actores que emplean gestos convencionales «vivan el papel» y se proyecten emocionalmente «a ellos mismos» en sus personajes. Un testimonio destacable de este fenómeno es el que nos ha proporcionado Martin LaSalle, el «modelo» principal en el film de 1959 de Robert Bresson, *Pickpocket* (*El carterista*). LaSalle no era un actor profesional en el momento de rodar el film y se encontró actuando como una especie de marioneta, realizando cualquier movimiento o pose que Bresson le pe-

día. Su interpretación es minimalista, apenas cambia su cualidad expresiva; en un momento dado derrama alguna lágrima, pero la mayor parte del tiempo su narración fuera de campo, en tono calmado, sirve para informarnos de las intensas emociones que experimenta su personaje, pero que no se evidencian ni en su cara ni su voz. Con todo, LaSalle crea un conmovedor y memorable efecto que recuerda en cierta forma al joven Montgomery Clift. En 1990, cuando la directora de documentales Babette Mangolte se encontró con LaSalle en México, donde trabajó durante muchos años como actor de cine y teatro, este le narró la forma en que la experiencia de *Pickpocket* había marcado toda su vida. Recordaba que Bresson les decía a sus «modelos» que repitieran la misma acción una y otra vez, sin explicar nunca el porqué; en una ocasión filmó cuarenta tomas de LaSalle simplemente subiendo unas escaleras. No obstante, la técnica tuvo un

Martin LaSalle interpretando a su personaje en *Pickpocket* (*El carterista*) (Robert Bresson, 1959)



impacto emocional en el actor. LaSalle creía que Bresson trataba de provocar «una tensión interior que se vería en manos y ojos», como si quisiera «manguillar el ego del “modelo” e inducir así la «duda», la «ansiedad» y la «angustia teñida de placer». Aunque la interpretación se lograba gracias a una especie de pantomima o repetición mecánica de gestos y miradas prescritos, no estaba exenta de emoción. «Sentía la tensión del carterista», le dijo LaSalle a Mangolte. «Creo que, aunque seamos simples modelos, como dice [Bresson], seguimos formando parte de la actividad y la interiorizamos. Sentí como si estuviera viviendo el momento, no de forma externa, sino sensorialmente». El sorprendente resultado fue que después de *Pickpocket* LaSalle se mudó a Nueva York y estudió durante cuatro años en el Actor's Studio con Lee Strasberg, quien se convirtió en la segunda mayor influencia de su carrera.

Por importantes que puedan parecer las emociones experimentadas con intensidad para un intérprete, hay algo erróneo en la tendencia pedagógica moderna de restarle importancia a la imitación, puesto que podemos encontrar numerosos ejemplos en los que actores de cine, incluso naturalistas, tienen que realizar tareas imitativas: dependiendo de la situación, se les puede requerir que imiten algún acento o rasgo físico inherente a una determinada edad, clase social, género o sexualidad; enfatizan deliberadamente poses y gestos convencionales; «actúen» como otros personajes de manera visiblemente artificial; imiten modelos de «sí mismos» mediante la repetición de excentricidades perso-

nales de un papel a otro; y encarnen personajes históricos o a otros actores.

Tan solo tenemos que pensar en la comedia cinematográfica, que suele poner en un primer plano conductas estereotipadas, así como en la mecánica de la interpretación. Alec Guinness, un distinguido actor de teatro cuyo trabajo en filmes dramáticos se basaba en el minimalismo y la reserva británica, fue uno de los intérpretes con una de las apariencias más naturales de la historia del cine, y sin embargo actuaba con una técnica manifiestamente «imitativa» cuando interpretaba comedia en lugar de drama. Al igual que George Smiley, el personaje principal en la adaptación televisiva británica de la novela *El Topo* (1974) de John Le Carré (*Tinker Tailor Soldier Spy*, John Irving, 1979), Guinness está tan tranquilo, tan natural, sin presentar ningún movimiento ni emoción de más, que hace que los actores a su alrededor parezcan caricaturas dickensianas; revela una intensidad emocional reprimida con solo hacer unos ligeros ajustes a sus gafas y su bombín. Contrastemos su interpretación en la comedia negra de Alexander Mackendrick *El quinteto de la muerte* (*The Ladykillers*, 1955): es el líder de un grupo de maleantes que le alquila una habitación a una inofensiva ancianita, tiene unos cómicos dientes de conejo y los ojos maquillados de forma siniestra, y sus interacciones con la propietaria rezuman falsa sinceridad y una dulzura empalagosa. Como diría Pudovkin, *interpreta* las emociones, de forma que los espectadores, salvo la ingenua anciana, pueden ver su pobre y absurda actuación.

