

L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

N.19 ENERO-JUNIO 2015 6 €

cuaderno

ROSTROS, VOCES, CUERPOS, GESTOS

LA CONCEPCIÓN
DEL TRABAJO ACTORAL
COMO NÚCLEO DEL
ANÁLISIS FÍLMICO

diálogo

ICÍAR BOLLAÍN

(des)encuentros

MARIANO BARROSO

CELINA MURGA

FELIPE VEGA

PABLO BERGER

ÀLEX BRENDENMÜHL

EDUARD FERNÁNDEZ

EMILIO GUTIÉRREZ CABA

TRISTÁN ULLOA

puntos de fuga



L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

También disponible en edición digital:
www.revistaatalante.com

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cineforum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones, y distribuida en papel por España y Latinoamérica. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 50% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); y en Library of Congress (Washington, EEUU). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias). ■

L'Atalante, Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cineforum L'Atalante with the collaboration of various institutions, and distributed in print form all over Spain and Latin America. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, L'Atalante employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); and in the Library of Congress (Washington, USA). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias). ■

Imagen de portada

Portada de Pablo Hernández. Fotograma de la película *Vivir sa vida* (Vivre sa vie, J.-L. Godard, 1962) / Cortesía de Regia Films.



Directora (Director): Rebeca Romero Escrivá (Universidad Internacional de la Rioja).

Coordinadores del número (Issue Editors): Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València) y Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació).

Coordinadora de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Melania Sánchez Masià (CSIC-Universitat Autònoma de Barcelona).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (La Filmoteca-IVAC CulturArts), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), L. M. Kit Carson (productor, director y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Jordi Revert (Universitat de València), Álvaro Yebra García (Some Like It Short).

Secretaría de redacción (Executive Secretary): Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació).

Comité técnico (Technical Committee): Priscila del Águila, María Isabel Beltrán (Universitat de València), Joan Colas, Claudi Domènech Llàcer (Universitat de València), Alejandro García Cuesta (Universitat de València), Héctor Gómez (Universitat de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Javier Lorente, Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València).

Colaboradores (Contributors): Cynthia Ann Baron (Bowling Green State University), Mariano Barroso (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid), Pablo Berger (New York Film Academy), Iciar Bolaín, Miguel Alfonso Bouhaben (Universidad Complutense de Madrid), Àlex Brendemühl, Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Nicole Brenez (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Marga Carnicé Mur (Universitat Pompeu Fabra), Núria Castellote (Universitat Politècnica de València), Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra), Sérgio Dias Branco (Universidade de Coimbra), Eduard Fernández, Daniel Gascó (videoclub Stromboli, Academia Idecrea), Emilio Gutiérrez Caba, Javier Lozano Delmar (Universidad Loyola Andalucía), Lola Mayo (Escuela de Cine de San Antonio de los Baños de Cuba, Escuela Oficial de Cine de Madrid), Celina Murga (Centro de Investigación Cinematográfica de Buenos Aires), James Naremore (Indiana University Bloomington), Inés Ordiz Alonso-Collada (Universidad de León), Héctor J. Pérez (Universitat Politècnica de València), Eugenia Rojo (Universitat de València), Tristán Ulloa, Felipe Vega (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid).

Evaluadores externos del Cuaderno (Notebook External Reviewers): Iván Bort (Centre d'Ensenyament Superior Alberta Giménez), Antonia Cabanilles (Universitat de València), Josep Maria Català Domènech (Universitat Autònoma de Barcelona), Giulia Colaizzi (Universitat de València), Francisco Gómez Tarín (Universitat Jaume I), Eulàlia Iglesias (Universitat Rovira i Virgili), Javier Marzal Felici (Universitat Jaume I), José Enrique Monterde Lozoya (Universitat de Barcelona), Àngel Quintana (Universitat de Girona), Antonio Sánchez-Escalonilla (Universidad Rey Juan Carlos), Gabriel Sevilla (Instituto Europeo de la Universidad de Ginebra), Imanol Zumalde Arregui (Universidad del País Vasco).

