

¿SOMOS LOS ACTORES DE NUESTRA PROPIA VIDA? NOTAS SOBRE EL ACTOR EXPERIMENTAL*

En su *De institutione oratoria*, Quintiliano, un abogado del siglo I, distingue tres tipos de artes: las artes *teoréticas*, que descansan en la especulación, el conocimiento de las cosas y no exigen acción alguna, como la astrología; las artes *prácticas*, que consisten en la acción y «una vez realizada la acción no dejan ninguna tarea por realizar», como la danza; y las artes *poéticas*, «que encuentran su finalidad en la realización de una obra visible; es la actividad que llamamos creadora», como la pintura (QUINTILIANO, 2006: 349). Vemos que el actor de cine asegura una síntesis entre estas tres dimensiones del arte, dejando a nuestro cargo entender de qué modo asegura la primera, «la inteligencia de la realidad», según los términos de Quintiliano; cómo desarrolla la segunda, es decir, la interpretación; y qué tipo de imagen crea.

A menos que nos remitamos ciegamente a un Código Civil que abstrae, corta y simplifica para legislar, jamás sabremos con exactitud qué es un cuerpo, una persona, un hombre, un semejante, uno mismo o el prójimo. La experiencia ordinaria de la indefini-

ción se acentúa en muchas ocasiones: por ejemplo, en la prueba del espejo, de la duda, del desvanecimiento o del espectáculo de un actor que interpreta y conmuta lo indefinido en plasticidad. Bien haya caído en las trampas de un repertorio, bien se muestre rebelde al signo, o no disponga de un referente, el actor pone la representación a prueba del cuerpo y se alza en casi sujeto. «El ser es *lo que exige de nosotros la creación* para que tengamos experiencia de él» (MERLEAU-PONTY, 1979: 251).

1. El actor se rebela:

Marlon Brando-Delphine Seyrig

En el cuerpo a cuerpo con el imaginario, dedicado y limitado a lo simbólico, se conectan el conjunto de prácticas de delegación de la obra en una sociedad y se generan conexiones con otros representantes (el político, el artista, el bardo...). Se confunde a menudo en el peor de los casos (Ronald Reagan) o en el mejor (Bob Dylan, Jim Morrison —cantante de los Doors e intérprete de una magnífica producción experimental, *HWY: An American Pastoral* [Paul Ferrara, 1969]—).

Función social del actor

«El hombre es un animal peculiar que se observa vivir» (VALÉRY, 1957: 1393). Adoptando la forma de huellas parietales, de dibujos, grabados, retablos y de toda suerte de espectáculos vivos, se rodea de efigies que le permiten jalonar su experiencia, reconducir los ritos colectivos, alejar por un instante el terror que puede suscitar el sinsentido de la vida y, más recientemente, a escala de la historia de los espectáculos, cuestionarse su identidad. Por su estatus, el actor arremete contra la existencia conocida, la existencia menesterosa hasta en sus costumbres emocionales, puesto que su trabajo consiste en transportar la vida a los territorios de la creación, empezando por consagrarse a lo posible o a lo imposible, por decantarse o no hacia la existencia. Con frecuencia el actor levanta una efigie de confirmación susceptible de verificar un estado del mundo y de la representación. También puede crear un ser de la deserción que se alce del lado negativo o que responda a las razones del conocimiento y de la significación.

Actores de recreo/rechazo del juego: Marlon Brando

Frente a la inmensa masa de actores de recreo que colaboran con la ideología imperante, con independencia de cuál sea, y que se muestran orgullosos y felices de apuntalarla con sus reflejos complacientes, se alzan iniciativas de actores en contra, no solo de las imágenes, sino también de los códigos de sim-

bolización dominantes. La obra de un actor se define también por aquello que rechaza interpretar o realizar. Tal fue el caso de Gian Maria Volonté, que no acudió al Festival de Cannes en 1972, donde se presentaban dos películas suyas, en solidaridad con Pierre Clémenti, encarcelado en Italia, y con Lou Castel, expulsado del mismo país¹. Un referente en este ámbito es Marlon Brando, que puso en marcha un tremendo dispositivo en 1973. Nominado a los Oscars por su papel en *El Padrino* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972), Brando rechaza acudir a la ceremonia y envía en su lugar a una joven apache, Sacheen Littlefeather, encargada de leer un discurso denunciando la representación de los indios en el cine y en la televisión. Más tarde se supo que Sacheen era una actriz mexicana, llamada María Cruz. A pesar de sus interpretaciones antológicas en *La ley del silencio* (On the Waterfront, Elia Kazan, 1954), *Queimada* (Queimada!, Gillo Pontecorvo, 1969) o *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1976), la película más relevante del actor resulta ser *Meet Marlon Brando*, un documental de Albert y David Maysles, que siguieron al actor en 1965 —por tanto, de fecha bastante anterior a la alineación de Hollywood en la corriente de la contracultura—, momento en que se estaba promocionando la película *Morituri* (Bernhard Wicki, 1965). Marlon Brando, gracias a su energía, sabotea con irresistible ironía todas las consignas industriales y arrastra con él a los periodistas, encantados de escapar por un instante de su propio servilismo.