El cómico burlesco Ed Wynn diferenció en una ocasión los payasos que cuen-

tan chistes de los actores cómicos. El primer tipo, según explicó Wynn, dice y hace cosas graciosas, mientras que el segundo tipo dice y hace cosas *con gracia*. La diferencia no acaba de estar clara porque los actores cómicos a veces también dicen o hacen cosas graciosas; con todo, los géneros de la comedia ligera suelen basarse en actores capaces de emplear movimientos y expresiones corrientes de forma graciosa, como si «citaran» las convenciones. Los musicales en la Paramount de Ernst Lubitsch de principios de los años treinta son un claro ejemplo, pues requerían que los intérpretes actuaran con un estilo *chic* pero visiblemente imitativo. En *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1930), en el que se recurre mucho a la pantomima muda, Maurice Chevalier se presenta como un *playboy* y agregado militar parisino a la reina de Sylvania, una soltera y ansiosa sexual interpretada por Jeanette MacDonald. Cuando ambos personajes se conocen, su rígida y cómica formalidad pronto se torna en flirteo y luego en un dueto titulado «Lo que sea para complacer a la reina». En dicho dueto, cada entonación y expresión están tan acentuadas e intensificadas que apenas hay alguna diferencia entre la conversación y el canto. En la no muy posterior *Una hora contigo* (*One Hour with You*, 1932), todo el mundo gesticula, habla, canta e intercambia miradas en una clara imitación, acentuada gracias a momentos de diálogo rimado y la interpelación directa al público.

La comedia de Lubitsch *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, 1932), que no fue un musical, puede parecer diferente gracias al ingenioso diálogo

Herbert Marshall en *Un ladrón en la alcoba* (*Trouble in Paradise*, Ernst Lubitsch, 1932)



de Samson Raphaelson pero esta, también, se basa en la imitación. En una de las escenas iniciales, Herbert Marshall se halla en un balcón de un hotel en Venecia bajo la luz de la luna, mirando el Gran Canal, mientras un educado camarero se afana tras él y se ofrece a servirle.

Por graciosas que sean las palabras, el encanto de la escena le debe mucho a la interpretación de Marshall, quien encarna la popular visión de los años treinta de la masculinidad ultracosmopolita. El exquisito corte de su esmoquin, el pelo peinado hacia atrás, la pose elegante, con una mano sujetando un cigarrillo y la otra en el bolsillo de la chaqueta. Todo ello crea un aura de «s sofisticación» digna de un anuncio de una revista de lujo. Además, Marshall habla *con gracia*, con un acento inglés de clase alta, casi como si cantara sus líneas con un tono de melancolía experimentada, romántica. A medida que el diálogo avanza, es demasiado bueno para ser real. De hecho, pronto vemos que no es un barón, sino un ladrón de joyas, muy adecuado en un film en el que la mayoría de los personajes están aparentando o llevan máscaras sociales.

Se puede observar una forma de imitación mucho más obvia cuando los actores interpretan personajes que tratan de esconder sus verdaderos sentimientos al resto o cuando adoptan un papel cómico o irónico —algo que inevitablemente sucede en filmes con el teatro o la interpretación como temática—.

Por ejemplo, *Conociendo a Julia* (Being Julia, István Szabó, 2004), una adaptación de la novela de Somerset Maugham *Theatre*, trata de una actriz cuyo exceso de emociones reales amenaza con desmejorar sus actuaciones. Annette Bening interpreta a una estrella de teatro británica de mediana edad de los años treinta, un personaje formidable dotado de una teatralidad innata y una aguda sensibilidad emocional. Una interpretación realista exige que Bening imite ciertos modelos convencionales; debe adoptar un acento británico y cada gesto y expresión, tanto en el escenario como fuera de él, debe su-

Se puede observar una forma de imitación aún más obvia cuando los actores interpretan personajes que tratan de esconder sus verdaderos sentimientos al resto o cuando adoptan un papel cómico o irónico

gerir los histrionismos frágiles de una diva madura.