Evaluadores externos de Puntos de Fuga (Vanishing Points External Reviewers): Vicente Benet (Universitat Jaume I), Gonzalo de Lucas (Universitat Pompeu Fabra), Gerard Imbert (Universidad Carlos III de Madrid), Jesús Jiménez Varea (Universidad de Sevilla), Luis Pérez Ochando (Universitat de València), Jordi Puigdomènech López (Universitat de Barcelona), Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I), Daniel Sánchez Salas (Universidad Rey Juan Carlos), Pedro Jesús Teruel (Universitat de València).

Traductores (Translators): Violeta Alarcón Zayas, Amelia Falcó Tortosa, Celia Hernández Cañete, Annabel Jose, Jessica Kish, Marta Martín Núñez, David Morsillo, Inés Ordiz, Eugenia Rojo, Alejandra Rosenberg, Paula Saiz Hontangas.

Revisor (Proofreader): Martín Boyd.

Agradecimientos (Acknowledgments): Juan Sebastián Bolaín, Laura Gallardo, Cristina García (Cadena Ser), Santiago García de Leaniz, Alisra García-Maroto Talent and Literary Agent, Laura Marí (Arcadia Motion Pictures), Lidia Molinero (Savor Ediciones S.A.), Morena Films, Jorge Núñez (Mesala Films), María Jesús Piqueras (La Filmoteca-IVAC CulturArts), Silvia Santos (Divisa Red), Laura Olaizola (Olaizola Comunica).

Diseño y maquetación (Original design and layout): Carlos Planes Cortell.

Impresión (Printing): Martín Impresores, s.l.

Edición (Publisher): Asociación Cineforum L'Atalante (CIF: G-97998355) con la colaboración de la Universidad Internacional de la Rioja, la Universitat de València (Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació i Aula de Cinema) y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació).

Lugar de edición (Place of publication): Valencia (España).

Distribución (Distribution company): Servei de Publicacions de la Universitat de València.

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com

Página web y suscripciones (Website and subscriptions): http://www.revistaatalante.com

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital)

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).

La revista *L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación,

L'ATALANTE. REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS.

No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



EDITORIAL

- 5 Actores en el centro, actores en el margen. **Pablo Hernández Miñano y Violeta Martín Núñez.**

CUADERNO

Rostros, voces, cuerpos, gestos. La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis fílmico

- 7 La imitación, la excentricidad y la caracterización en la interpretación cinematográfica. **James Naremore.**
- 17 Los tres cuerpos de la narración: una poética cognitivista de la interpretación actoral. **Héctor J. Pérez.**
- 27 Hacia un montaje comparativo del retrato femenino. El teatro del cuerpo: lágrimas ficticiales y lágrimas reales. **Gonzalo de Lucas.**
- 36 La modernidad desde el clasicismo: el cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg. **Núria Bou.**
- 43 ¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magnani. **Marga Carnicé Mur.**
- 51 El trabajo actoral como fundamento para el cine de autor. El cine independiente americano como ejemplo. **Cynthia Ann Baron.**
- 59 ¿Somos los actores de nuestra propia vida? Notas sobre el actor experimental. **Nicole Brenez.**

DIÁLOGO

- 68 **Filmar/ser filmada. El trabajo actoral según Icíar Bollaín, cineasta y actriz:**
«Los actores son grandes guionistas, porque se inventan cosas que el guionista tendría que haber escrito». **Pablo Hernández Miñano, Nuria Castellote Herranz, Violeta Martín Núñez.**

(DES)ENCUENTROS

Una tarea compartida: cineastas e intérpretes frente al trabajo actoral

- 82 Introducción. Ser o no ser... el dilema de la interpretación. **Daniel Gascó.**
- 85 Discusión. **Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega, Pablo Berger, Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba, Tristán Ulloa.**
- 92 Conclusión. El mapa vivo de Javier Bardem. **Lola Mayo.**