Lois Leppart (KMSP-TV, Minneapolis): Supongo que debemos hablar de *Morituri*. Es...

Marlon Brando: Pues no. ¿Por qué debemos?

Lois Leppart: Es un espectáculo maravilloso.

Marlon Brando: ¿La ha visto?

Lois Leppart: No, todavía no la he visto.

Marlon Brando: ¿Entonces cómo lo sabe?

Lois Leppart: Porque he hablado con personas que la han visto en el preestreno y me han dicho que desbordaba suspense.

Marlon Brando: Esa no es la cuestión... No hay que creerse toda la propaganda. Quizá sea una mala película, no lo sabemos, debemos formarnos nuestra propia opinión. Y usted no ha... No debería forjarse una opinión antes de haber visto una película.

Lois Leppart: Esto que dice es un reflejo de su personalidad. Absolutamente autónoma. No creer...

Marlon Brando: ¿Qué sabe usted de mi personalidad?

[...]

Bill Gordon (KGO-TV, San Francisco): No hemos visto la película. Pero aquí estamos para decirle que apostamos por que es una gran película. ¿No es así, Marlon?

—Marlon Brando: Evidentemente, amigo. Todas las películas producidas en Hollywood son buenas. ¡Todo el mundo lo sabe!

—Bill Gordon: No se han hecho malas películas desde...

—Marlon Brando: ...¡Hace noventa años!

—Bill Gordon: Exactamente. *El Bar Mitzvah del perro Lassie*² fue la última película mala producida en Hollywood.

—Marlon Brando: Bill, ha sido un placer conversar contigo y de verdad te digo que llevas una bonita chaqueta de cuadros, y... ¡Votad a Willkie!³

El ejemplo de Marlon Brando inspira a toda su generación. Así, Vanessa Redgrave, en su discurso durante la gala de los Oscars (por *Julia* [Fred Zinnemann, 1977]) anuncia de la siguiente manera su proyecto de desarrollo profesional: «Estados Unidos es un *gangsterismo* en beneficio privado de unos pocos. Elijo mis papeles con sumo cuidado de forma que, cuando finalice mi carrera, habré cubierto toda la historia reciente de la opresión». Convertirse en una gran actriz supone tener una visión del mundo y del papel que desempeñamos en el *theatrum mundi*.

Delphine Seyrig

Tal era la convicción de Nicholas Cassavetes. Cuando John Cassavetes anunció a su padre que quería ser actor esperaba recibir duros reproches al respecto. Pero su padre, descendiente de la cultura cívica griega que nos ha legado

Meet Marlon Brando (Albert y David Maysles, 1965)





Delphine Seyrig en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1976)

la democracia, le contestó: «Hijo mío, sé un digno representante. Es una gran responsabilidad interpretar al ser humano». Delphine Seyrig, con su porte de cariátide y su rostro de Atenea, hasta en la más nimia de sus elecciones ha encarnado este sentido de la responsabilidad.

Vemos la plenitud de este trabajo de la actriz, que se expande cual levadura política, en su colaboración con Carole Roussopoulos, siendo esta el origen de tres ensayos cinematográficos importantes. En *SCUM Manifesto* (Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, 1976) interpreta uno de sus papeles más bellos. En ella, Delphine Seyrig lee con su voz melodiosa y pausada las frases incendiarias y crudas de Valérie Solanas. Restalla el principio Seyrig, es decir, la alianza imparable de la gracia aristocrática unida a la subversión radical. *Maso et Miso vont en bateau* (Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder, 1975) plantea una crítica salvaje, hilarante y directa del feminismo inofensivo de Françoise Giroud, criticada en una emisión de *Apostrophes*. «Ninguna imagen de televisión puede ni quiere reflejarnos. Solo a través del vídeo podremos contarlo». Tal conclusión de *Miso et Maso vont en bateau* se había convertido en expresión de nuestra fe⁴. Ya en 1974, Delphine Seyrig formuló de este modo