La trama gira en torno al *affaire* que mantiene con un fan estadounidense apenas unos años mayor que su hijo adolescente; este la seduce y luego la convierte en una esclava desconsolada y sexualmente dependiente. Cuando el *affaire* empieza, ella se recupera de una depresión leve y actúa como una adolescente alocada; pero cuando su amante se retrae y la trata con frialdad, se convierte en una neurótica demacrada y plañidera, que alterna estados de ira y súplica. Lo que la ayuda a dominar esa montaña rusa de emociones es su recuerdo de un director y mentor fallecido tiempo atrás (Michael Gambon), quien aparece por arte de magia como una especie de fantasma en momentos de crisis para criticar su interpretación diaria y proporcionarle consejo. Gambon es una proyección de su propia consciencia crítica —un monitor interno o entrenador creado gracias a su capacidad profesional de observar mentalmente sus actuaciones mientras tienen lugar, tanto en el escenario como en la vida real—. En palabras de Denis Diderot, Julia tiene dentro de sí, como los mejores actores, «un espectador indiferente e impassible» (COLE y CHINOY, 1970: 162). En su momento más

angustiado, cuando está llorando histérica, Gambon se le aparece y se burla de su capacidad para «abrir y cerrar el grifo». Le aconseja que sea una actriz más imitativa, exactamente el tipo de intérprete que Diderot podría haber admirado: «Tienes que hacerlo de manera que parezca real. Esa es la clave de actuar. No dejes de mirar al espejo, cariño, o tendrás una crisis nerviosa». En los últimos momentos del film su consejo le permite salir victoriosa no solo en su vida privada, sino también sobre el escenario, pues la nueva novia de su amante también forma parte del reparto.

La actuación teatral en *Conociendo a Julia*, mostrada mediante primeros planos, es abiertamente artificial y está llena de trucos: vemos gruesas capas de maquillaje sobre la cara de los actores, oímos las fuertes voces de estos proyectándose hacia el auditorio y atisbamos a Bening forcejear con parte del attrezzo mal colocado durante una escena emotiva. En las secuencias fuera del escenario, en cambio, la interpretación parece realista y las emociones se expresan en ocasiones con un estilo desnudo y crudo. En la escena en la que Bening se derrumba, no lleva un maquillaje evidente, y su piel pálida enrojece y se llena de manchas mientras llora. Nunca podremos saber (sin preguntarle) cómo se consiguió esta escena —podría estar fingiendo la emoción, podría estar interpretándose «a sí misma» en circunstancias imaginarias o podría estar haciendo ambas—. No importa cómo lo consiguió, su interpretación parece espontánea, como si *fuera* Julia en lugar de imitarla.

A su vez, el público reconoce a Julia como Annette Bening, cuyo cuerpo y atributos expresivos se pueden ver en otros filmes. Su aparente autenticidad en la expresión de las emociones, que le ganó la nominación a los premios de la Academia por *Conociendo a Julia*, es esencial para el cine basado en el sentimiento o en profundas emociones y se valora en todos los géneros populares de hoy día; pero el doble efecto de reconocer a Bening además de a su

personaje tiene una historia más larga, clave para la creación de la familia de las estrellas. Apareció por primera vez en el teatro del siglo XVIII, en la época de Diderot, cuando los actores principales como David Garrick no solo imitaban a Hamlet sino que también le imprimían un estilo personal o personalidad propia al personaje. Por ello, a medida que pasó el tiempo, se hizo posible hablar del «Hamlet de David Garrick», «el Hamlet de John Barrymore», «el Hamlet de John Gielgud», «el Hamlet de Laurence Olivier» o «el Hamlet de Mel Gibson».