PUNTOS DE FUGA

- 96 *Cisne negro* o de cómo convertir un sueño en pesadilla. **Eugenia Rojo.**
- 105 Kino Kino Kino Kino Kino. El cine de artificio de Guy Maddin. **Sérgio Dias Branco.**
- 111 Visiones apocalípticas del presente: la invasión zombi en el cine de terror estadounidense después del 11-S. **Inés Ordiz Alonso-Collada.**
- 118 La lógica, la poética y la ontología de *Lemmy contra Alphaville*. **Miguel Alfonso Bouhaben.**
- 125 Aproximación a la definición de *hosted trailer* a través de la obra de Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock y William Castle. **Javier Lozano Delmar.**



Ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de adquirir la revista a un precio especial y, de regalo, una película.

Consultar oferta de cada mes en:

www.caimanediciones.es



Caimán Ediciones S.L.

C/ Soria, nº 9, 4º. 28005-Madrid (España)

Tel.: 91 468 58 35

SUSCRIPCIÓN ANUAL
11 NÚMEROS DE CAIMÁN CUADERNOS DE CINE

45
euros

Actores en el centro, actores en el margen

Pablo Hernández Miñano y Violeta Martín Núñez

Desde los primeros años del pasado siglo, el arte de la imagen real en movimiento se ha desarrollado bajo el imperio de un antropocentrismo (casi) absoluto. Por supuesto, no hay nada natural en este dominio; unos pocos cineastas, de hecho, no han dejado de oponerle resistencia en todas las épocas, explorando otras vías, desarrollando otras potencialidades de aquel «invento sin futuro». Pero la centralidad de la figura humana en el cine se ha establecido con tanta fuerza, con la apariencia de un hecho tan lógico e indiscutible, que se hace preciso recordar una obviedad: el cine podría haber prescindido, totalmente, de actores y actrices. En los tiempos de los Lumière, al menos, no parecía descabellado relegar a modelos y figurantes a los márgenes o el fondo del cuadro, perder de vista sus siluetas en medio de amplios paisajes y geografías urbanas, confundir la individualidad de sus rostros entre las multitudes.

Y, sin embargo, el actor pasó a ocupar bien temprano una posición privilegiada en el cine. Un espacio tanto más central cuanto más nos acercamos al modelo dominante: ese cine narrativo que nació —si se nos permite la simplificación— con la concepción de una cámara ubicua, que podía desplazarse por el decorado y adoptar diferentes posiciones durante la misma escena, fundamentalmente, para captar con la suficiente nitidez unos ojos medio llorosos, una leve mueca del rostro, el tenue temblor de unas manos.

Con su habitual determinismo tecnológico, las historias del cine canónicas pusieron el énfasis en las supuestas consecuencias que habría tenido, sobre el arte interpretativo, la irrupción del nuevo aparato y su extraordinaria movilidad: la cercanía de la cámara, con su efecto amplificador, habría obligado a los actores a emplear un nuevo estilo interpretativo —menos codificado e imitativo, más sobrio y basado en la introspección— para la pantalla. Hoy podemos cuestionar, como nos propone James Naremore en el artículo que abre el Cuaderno, hasta qué punto se produjo realmente este abandono de las técnicas imitativas y de los sistemas gestuales de corte *delsartiano* a causa del cine. Y podemos preguntarnos, además, si no ocurrió más bien a la inversa: en el inicio fue el actor; después, la cámara. ¿O no fue, acaso, la voluntad de renunciar a los ademanes del código histriónico, el deseo de registrar las más sutiles reacciones del cuerpo humano, lo que motivó justamente el acercamiento de la cámara griffithiana a los intérpretes?