el proyecto que se transformó en *Sois belle et tais-toi* (Delphine Seyrig, 1981): «Hay una cosa que quisiera hacer. Una especie de película con otras actrices de mi generación, porque el denominador común que tengo con todas las mujeres es que soy actriz. Pienso que todas las mujeres se ven obligadas a actuar. Al final, las actrices solo hacen aquello que se pide a todas las mujeres que hagan. Con la diferencia de que nosotras lo hacemos más a fondo porque hemos sentido el deseo de llevar a sus últimas consecuencias esa acción (ese travestismo). Quisiera hablar con otras actrices y saber cómo han llegado hasta aquí» (BERNHEIM, 1974: 98). *Sois belle et tais-toi* se rodó con Carole Roussopoulos en Los Ángeles en 1975 y posteriormente en París en 1976. Delphine Seyrig pregunta a veintidós actrices sobre su trabajo: Jane Fonda, Anne Wiazemsky, Juliet Berto, Maria Schneider, Viva, Barbara Steele, Ellen Burstyn, Jill Clayburgh... para obtener un informe colectivo de la reducción de la imagen de la mujer a determinados arquetipos por la industria del cine (y de las imágenes en general) y, por tanto, de la estrechez de los papeles de las actrices. Jane Fonda, figura emblemática de la lucha contra la guerra de Vietnam y defensora de los Derechos Civiles, describe la cosificación del actor en los siguientes términos:

Nunca olvidaré el primer día en que acudí a la Warner Brothers para una prueba de maquillaje. Era la primera vez que me ponía frente a una cámara. Te sitúan, como saben todas las actrices, en una silla que se parece un poco a la de la consulta de un dentista: con mucha luz en la cara y todos los hombres como cirujanos, hombres, un puñado de tíos, como cirujanos a tu alrededor. Sí, ves gente, jefes de los departamentos de maquillaje de los principales estudios de Hollywood, tipos muy, muy, conocidos que han creado a las grandes *vedettes*: Garbo, Lombard y demás. Entonces me maquillaron y vistieron... Al terminar me miré en el espejo y ya no sabía quién era. Era como alguien que surgiese de una cadena de producción... Con unas cejas que iban en todas direcciones, labios de águila, enormes. Me dijeron que debía teñirme de rubia porque así era como había que ser. Querían que acudiese a que me rompieran la mandíbula, fracturarla para marcar los pómulos. Marcar los pómulos... Yo tenía unas bonitas mejillas con cierto aire adolescente... Joshua Logan, que era el director —¡y también mi padrino!— me dijo: “con la nariz que tienes nunca vas a poder representar tragedias porque no se puede tomar en serio una nariz así”. Y, por último, llegó desde arriba la consigna de que Jack Warner, el jefe del estudio, quería que me operase el pecho, no le gustaban las mujeres de pecho pequeño. Estaba claro, era un producto de mercado y debía arreglarme para ser comercial porque iban a invertir dinero en mí. La mandíbula al menos no me la tocaron, ni la nariz, pero llevé relleno en los sujetadores, el pelo rubio y las cejas así durante... diez años. Lo que significa que yo, Jane Fonda, estaba aquí [gran gesto con los dos brazos hacia la izquierda] y que esa imagen estaba allá [gran gesto con los dos brazos hacia la derecha] y se alzaba semejante alienación entre las dos.

Retomemos las crudas palabras de Susan Tyrrell, la actriz de *Fat City*, *ciudad dorada* (Fat City, John Huston, 1972) y más tarde de *Cry Baby* (*El lágrima*) (Cry Baby, John Waters, 1990): «No sé qué haré... Pero no seré ni más grande ni más fuerte interpretando un papel de mujer

mema. Estas *memas* que describen tienen mentes pequeñas, y yo... ¿Debo interpretar a una mujercita dulzona y buenecilla para poder pagar mi alquiler?».

Más que contra cualquier otra cosa, Delphine Seyrig luchó contra esta rebaja de la mujer de manera polémica y aseverativa. Gracias a su elegancia crítica, a su discernimiento y a su activismo fértil consiguió escapar creando los personajes complejos y poderosos de Hélène Aughain (en *Muriel* [Muriel ou le temps d'un retour, Alain Resnais, 1963]), de Jeanne Dielman (en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Chantal Akerman, 1975]), o de Anne-Marie Stretter (en *India Song* [Marguerite Duras, 1975]); creando la silueta oniroide de *El año pasado en Marienbad* (L'Année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961) o la totalmente opuesta alegoría burlesca de María Magdalena en *Mr. Freedom* (William Klein, 1969).

El último proyecto de Carole Roussopoulos fue la realización de una película consagrada a Delphine Seyrig, muerta en 1990. A su vez, tras el fallecimiento de Roussopoulos en 2009, la película quedó inacabada.