Este fenómeno se intensificó con el cine; como consecuencia, las estrellas a menudo obtenían un estatus sobre ciertos papeles, solían interpretar el mismo tipo de personajes a los que les imprimían los mismos atributos personales y particularidades en cada interpretación. Consideren de nuevo la figura de Maurice Chevalier, quien interpretó a un oficial militar, un médico y un sastre en la Paramount de los años treinta pero que siempre encarnaba en esencia el mismo personaje. Chevalier gozó de una gran popularidad como cantante de cabaret y estrella del Folies Bergère en el París de los años veinte y Hollywood quería que reprodujera muchos de los rasgos interpretativos asociados con su éxito; por su parte, directores como Lubitsch y Mamoulian modificaron dichos rasgos haciendo que fuera menos desinhibido y atrevido, más apropiado para el público estadounidense en general. En sus musicales de la Paramount de la época *pre-code* aparece siempre como el hombre que frecuenta los locales de moda con su *canotier*, encarnaba el estereotipo de la imagen que el público estadounidense del momento tenía del «París más desenfadado» —sofisticado, exuberante, sonriente, experto en el arte de la insinuación sexual, siempre dispuesto a encandilar y seducir a mujeres hermosas—. Así, en *El desfile de amor* y *Una hora contigo*, que he mencionado anteriormente, no solo imita ciertos gestos y expresiones convencionales por tratarse de una comedia, sino que también reproduce la amplia sonrisa,

la postura desenfadada, la mirada sugerente, sus ojos inquietos y el característico acento francés que se asociaban con «Maurice Chevalier». Su imagen pública era en cierto sentido única, aun cuando no era sino un «modelo» en el sentido del término utilizado por Diderot, cuidadosamente urdido —un modelo tan idiosincrásico que Chevalier se convirtió en un referente popular para generaciones de actores cómicos, que lo imitaban sobre el escenario y en la gran pantalla—.

Las interpretaciones de Chevalier eran estilizadas y extrovertidas, basadas en los musicales de París, y por este motivo se le consideró lo que los primeros futuristas y el movimiento soviético de vanguardia denominaron un actor «excéntrico»; de hecho, la doctrina de Sergei Eisenstein de «la excentricidad», evidente en las caricaturas grotescas de *La huelga* (Stachka, 1924), se desarrolló en parte por analogía con los artistas de musicales. Un número relativamente pequeño de los principales actores del Hollywood clásico presentaba esta excentricidad extrema, aunque cómicos como los hermanos Marx y W. C. Fields o figuras atípicas como Wallace Beery, Marie Dressler y Mickey Rooney merecen una mención. Muchos actores en aquella época que interpretaban a personajes excéntricos también lo eran; de hecho, el término en inglés «actor excéntrico», que en tiempos de Shakespeare se utilizaba para referirse a un actor que interpretaba un único perfil muy marcado, se empleaba con frecuencia en la industria del cine para describir a actores de reparto con rasgos caricaturescos: solo tenemos que pensar en el animado grupo de excéntricos de las comedias de Preston Sturges —William Demarest, Eugene Pallette, Franklin Pangborn, Akim Tamiroff, Raymond Walburn, etcétera—. Las cómicas como Marjorie Main y Thelma Ritter entran dentro de la misma categoría, al igual que muchos actores de reparto sin papeles cómicos, como Sydney Greens-treet, Elisha Cook, Jr. y Peter Lorre en *El halcón maltés* de John Huston (The Maltese Falcon, 1941).

Los actores principales, por otro lado, solían tener caras simétricas y solían comportarse de una forma casi invisible; los primeros planos mostraban lo que Richard Dyer denomina su «interioridad», y el más mínimo movimiento de sus cuerpos contribuía a crear una impresión de sus personalidades. Pero las estrellas de la época clásica no eran actores contruidos con menos cuidado que los actores excéntricos; sus identidades se creaban tanto a partir de sus papeles como a partir de sus rasgos físicos y las idiosincrasias o peculiaridades de su forma de expresarse. Prácticamente todos los actores del momento interpretaban ciertos estereotipos y tendían a encasillarse, pero también introdujeron cualidades únicas de «personalidad» o excentricidad personal a los estereotipos que interpretaban. En su intrigante artículo sobre Humphrey Bogart, Louise Brooks hace precisamente esta observación. «Todos los actores saben que el público rechaza el estilo verdaderamente realista —indica Brooks—. Aunque la gente está más capacitada para juzgar una buena interpretación que para juzgar ningún otro arte, la hipocresía de la “sinceridad” les impide admitir que ellos también están siempre interpretando un papel de su propia invención. Para ser un actor de éxito, pues, es necesario añadir excentricidades y misterios a la naturalidad, para que el público pueda admirar y maravillarse de algo diferente de sí mismo» (1984: 82).