El cuerpo del actor clásico fue, si se quiere, simple *materia prima* que filmar: un «objeto» paciente ante la tomavistas, un sujeto privado de poder ante directores y productores, desposeído incluso del control sobre la forma definitiva de su propio trabajo. Una figura pasiva, en resumen; aunque mucho se podría discutir también al respecto, como se deduce del involuntario diálogo que establecen, a propósito de Marlene Dietrich, los textos de Gonzalo de Lucas y Núria Bou incluidos en el Cuaderno. Pero el actor clásico fue, por encima de todo, incluso si admitiéramos como cierta su relativa pasividad, un cuerpo dotado de una formidable fuerza centrípeta, que no necesitó tomar parte activa en las grandes decisiones (económicas, de puesta en escena, incluso de montaje) para imponer su atracción y organizarlo todo a su alrededor: del ángulo, la

distancia o la altura de la cámara a la duración de un plano o la disposición espacial de focos y micrófonos en el set, todo giró en torno a sus cuerpos, sus bocas, sus ojos. Los actores y actrices no precisaron intervenir, siquiera, para que una revolución tecnológica les devolviera la voz; y eso que la introducción del cine sonoro —visto con perspectiva, considerando un mero efecto colateral la trayectoria frustrada de no pocas estrellas del periodo silente— supuso el último asalto del actor al corazón del sistema, su consolidación definitiva como cuerpo privilegiado capaz de determinar, en buena medida, las formas y las normas del cine clásico. Del cine clásico... y también, hasta cierto punto, de otros cines muy alejados de la legendaria fábrica de sueños, como se puede desprender del estudio de Cynthia Ann Baron sobre la importancia del trabajo actoral en el cine independiente americano, o de las reflexiones de Nicole Brenez en torno a la función del actor, que extrae a partir de su papel en diversas corrientes del cine experimental.

A esta centralidad del actor en la *práctica* fílmica —a lo largo de casi toda la Historia del cine, con sus lógicas e innegables variaciones pero pocas, por más que notables, excepciones de peso—, el *análisis* fílmico ha respondido, paradójicamente, con el mayor desinterés que cabría esperar. Al toparse con la expresión de unos cuerpos sin gramática, unos gestos de vocabulario casi infinito, unas voces que complican con su modulación, su ritmo y hasta su timbre el significado de cada palabra, el análisis cinematográfico (de casi cualquier corriente y perspectiva) ha optado con demasiada facilidad por obviar a estas figuras de carne y hueso, que centraban la atención del *espectador común* pero amenazaban la coherencia, el rigor y la supuesta objetividad del analista.

Por descontado, no negaremos las dificultades a las que se enfrenta el análisis cuando trata de incorporar —como corazón de su objeto de estudio, nada menos— un elemento tan resbaladizo, tan difícil de describir con precisión, como es, sin duda, el trabajo actoral: ¿cómo examinar un *idiolecto*, la idiosincrasia gestual de una actriz, como hace Marga Carnicé respecto al arte de Anna Magnani? ¿Cómo incorporar el trabajo actoral al estudio narratológico, como nos propone Héctor J. Pérez? ¿Con qué herramientas valorar los efectos discursivos de una simple elección de *casting*? ¿Qué decir de una presencia, cómo medir la energía, con qué patrones cuantificar la fotogenia o la empatía?

Cuestiones complejas que, por supuesto, no se pretenden zanjar en este número de *L'Atalante*. Nos bastaría, humildemente, si las muy diversas vías de aproximación que se presentan —en el Cuaderno, en el Diálogo con Icíar Bollaín y en la discusión entre cineastas e intérpretes que recogemos en los (Des)encuentros— demuestran ante el lector que el análisis de una determinada concepción actoral, el estudio de sus métodos y fundamentos, puede ser tanto o más revelador de los presupuestos de un film que el examen pormenorizado de su *découpage*, su estilo de iluminación o su estructura narrativa. Si este monográfico contribuye, en definitiva, a una reconsideración del trabajo actoral como elemento nuclear en la puesta en forma, y la construcción del sentido, del texto fílmico. ■



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 CHINOY, 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.themeisnerstudio.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 prerrequisito 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 «magullar 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 diferenci-ó 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 impasible» (COLE y CHINNOY, 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 atrezzo 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 Greenstreet, 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 ondulado y provocador que realizaba 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 géneris, 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 bamboleante, 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 abandonararte 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).