2. La invención de una moda crítica: la constelación Jack Smith/Andy Warhol/Nico

Moverse en un escenario distinto al del mundo real autoriza al actor a ejercer ciertas formas de libertad. Mesura y desmesura, simplificación, complejidad, olvido... El juego constituye un protocolo que autoriza cualquier experiencia sobre la expresión, el comportamiento, la viabilidad, los nexos entre los fenómenos, la ininteligibilidad de las cosas. Conformen uno de los entresijos más profundos relativos al actor (y principalmente al actor cinematográfico) en tanto que son el resultado de amplios procesos culturales. Las nociones de persona y de identidad personal se desvelan con el trabajo del actor que exhibe y desnuda la forma en que los nexos entre una criatura de carne y sus *imago* (ideal del ser, proyecciones psíquicas en general) se ligan y se desligan. Así,

nuestras creencias en materia de identidad, de persona, de yo y de los demás, se aclaran o se forjan concretamente a la luz del caldero existencial que conforma el trabajo actoral. El actor, laboratorio experimental de la identidad, reconduce las configuraciones admitidas o elabora ante nuestros ojos ciertos prototipos de seres que pueden inscribirse, no solo en la historia de las ideas y las imágenes, sino también en la realidad social.

Moverse en un escenario distinto al del mundo real autoriza al actor a ejercer ciertas formas de libertad. Mesura y desmesura, simplificación, complejidad, olvido...

Movilidad.

El actor contra la encarnación

Sobre el hipotético abanico de las invenciones de la persona, el empirismo moderno pensará la identidad personal en términos de pura ilusión, la síntesis imaginaria de las impresiones sensibles por transferencia abusiva de relaciones primarias (la semejanza, la contigüidad y la causalidad). «Recurrimos a la noción de un alma, yo y sustancia, para desfigurar la variación» (1973: 344), escribe Hume. El mismo autor, para describir la desaparición de la identidad individual, produce aquella bella imagen de un teatro sin escena (en el sentido de *scenium*): «El espíritu es una especie de teatro donde varias percepciones aparecen sucesivamente. Pasan, vuelven a pasar, se deslizan y se mezclan en una infinita variedad de posturas y situaciones. Hablando con propiedad, no existe simplicidad en ellas en un momento ni identidad diferentes. A pesar de que podamos sentir la tendencia natural a imaginarnos esta simplicidad e identi-

dad. La comparación del teatro no debe engañarnos. Solo las percepciones sucesivas constituyen el espíritu y no poseemos la noción más remota del lugar donde estas escenas se representan o de los materiales de las que están compuestas» (HUME, 1973: 346). Esta vez ya no subsiste más que una desvinculación concreta. La persona se disuelve en un flujo de sensaciones heterogéneas propicio a las ilusiones de continuidad, y el actor puede encargarse de añadir el flujo de sus variaciones al gran oleaje de las apariencias, de los contornos, de los esquemas de los seres o de los fenómenos que pueblan la psique y nuestras impresiones del mundo.

Uno de los grandes poetas de la apariencia desestructurada fue el intérprete y cineasta experimental americano Jack Smith. Como Kenneth Anger, Jack Smith vivía en un estado de fascinación por la imagería hollywoodiense y, como Kenneth Anger, a través de sus imitaciones insufló vida, deseo y locura a los iconos industriales y los hizo realmente bellos. Pero, allí donde Kenneth Anger trabajó la mitología moderna con una gran seriedad y siguiendo al pie de la letra los textos del ocultista Aleister Crowley del modo en que Giotto podía seguir los Evangelios, el espíritu burlesco y fantasioso de Jack Smith, autor de textos magníficos a mayor gloria de María Montez (SMITH, 1997), puso de relieve una población de criaturas que en modo alguno tienen como propósito existir sino solamente parecer. Consumidas en el solo hecho de aparecer, entusiasmadas por su carácter improbable, estrictamente no hacen nada sino danzar, languidecer y abanicarse. No hay necesidad alguna de las peripecias de una historia para acceder directamente al mito: se trata de inventar el comportamiento de lo que sería una imagen viva, una suerte de bajorrelieve confuso en el que subsiste todavía un poco de volumen. Jack Smith los llamó, muy justamente, *Flaming Creatures*, como el título de su película (1963), en la que los pseudónimos de los actores se anuncian tan paródicos como los de sus personajes: Mario

Montez interpreta a Dolores Flores, Joel Markman interpreta a Our Lady of the Docks. Bajo su verdadero nombre, la gran Judith Malina (fundadora de The Living Theater con Julian Beck) interpreta a The Fascinating Woman. Las performances y filmes de Jack Smith, pionero de la estética gay-kitsch-camp, influenciaron considerablemente a Andy Warhol, cuyas películas constituyen su versión documental.