Bogart era ciertamente un actor con un aspecto natural que parecía tener una vida privada reflexiva y misteriosamente experimentada, un actor que parecía estar *pensando* de una forma bastante diferente de la que se refleja en la expresión vacía de Garbo que aparece, en primer plano, al final de *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Robert Mamoulian, 1933). Pero la «naturalidad» de Bogart se expresaba a través de una serie de atributos físicos característicos y la interpretación cuidadosamente urdida de excentricidades personales. Para expresar que estaba reflexionando, por ejemplo, solía estirarse

el lóbulo de la oreja y para crear un ambiente de serena confianza o arrogancia enganchaba los pulgares en la cintura de los pantalones. En cierta medida, Bogart simplemente reaccionaba como lo haría de forma natural; pero practicaba y perfeccionaba los gestos hasta que pasaban a formar parte de su retórica expresiva, de un repertorio de signos interpretativos. Gracias a su fama interpretó un gran número de papeles, entre ellos:

un investigador privado, un gánster, un capitán de barco neurótico, un guionista de Hollywood perturbadoramente violento y un anciano marinero londinense; pero su excentricidad está presente pese a los cambios de personaje. Se puede ver el juego con los pulgares en filmes tan diferentes como *El sueño eterno* (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946) y *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa, Joseph L. Mankiewicz, 1954). Se puede observar en un corto producido durante la guerra, *Hollywood Victory Caravan* [La caravana de la victoria hollywoodiense] (1945), en el que Bogart aparece como «él mismo» y donde, como observa Gary Giddins, aparece con «los pulgares bajo el cinturón como si estuviera caracterizando a Bogart» (2006: 43). También se puede observar en una conocida foto de 1947 tomada para los periódicos del momento en que Bogart, Lauren Bacall, Paul Henreid, Richard Conte, John Huston y otras personalidades de Hollywood fueron al Congreso de Estados Unidos a protestar contra las escuchas del Comité de Actividades Antiestadounidenses (HUAC, por sus siglas en inglés) a presuntos comunistas de la industria cinematográfica: Bogart aparece centrado, en primera fila, con la chaqueta abierta y los pulgares bajo el cinturón. Está imitando o copiando un modelo de Humphrey Bogart.

Al igual que Chevalier, Bogart era una estrella que a los cómicos les gustaba imitar. Otro tanto ocurre con Marlon Brando, Bette Davis, James Cagney, Kirk Douglas, Clark Gable, Cary Grant, Katharine Hepburn, Burt Lancaster, Marilyn Monroe, Edward G. Robinson, James Stewart y John Wayne. (Uno de los sujetos más populares dentro de la imitación cómica según escribo estas líneas probablemente sea Christopher

permanentemente abierta con el labio superior separado (un movimiento que, como observó Richard Dyer, no solo estaba diseñado para transmitir sexualidad, sino también para esconder las encías), y un andar ondulante y provocador que realzaba sus caderas y pechos. Algunas de las estrellas de leyenda, especialmente hombres estoicos como Dana Andrews o mujeres perfectas como Ava Gardner, eran difíciles de

caracterizar salvo, quizá, en caricaturas. Pero incluso los actores menos excéntricos tenían alguna peculiaridad cuando actuaban, como la tendencia de Andrews de alejar el codo del cuerpo cuando bebe. Hay tantos nombres famosos que uno podría mencionar en este contexto que la excentricidad se consideraría la norma en lugar de la excepción. En ocasiones la excentricidad es sui generis, y en ocasiones llega a influir en la cultura. Muchos actores han imitado los gestos de Marlon Brando y Marilyn Monroe de forma más o menos sutil; y James Cagney engendró una generación de actores adolescentes, empezando con los Dead End Kids, que copiaron el estilo de tipo duro y arrogante del gueto de la primera etapa de Cagney.