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

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

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

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

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



La libertad (Lisandro Alonso, 2001)

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

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

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

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

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

La posibilidad de la mimesis como narración en el cognitivismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hacia una poética de la narración actoral

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

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

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

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

La narración del cuerpo en movimiento

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

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

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

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

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

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

La narración del cuerpo excepcional

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



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

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

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

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



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

expresividad, levanta la expectativa de que algo sucederá.

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

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

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

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

La narración del cuerpo actuante

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Conclusiones

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

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

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

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

Notas

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

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

- 1 En el original: «Recognition describes the spectator's construction of character: the perception of a set of textual elements, in film typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous agent».
- 2 En el original: «Recognition in cinematic fiction is, then, a process in which iconic renderings of the physical features of the body, face, and voice typically play an important role, though language may contribute and interact with them».
- 3 En el original: «Many films feature a kind of scene in which the pace of the narrative momentarily slows and the interior emotional experience of a favored character becomes the locus of attention. In this kind of scene, which I call the *scene of empathy*, we see a character's face, typically in closeup, either for a single shot of long duration or as an element of a point-of-view structure alternating between shots of the character's face and shots of what she or he sees».
- 4 En el original: «To contextualize empathy, films often attempt to elicit an empathetic response only after a protagonist has undergone some kind of trial or sacrifice, has neared the end of her or his life, or in some cases, has actually died».

Bibliografía

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

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

- BLANCHET, Robert y BRUUN VAAGE, Margrethe (2012). Don, Peggy and Other Fictional Friends? Engaging With Characters in Television Series, *Projections*, 6:2, 18-41.
- BRUUN VAAGE, Margrethe (2014). Blinded by Familiarity: Partiality, Morality and Engagement in Television Series. En T. NANNICELLI y P. TABERHAM (eds.), *Cognitive Media Theory* (268-85). Nueva York: Routledge.
- CHATMAN, Seymour Benjamin (1990). *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- DECETY, Jean y JACKSON, Philip L. (2006). A Social-Neuroscience Perspective on Empathy. *Current Directions in Psychological Science*, 15 (2), 54-58.
- DIETRICH, Helmut H. (2004). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FAHLENBRACH, Kathrin (2010). *Audiovisuelle Metaphern. Zur Körper- und Affektästhetik in Film und Fernsehen*. Marburg: Schüren.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Aesthetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FLUDERNIK, Monika (2008). Narrative and Drama. En J. PIER y J. A. GARCÍA LANDA (eds.), *Theorizing Narrativity (Narratologia, 12)* (355-83). Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.
- EATON, A. W. (2012). Robust Inmoralism. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (3), 281-292.
- FONTENILLE, Jacques (2004). *Soma & Sema. Figures du corps*. París: Maisonneuve & Larose.
- GALLESE, Vittorio; GUERRA, Michele (2012). Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3: 183-210.
- (2013). Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film. *Fata Morgana*, 20, 77-91.
- GAUDREAU, André; JOST, François (1990). *Le récit cinématographique*. París: Nathan.
- GOLDIE, Peter; COPLAN, Amy (2011). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: OUP.
- GUERRA, Michele (2014). «Action, action, ACTION!»: la teoria americana degli anni Dieci. *Fata Morgana*, 23, 27-35.
- HAMILTON, James (2007). *The Art of Theater*. Oxford: Blackwell.
- HERMAN, David (2004). Toward a Transmedial Narratology. En M. L. RYAN (ed.), *Narrative*

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

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

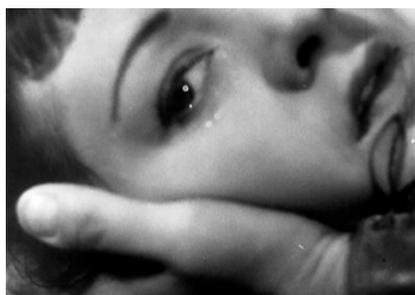
HACIA UN MONTAJE COMPARATIVO DEL RETRATO FEMENINO. EL TEATRO DEL CUERPO: LÁGRIMAS FICCIONALES Y LÁGRIMAS REALES