En 1963, Andy Warhol actuó en *Normal Love* de Jack Smith y realizó el *making of*. De Smith, Warhol adoptó a los actores (Mario Montez, Naomi Levine, Beverly Grant...), retomó la noción de «Superstar» y, sobre todo, el principio según el cual, para acceder a lo esencial del cine, basta con registrar la presencia de los cuerpos. La estilística minimalista contemplativa de Warhol deja que los actores se espabilen con su propia *imago* y nos ofrece una serie de retratos inolvidables: a veces puros documentos (por ejemplo las series de los *Most Beautiful*), a veces dispositivos simples, como la serie de los *Screen Tests* (1965), en la que Ronald Tavel, fuera de campo, somete a los actores a un interrogatorio: «Realicé mis primeras películas utilizando, durante varias horas, únicamente a un actor haciendo lo mismo en la pantalla: comer, dormir o fumar. Hice esto porque habitualmente la gente va al cine solamente para ver a la estrella, para devorarla. Así que aquí tienes la oportunidad de ver a la estrella tanto tiempo como quieras, sin importar lo que haga, y devorarla tanto como quieras. Además, era más fácil de hacer» (WARHOL en O'PRAY, 1989: 57)⁵. Minimalista, fetichista, contemplativo, obsesivo y literalmente ávido; el retrato warholiano produce efectos de epifanía incomparables. Con su programa de devoración escópica («eat him up»), sin saberlo, Andy Warhol realiza el sueño de Jean Epstein: «Nunca un rostro se ha inclinado así sobre el mío. Me escruta muy de cerca, y yo me enfrento a él cara a cara. Ni siquiera es verdad que haya aire entre nosotros: me lo como. Está dentro mío como un sacramento. Máxima agudeza visual.» (EPSTEIN, 1974: 98).

Las películas con Edie Sedgwick, o incluso *Chelsea Girls* (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966), inflamaron a su vez la estética contemplativa minimalista de Philippe Garrel, artista en busca de epifanías, que consagró un inmenso fresco a la celebración de Nico y varios ensayos filmicos para profundizar en las relaciones entre actores y personajes: *Un Ange passe* (1975), *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985), *Les Baisers de secours* (1989). Gracias a los dispositivos fascinantes de Warhol y de Garrel (relevados por los del grupo Zanzibar, de Gérard Courant...), el cine accede a una *anima* materialista y poética.

Thomas Lescure: un crítico exasperado por las imágenes silenciosas, casi inmóviles, de *Athanor* las llegó a comparar con una serie de diapositivas.

Philippe Garrel: alguien, sin duda, que debía ignorar lo que es una respiración. (GARREL, LESCURE, 1992: 65).

Le Berceau de Cristal de Philippe Garrel (1976) describe, en su mayor parte con planos-secuencia inmóviles, una serie de retratos de personajes aislados los unos de los otros, el propio Philippe Garrel, Tina Aumont, Margareth Clémenti... y sobre todo Nico. Nico piensa, escribe, compone, frente a su semblante monumental asistimos al tiempo de la creación, como si nos adentráramos en el abismo espiritual de Safo o de alguna poetisa mitológica. Pero, en el último plano, Nico levanta un revolver y se pega un tiro en la sien: lo que había-

mos entendido como ensimismamiento creador exige de pronto una reconsideración en términos de recogimiento fúnebre; la obra era un testamento, el retrato de un *memento mori* y, por tanto, también un envanecimiento, el tiempo vibrante de la duración poética, la grabación *sub specie aeternitatis* de una fugacidad irremediable.

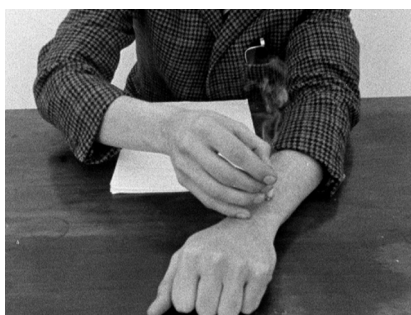
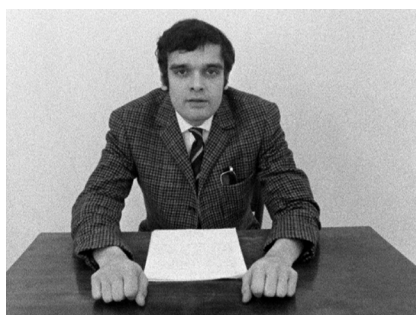
3. Constructivismo.