En la historia del cine ha habido ocasiones en las que actores famosos no solo han imitado a otros de su talla, sino que los han caracterizado. Uno de los casos más sonados es la caracterización que Tony Curtis hizo de Cary Grant en *Con faldas y a lo loco* (Some Like it Hot, Billy Wilder, 1959). (La caracterización de Curtis de una mujer en esa misma película, igualmente graciosa, está basada parcialmente en Eve Arden). Un ejemplo más reciente es la excepcional caracterización que hizo Cate Blanchett de Bob Dylan en la película de Todd Haynes *I'm Not There*

Las estrellas de la época clásica no eran actores contruidos con menos cuidado que los actores excéntricos; sus identidades se creaban tanto a partir de sus papeles como a partir de sus rasgos físicos y las idiosincrasias o peculiaridades de su forma de expresarse. Prácticamente todos los actores del momento interpretaban ciertos estereotipos y tendían a encasillarse, pero también introdujeron cualidades únicas de «personalidad» o excentricidad personal a los estereotipos que interpretaban

Walken, un excéntrico único). Las estrellas suelen ser objeto de imitaciones debido a una voz o acento particulares, a alguna singularidad en su expresión facial o a un andar característico. Algunas han demostrado tener las tres. John Wayne tenía una voz grave con un acento californiano y arrastraba las palabras, tenía la costumbre de alzar las cejas y arrugar la frente para expresar sorpresa o consternación, así como una extraña forma de moverse, algo bamboleanante, casi afectada. Marilyn Monroe tenía una voz entrecortada, la boca



(2007), una película en la que también interpretan a Dylan otros actores como Christian Bale, Marcus Carl Franklin, Richard Gere y Heath Ledger. Blanchett es la única actriz del grupo que intenta parecerse a Dylan y comportarse como él, y su actuación es todo un *tour de force* que consigue un parecido asombroso a la andrógina estrella del pop en la fase más narcotizada de su carrera. Pero la caracterización en filmes de ficción, especialmente cuando las encarna una estrella, tiene un efecto paradójico; cuanto más perfecta sea, más conscientes somos del actor que está detrás. Una buena imitación en la vida real es una forma de robo de identidad, pero en el teatro o el cine nuestro placer como espectadores procede de nuestra consciencia de que se trata de Curtis fingiendo ser Grant o de Blanchett fingiendo ser Dylan, lo que nunca será una ilusión completa.

El ejemplo de Blanchett nos recuerda que el film biográfico es el género cinematográfico con mayor tendencia a una imitación o caracterización marcada que un actor realiza de otro, en especial aquellos que narran la vida de una celebridad presente en los medios modernos. Los filmes biográficos de figuras históricas o personalidades reales sin una presencia pública en los medios de comunicación apenas requieren una caracterización realista; no disponemos de grabaciones o filmes de Napoleón ni Lincoln, y los muchos actores que los han interpretado en el cine solo debían regirse por algunos retratos pintados o fotografías. Los espectadores parecen dispuestos a aceptar las representaciones ficticias de personajes históricos e incluso de figuras modernas siempre que la interpretación sea consistente y medianamente creíble: Willem Dafoe ha interpretado a Jesucristo, Max Shreck y T. S. Eliot sin cambiar radicalmente su fisonomía; y Sean Penn es bastante convincente haciendo del activista gay Harvey Milk en *Mi nombre es*

Harvey Milk (Milk, Gus Van Sant, 2008) aunque no se le parece físicamente. Sin embargo, cuando se trata de un film biográfico realista sobre una estrella del cine o la televisión, la situación es un poco más compleja. El actor debe ofrecer una caracterización bastante fiel y convincente de un modelo famoso a la vez que sirve a los fines de la historia. Por muy convincente que pueda ser la caracterización, los espectadores serán conscientes, de forma inevitable, de que un actor está imitando a un personaje famoso; pero si se cae en un ejercicio de virtuosismo puede afectar al equilibrio entre ilusión y artificio.