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

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

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

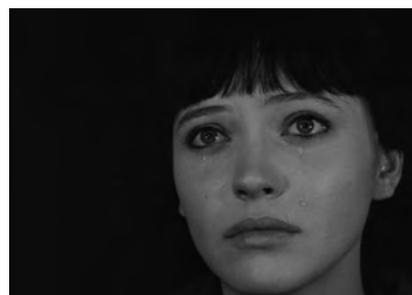
Las actrices suelen representar las lágrimas como un instante dramático ficticio y despersonalizado respecto a su vida privada. Sin embargo, cuando los cineastas modernos transformaron las formas fílmicas del retrato femenino, buscando ampliar las zonas del realismo cotidiano, procuraron que las lágrimas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



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



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



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

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

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

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

Lágrimas ficticiales

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

Lágrimas reales

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

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



Les Hautes solitudes (Philippe Garrel, 1974)

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

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

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



Arriba. *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)
Abajo. *Maridos* (Husbands, John Cassavetes, 1970)

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

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

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

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

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

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

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

Arriba. *Stromboli, tierra de Dios* (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1949)
Abajo. *En un lugar solitario* (In a Lonely Place, Nicholas Ray, 1950)



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

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

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

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



Faces (John Cassavetes, 1968)

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



Screen Test (Andy Warhol, 1964)



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

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

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

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

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

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

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



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

Notas

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

Bibliografía

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LA MODERNIDAD DESDE EL CLASICISMO: EL CUERPO DE MARLENE DIETRICH EN LAS PELÍCULAS DE JOSEF VON STERNBERG

En el inicio fue un cuerpo clásico

¿Puede una actriz contarnos a través de su manera de actuar cómo funcionaba el cine clásico? ¿Puede una *star* revelarnos las ganas que tenían los creadores de Hollywood de transgredir las convenciones clásicas? Lo puede el cuerpo de Marlene Dietrich. Para probarlo, me parece necesario empezar por reducir la leyenda que enmascaró la importancia de esta figura femenina, la leyenda que insiste en que Marlene Dietrich fue descubierta y moldeada por Josef von Sternberg. Historiadores y biógrafos (WALKER, 1974; SPOTO, 1992; o DYER, 2001) coinciden en describir que Sternberg se sintió cautivado en un teatro berlinés por el «erotismo natural» de Dietrich cuando buscaba a la actriz para su Lola-Lola de *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, 1930). El relato cuenta que con esta película Marlene Dietrich obtuvo fama internacional, Hollywood se fijó en ella y la productora Paramount la contrató para lanzarla como la nueva *star* de los años treinta. Pero, como demuestra el historiador Joseph Garnarz (2007), los acontecimientos se sucedieron de modo diferente: la actriz, cuando conoció a Josef von Sternberg, era más que una intérprete de papeles secunda-

rios, era ya una figura que no solo en Europa, sino también en Estados Unidos, empezaba a ser conocida por los melodramas que había protagonizado en Alemania. Había empezado a llamar la atención de la crítica por una serie de películas en las que copiaba descaradamente la imagen, la gestualidad y el estilo de la actriz más importante del cine clásico del momento, Greta Garbo. El historiador Joseph Garnarz, en su apasionante artículo *Playing Garbo: How Marlene Dietrich Conquered Hollywood* (2007), recopila las opiniones de los críticos alemanes y norteamericanos que valoraron las exhibiciones imitativas de Dietrich, argumentando que estos comentarios, la mayoría admirativos, fueron los que convencieron a la Paramount para emplear a la actriz alemana, en un periodo en el que esta productora buscaba un rostro para poder competir con la Metro-Goldwyn-Mayer, que tenía en exclusiva a la *Divina* Garbo. De hecho, *El ángel azul* solo se había estrenado en Europa cuando la nueva estrella fue contratada. Aún más: los productores que la habían visto pidieron a Josef von Sternberg que, para la nueva película *Marruecos* (Morocco, 1930), Marlene Dietrich no tuviera nada

que ver con la «vulgar» Lola-Lola y recreara la imagen de mujer misteriosa à la Garbo que había irradiado en los melodramas alemanes anteriores.