El actor contra la ilusión

El autor y, con frecuencia, actor que sistematiza a lo largo de su obra la cuestión del comediante de cine es sin duda Jean-Luc Godard. De forma inconfundible, en lugar de construir artificialmente personajes en *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), Godard proporciona a Jean-Paul Belmondo y a Anna Karina para sus diálogos los ejercicios que Stanislavski había puesto a punto en *La construcción del personaje* (1930). Regreso de la planificación a la toma y, en consecuencia, del actor a su trabajo (*Una mujer es una mujer* [Une femme est une femme, 1961]), auto-retrato del figurante en su estatus (el reflexivo «Été André, figurante de cine» de *Pierrot el loco*), panfleto sobre la mímica de una actriz militante (*Letter to Jane: An Investigation About a Still*, 1972), ensayos poéticos sobre la dirección de actores y la construcción de figuras (*Scénario du Film 'Passion'* [1982], *Petites notes à propos du film 'Je vous salue, Marie'* [1983]...), desnudo de los cuerpos como

Una mujer es una mujer (Une femme est une femme, Jean-Luc Godard, 1961)





El fuego inextinguible (Nicht löschesbares Feuer, Harun Farocki, 1969)

estricto paso de los mismos al campo (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* [1986])... Godard no cesó de analizar las determinaciones técnicas, históricas y políticas que presiden el trabajo del actor. Su proyecto constructivista recuerda la poética del bosquejo, por ejemplo la que adviene al cine gracias a Jean Rouch, cuando uno de los practicantes de Hauka declara al «genio de la fuerza» que va a poseerlo: «te escucho, pero todavía no he llegado» (*Les Maître Fous*, Jean Rouch, 1955). Bajo este título, el conjunto de proposiciones reflexivas de Godard sobre el juego constituyen la versión teórica de una práctica tradicional china, la variabilidad de las posiciones del actor con respecto a su juego que, de pronto, se aproxima y se aleja de aquello que interpreta: «no hay fijación, sino una perpetua modificación de las relaciones, es el *montré* que construye el aspecto principal, mientras que la identificación, lo vivido, quedaría relegado a un aspecto secundario» (BANU, 1998: 85).

La Chinoise (Jean-Luc Godard, 1967) es la adaptación marxista-leninista de una novela de Goethe publicada en 1796, cuyo título original es *La misión teatral de Wilhelm Meister* y que fue posteriormente titulada *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. En ella, Goethe organiza un cuasi montaje alternando capítulos de acción (sentimental) con otros de diálogos sobre arte, sus formas y sus funciones, siendo *Hamlet* el objeto privilegiado. Del mismo modo, *La Chinoise* alterna escenas conyugales y secuencias de reflexión sobre la representación, la política y la acción. El Guillaume Meister de Godard, interpretado por un Jean-

Pierre Léaud en la cumbre de su arte, nos ofrece una definición del actor explícitamente inspirada en Bertolt Brecht pero también, de manera más soterrada, por el gran movimiento de *happenings* practicado y teorizado por John Cage, Robert Rauschenberg y, sobre todo, Allan Kaprow que acababa de publicar *Assemblages, Environments and Happenings* (1966). El ejemplo de un estudiante chino que convoca a la prensa para mostrar su rostro finalmente intacto bajo los vendajes se convierte en el paradigma del trabajo actoral:

Guillaume (*dirigiéndose directamente a la cámara, dudando*): Un actor, mmm... es difícil de explicar. Sí, sí, sí... Estoy de acuerdo (*se ríe, confuso*). Mmm...Voy a intentar enseñaros algo, os dará una idea de lo que es el teatro. [...] Entonces, como es natural, los periodistas se pusieron a despotricar: "Pero qué son estos chinos, son todos unos cuentistas, son todos unos cómicos, ¿qué significa todo esto?" y en absoluto, habían... no habían entendido nada (*puntualiza sus frases con gesto persuasivo*). No, no habían entendido que se trataba de teatro...

Mientras que Guillaume continúa, aparece una tabla con dibujos y un texto mecanografiado: "¿Qué ha sido del nuevo teatro? El teatro es un laboratorio".

Guillaume (*off*): ...el auténtico teatro es una reflexión sobre la realidad. Quiero decir que es algo así como (*foto de Brecht de joven*) Brecht, o como... o como (*grabado representando a Shakespeare*). ¡Shakespeare!¹⁶

Resulta impensable no rememorar la actuación de Harun Farocki en *El fuego inextinguible* (Nicht löschesbares Feuer, Harun Farocki, 1969), quien llegó a quemarse con un cigarro para representar

la violencia del napalm sobre los cuerpos de los vietnamitas.