En general, los filmes biográficos dependen en gran medida de una interacción dialéctica entre la mímica y la actuación realista, una interacción que puede peligrar cuando es una gran estrella la encargada de realizar la caracterización. En *Cazador blanco, corazón negro* (White Hunter, Black Heart, 1990), uno de los filmes más infravalorados de Clint Eastwood, este interpreta a un personaje basado en John Huston y en el proceso logra imitar a la perfección la forma lenta y distinguida de hablar de Huston. Por buena que sea la imitación, tiene un efecto ligeramente desconcertante o cómico, quizá el único motivo sea que quien lo interpreta es un icono que responde a un molde clásico; cualquier cambio, aunque sea mínimo, en la voz o persona de ese actor resulta extraño, casi como si se hubiera puesto una peluca o nariz falsa. Es probable que este sea el motivo por el que algunas de las caracterizaciones de mayor éxito en películas recientes hayan sido de actores que no son estrellas en el sentido clásico de la palabra. Meryl Streep, por ejemplo, ha interpretado una gran variedad de personajes y acentos, por lo que cuando encarna a la célebre chef Julia Child en *Julie y Julia* (Julie and Julia, Nora Ephron, 2009) no hay una gran disonancia entre la estrella y el personaje.

Al igual que Streep, la fama de Philip Seymour Hoffman se basa en sus trabajos como actor, no en su *sex-appeal* o personalidad pública. Uno de los puntos álgidos de su carrera es su ca-

Cate Blanchett caracterizada como Bob Dylan en *I'm Not There* (Todd Haynes, 2007) / Cortesía de Savor Ediciones

racterización de Truman Capote en *Truman Capote* (Capote, Bennet Miller, 2005), que le hizo ganar varios premios y por el que la gente que había conocido personalmente a Capote le felicitó. Dejando a un lado las deficiencias del film, el trabajo de Hoffman es ejemplar. Podemos ver al actor debajo de la máscara de Capote, pero el actor no posee una imagen consistente que entre en conflicto con esa máscara. La caracterización, además, no carece de originalidad, es tan detallada y convincente a nivel emocional que el despliegue de habilidades imitativas no afecta a la suspensión de la incredulidad.

Un fenómeno extraño de la caracterización de alguien famoso en un film biográfico es el hecho de que, debido a la naturaleza realista del género, los espectadores siempre necesitan unas cuantas escenas para aceptar por completo la mímica y suspender voluntariamente su incredulidad. Esto se hace especialmente evidente cuando es una estrella la que efectúa la caracterización. Al principio de la película de Steven Soderbergh *Detrás del candelabro* (Behind the Candelabra, 2013), por ejemplo, Michael Douglas recrea el espectáculo de Liberace en el club nocturno Las Vegas y no podía dejar de pensar: «¡Es Michael Douglas!». La idea no acaba de abandonarte pero se vuelve menos intrusiva, en parte debido a que el film pasa del espectáculo a otras escenas cada vez más íntimas en las que Douglas le aporta una gran complejidad al personaje. Cuando un actor relativamente desconocido realiza una caracterización, el efecto es ligeramente distinto porque los espectadores no conocen al actor en su «yo» normal. Un ejemplo admirable es el del actor Christian McKay como Orson Welles en el film biográfico de Richard Linklater *Me and Orson Welles* (2009).

Muchos actores han caracterizado a Welles, incluyendo a Paul Shenar, Eric Purcell, Jean Guerin, Vincent D'Onofrio (acompañado por la voz de Maurice LaMarche), Liev Schreiber y Angus MacFadyen —pero ninguno ha llegado a acercarse tanto a su aspecto, voz y movimientos más nimios—.

Un fenómeno extraño de la caracterización de alguien famoso en un film biográfico es el hecho de que, debido a la naturaleza realista del género, los espectadores siempre necesitan unas cuantas escenas para aceptar por completo la mímica y suspender voluntariamente su incredulidad. Esto se hace especialmente evidente cuando es una estrella la que efectúa la caracterización

Logra capturar su voz retumbante, un ligero acento de la Costa Este de Estados Unidos, el brillo de sus ojos, la mirada severa y su andar pesado pero fluido. Es ligeramente más mayor (Welles tenía veintidós años cuando se estrenó *César*) y nunca reproduce la risa contagiosa de Welles; pero logra fundirse con el personaje de una forma más completa de lo que una estrella hubiera podido y es muy convincente cuando intenta seducir a una joven o proclama sus ideas sobre el teatro. Al escucharle leer un pasaje de *El cuarto mandamiento* de Booth Tarkington parece que estamos ante el mismísimo Welles. Es más, el actor McKay siempre

está presente para nosotros a lo largo de la caracterización, disfrutando visiblemente del truco de magia que realiza, permitiéndonos ver que Welles no solo era una figura extravagante, sino un actor y un director serio e importante capaz de levantar a los espectadores de sus butacas.

Cuando nos encontramos con una caracterización tan patente y creativa como la que realiza McKay de Welles es fácil apreciar la singular habilidad de los actores. Pero la imitación en todas sus manifestaciones siempre ha sido un factor importante, incluso crucial, en el arte de la interpretación cinematográfica. La repetición mecánica de una serie de gestos

Michael Douglas recreando el espectáculo de Liberace en *Detrás del candelabro* (Behind the Candelabra, Steven Soderbergh, 2013)





Me and Orson Welles (Richard Linklater, 2009)

y movimientos predeterminados, la creación de personajes modelo, la reproducción repetida de excentricidades personales y la caracterización de personajes históricos puede que no sea uno de los aspectos mejor valorados de lo que hacen los actores, pero son una fuente evidente de placer para los espectadores. Contribuyen al sistema de géneros y estilos (como en la distinción entre comedia y drama o entre el realismo de un film convencional y un director como Bresson) y, a nivel más general, a la retórica de la caracterización y la creación de una personalidad en la pantalla. A un nivel más sutil y general, problematizan nuestras ideas sobre la autonomía personal y la individualidad al hacernos conscientes, al menos potencialmente, de los aspectos imitativos de nuestras vidas en el mundo real, como individuos y seres sociales. ■

Notas

* El presente texto es una nueva versión del artículo *Film Acting and the Arts of Imitation*, publicado en la revista *Cycnos* (volumen 27, número 2, año 2011). Se trata de la primera vez que se publica en español. (Nota de la edición).

** Esta observación solo es posible en inglés, idioma en el que *impersonation* es una palabra polisémica que significa «caracterización o imitación» y «suplantación de identidad». (Nota de la traducción).

*** *L'Atalante* quiere agradecer a Savor Ediciones la cesión de las imágenes de *I'm Not There* que ilustran este ensayo. No se acreditan en el pie de foto las capturas de fotogramas de las películas que actualmente están descatalogadas en España y entendemos que son de dominio público al no figurar distribuidora alguna que haya adquirido su licencia para comercializarlas. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

Bibliografía

- ABRAMS, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp*. Nueva York: Oxford University Press.
- BRECHT, Bertolt (1964). *Brecht on Theater*. Nueva York: Hill and Wang.
- BROOKS, Louise (1984). *Lulu en Hollywood*. Barcelona: Ultramar.
- COLE, Toby; CHINOY, Helen Krich (eds.) (1970). *Actors on Acting*. Nueva York: Crown.
- DYER, Richard (1998). *Stars* (revised edition). Londres: BFI.
- GIDDINS, Gary (2006). *Natural Selection: Gary Giddins on Comedy, Film, Music, and Books*. Nueva York: Oxford University Press.
- GIRARD, René (2008). *Mimesis and Theory*. Stanford CA: Stanford University Press.
- PUDOVKIN, Vsevolod (1949). *Film Technique and Film Acting*. Nueva York: Bonanza Books.
- WILLIAMS, Raymond (1950). *Culture and Society*. Nueva York: Harper and Row.

James Naremore (1941) es profesor emérito de Comunicación y Cultura, Inglés y Literatura Comparada en la Indiana University. Es autor de, entre otros libros: *Acting in the Cinema* (1988); *The Magic World of Orson Welles* (1989); *More than Night: Film Noir in its Contexts* (2008); *On Kubrick* (2008); *Sweet Smell of Success* (2010); y *An Invention without a Future: Essays on Cinema* (2014).