Mediante este retrato del actor como activista encargado no solo de reflejar el mundo sino también de analizarlo y cambiarlo, Godard nos introduce en el ámbito que Claude Lefort denominaba *pensamiento salvaje*: «Es el pensamiento el que establece su propia ley, no porque haya sometido todo a su voluntad, sino porque ha sometido todo al Ser. Se despierta por el contacto con el acontecimiento para luchar contra la legitimidad del conocimiento establecido» (LEFORT, 1961: 286). Mediante su práctica, a través de su sola energía, porque no quiere asemejarse, el actor posee los medios para impugnar todo, para retomar todo. En tal sentido resultan cruciales las iniciativas de los *performers-cineastas*.

Conclusión.

El juego imperativo (necesidades imperativas del juego): el niño pequeño de Luanda; el hombre de Nueva York

Los bailarines, actores, músicos y, sobre todo, los intérpretes, pueden estar en el origen de potentes iniciativas experimentales en el campo actoral. Tal es el caso de, citando únicamente algunos ejemplos clásicos, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann y Wolf Vostell en Estados Unidos; Yoko Ono en Japón; Valie Export y Otto Muehl en Austria; Maurice Lemaître, Sylvina Boissonnas y Ben Vautier en Francia; y, en Alemania, Joseph Beuys o Harun Farocki quien, más allá de sus propias actuaciones y ensayos fílmicos, realizó en 1984 un bello retrato en *Peter Lorre-Das doppelte Gesicht* [Peter Lorre-El actor maldito].

Quisiéramos concluir citando el trabajo de aquellos actores para los cuales actuar implica materializar un activismo concreto, tales como Lou Castel, Gian Maria Volonté, Tobias Engel o los actores del cineasta Raymundo Gleyzer, amateurs y profesionales, que arriesgaron sus vidas interpretando en tiempos de la dictadura argentina. Raymundo Gleyzer, cineasta miembro del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), empezó rodando películas de carácter antropológico y reportajes (*Ceramiceros de tras la sierra* [1965], *Nuestras islas Malvinas* [1966]...). En 1971, funda el Grupo Cine de la Base y filma películas de intervención: por ejemplo *Swift, comunicados cinematográficos del Ejército Revolucionario del Pueblo número 5 y número 7* (1971), *Banca nacional de desarrollo, comunicado cinematográfico del Ejército Revolucionario del Pueblo número 2* (1972), *Ni olvido ni perdón: 1972, la masacre de Trelew* (1972), *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD* (1974). Las mismas son proyectadas gratuitamente en las calles y fábricas. «A veces, las proyectamos en salas por cinco dólares a la burguesía. Es necesario que sepa a qué se parece la revolución»⁷. En 1973, Cine de la Base rueda una película de ficción basada en hechos reales, *Los traidores* (1973), sobre la corrupción de los responsables sindicales peronistas. Aquellos actores, a sabiendas de los riesgos que corrían, ofrecieron su presencia, sus gestos, sus voces y su vulnerabilidad para que el cine de ficción se mostrase digno de los entresijos históricos porque «creían que el cine podía constituir un arma para defender la justicia del pueblo». Cada uno de ellos nos importa más que todas las falsas estrellas reunidas. En 1976, con treinta y cua-

Más allá de las satisfacciones narcisistas que pueda experimentar el actor y de las instituciones de espectáculo organizadas socialmente, se descubre a veces en una película una pulsión de expresividad, la necesidad vital de la cual mana el impulso de poner en marcha una simbolización y de crear una escena (en el sentido espacial y narrativo)

tro años, Raymundo Gleyzer fue secuestrado, torturado y asesinado por la junta militar que ostentaba el poder. Rechazaba toda distinción de tipo jerárquico entre el director, los técnicos, actores y figurantes. «Trabajamos de forma colectiva. ¿Por qué el director tendría que ser la estrella? Antes las estrellas eran los actores, hoy en día el director, el año que viene quizá lo sean los figurantes... Para nosotros la poesía no es un fin en sí misma. Para nosotros, la poesía es una herramienta para transformar el mundo. Debemos ser útiles como la piedra que

rasga el silencio o la bala que desencadena la batalla».

Más allá de las satisfacciones narcisistas que pueda experimentar el actor y de las instituciones de espectáculo organizadas socialmente (alrededor del chamán, del cura, del tribuno...), se descubre a veces en una película una pulsión de expresividad, la necesidad vital de la cual mana el impulso de poner en marcha una simbolización y de crear una escena (en el sentido espacial y narrativo). En *A Luta Continua* (Bruno Muel, Marcel Trillat y Asdrúbal Rebeleo, 1977), un niño pequeño de Luanda, para exorcizar el dolor de haber perdido a su hermano durante la guerra, le compone una canción y, de pie en el polvo, canta

a pesar de sus sollozos. Gañe su magnífica canción que constituye a la vez un tributo, un combate contra las lágrimas, una catarsis y una obra efímera.

Otro de estos raros ejemplos, más accesible, suma la potencia de argumentación y de convicción de la que es capaz la simbolización a través del juego y se dirige al público: en el episodio de *Loin du Vietnam* (1967) rodado por William Klein, un hombre barbudo, en una calle de Nueva York, se planta en mitad de una esquina y vocifera «¡Napalm! ¡Napalm! ¡Napalm!». Los transeúntes lo rodean, se apretujan y, cuando el hombre deja de gritar, se interpelan los unos a los otros a propósito de la guerra de Vietnam. Tanto el niño pequeño que canta para sí mismo o para su hermano muerto, como el hombre barbudo entre la multitud buscando provocar al resto de transeúntes, ambos, estos dos artistas tan distintos y que para expresarse solo disponen de sus cuerpos, de su energía y su inteligencia en una situación, encarnan la necesidad del juego. ■

Nuestras islas Malvinas (Raymundo Gleyzer, 1966)



Notas

* El presente texto constituye una nueva transcripción (parcial) de *L'acteur expérimental: 5 échantillons*, conferencia organizada en el seno del Groupe de Recherche sur l'Acteur au Cinéma (GRAC), dirigido por Christian Viviani, Institut National d'Histoire de l'Art, París, 7 de febrero de 2009.

** 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).

- 1 Entrevista con Lou Castel de David Pellecuer, (inédito en Francia).
- 2 Título inventado de forma irónica por el propio periodista que entrevista a Marlon Brando. (Nota de la traducción).
- 3 Wendell Willkie, candidato contra Roosevelt en 1940. Transcripción íntegra de la entrevista publicada en la revista *Esquire* en febrero 1965 y reproducida por Albert Maysles: MAYSLES, Albert (2007). *A Maysles Scrapbook*, Nueva York: Steidl/Kasher.
- 4 Roussopoulos, Carole. Carta a la autora, 25 de octubre de 2006.
- 5 Andy Warhol, entrevistado por Gretchen Berg, *Cahiers du cinéma in English* (mayo 1967), extracto de *Andy Warhol. Film Factory*, Michael O'Pray (ed.) (1989). Londres, BFI, p. 57.
- 6 Transcripción de *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 114, mayo 1971.
- 7 Entrevista de Terry Plane a Raymundo Gleyzer, Adelaida, Australia, junio de 1974.

Bibliografía

- BANU, Georges (1998). *L'Art théâtral de Mei Lan-fang*. París: Ed. You-Feng.
- BERNHEIM, Nicole Lise (1974). *Marguerite Duras tourne un film*. París: Albatros, 1974.
- DERRIDA, Jacques (1972). *La dissémination*. París: Seuil.
- EPSTEIN, Jean (1974). Grossissement. En *Écrits sur le cinéma*, vol. 1, 1921-1947. París: Cinéma Club/Seghers.
- GARREL, Philippe; LESCURE, Thomas (1992). *Une caméra à la place du cœur*. Aix-en-Provence: Admiranda/Institut de l'Image.
- HUME, David (1973). *Traité de la nature humaine*. París: Aubier Montaigne.
- LEFORT, Claude (1961). L'idée d'Etre brut et d'esprit sauvage. *Les Temps Modernes*, 184-185, 286.
- MAYSLES, Albert (2007). *A Maysles Scrapbook*. Nueva York: Steidl/Kasher.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1979). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- O'PRAY, Michael (ed.) (1989). *Andy Warhol. Film Factory*. Londres: BFI.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (2006). *Sobre la enseñanza de la oratoria*, I-III. México D.F.: UNAM.
- SMITH, Jack (1997). *Wait For Me at the Bottom of the Pool. The Writings of Jack Smith*. Nueva York: High Risk Books.
- VALÉRY, Paul (1957). Philosophie de la danse. En P. VALÉRY, *Oeuvres* (pp. p. 1393). París: Gallimard.
- VV. AA. (1971). *L'Avant-Scène Cinéma*, 114.

Nicole Brenez es historiadora, crítica de cine, programadora y especialista en cine de vanguardia. Es catedrática de Literatura Moderna e imparte clases de teoría del cine en la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Ha sido comisaria en distintas instituciones, entre ellas la Cinémathèque Française, donde se ha ocupado de la programación de cine experimental y de vanguardia desde 1996. Sus publicaciones más recientes son: *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010); *Chantal Akerman, The Pajama Interview* (2011); y *Cinéma d'avant-garde mode d'emploi* (2012). Nicole Brenez produce, junto con Philippe Grandrieux, la colección *It May Be That Beauty Has Strengthened Our Resolve*, dedicada a aquellos cineastas revolucionarios que han sido olvidados o ignorados por la historia del cine.