No es mi objetivo sumergirme en una reivindicación de Marlene Dietrich para restar importancia al talento innegable de Josef von Sternberg. Pero me parece imprescindible recalcar que la actriz participó activa y creativamente en estas obras. James Naremore (1988: 156) apunta lo difícil que es en estas películas saber cuándo el director dejaba de regir la puesta en escena actuaral para que empezara la dirección de la estrella. Partiendo de esta idea utilizaré la fórmula Dietrich/Sternberg para referirme a los hallazgos interpretativos que tanto podrían haber surgido del director como de la actriz. Porque el poder que tuvieron las *stars* sobre la producción durante la Edad de Oro de Hollywood es enorme: el historiador Mick Lasalle (2000), fijándose en los contratos de Greta Garbo y Norma Shearer, relata que estas actrices tenían la potestad de decidir sobre el encuadre de sus planos, y podían intervenir en el montaje final de la película. De la misma manera, Joseph Garnarcz explica que, en Alemania, el sistema de producción de los años veinte permitió que los actores tuviesen absoluto control sobre su imagen. Marlene Dietrich, pues, decidió empezar por ser un cuerpo clásico —nada menos que el de Greta Garbo— para entrar a trabajar en la *fábrica de sueños*. Luego, prefirió alimentar la leyenda de Pígalión a dar a conocer su criterio y personalidad, porque, como intuye Garnarcz (2007: 116), Marlene entendió que la fábula de la pobre chica desconocida que sueña con ser actriz y logra fama y éxito en Hollywood invitaba a los que habían sufrido el *crack* del 29 a volver a creer en el sueño americano.

Alexander Doty (2011), siguiendo la investigación de Garnarcz, analiza las similitudes y diferencias entre Greta Garbo y Marlene Dietrich, y destaca la idea de que, desde el momento en que la Paramount tuvo bajo contrato a la *new Garbo*, enseguida vio la ne-

cesidad de diferenciarla de la figura original. Por ello, la Paramount propagó, a continuación, que Dietrich era *la respuesta a la Garbo*. Esta aparente contradicción publicitaria es clave para comprender cómo funcionaba el cine clásico: los creadores de las películas de la Edad de Oro de Hollywood hacían sus ficciones con novedades o variaciones que partían de fórmulas conocidas; podían incluso rivalizar con las propias convenciones con el afán de renovarse permanentemente. Las nuevas formas no les asustaban porque surgían de estructuras o grafías anteriores. No es extraño, pues, que en esta dirección Miriam Bratu Hansen (2000) defienda que el cine clásico comprende una «modernidad vernacular». Me sitúo en esta línea porque considero que Marlene Dietrich, empezando a imitar a Greta Garbo, demostrando que conocía la formulación de la imagen clásica, llegó a explorar nuevas actitudes ante la cámara que pueden definirse como modernas. Pero atención: se trata de una modernidad que provenía del clasicismo, lejos del razonamiento que Bill Nichols (1981: 106) realiza cuando conecta la modernidad de la escritura de Josef von Sternberg con la de Ozu o la de los nuevos cineastas europeos. Me adentraré en la gestualidad de Marlene Dietrich para comprobar cómo los trazos de modernidad surgían de manera natural de entre las formas clásicas.

El gesto *impertinente* de Marlene Dietrich

A inicios de los años ochenta, la actriz alemana intervino en un documental sobre su persona, *Marlene* (Maximilian Schell, 1984), en el que exigió no ser mostrada en primer plano y hacerse solo presente a través de su voz. En la primera parte del film se da un montaje de imágenes dirigidas por Sternberg en las que Dietrich aparece en distintas escenas amorosas con sus *partenaires*. La voz de ochenta y tres años de la ac-

Marruecos
(Morocco, Josef von Sternberg, 1930)





La Venus rubia
(Blonde Venus, Josef Von Sternberg, 1932)

en realidad yo era una impertinente». Es obvio que Marlene Dietrich tenía plena conciencia de haber interpretado, cincuenta años antes, unos personajes femeninos que, pese a la apariencia clásica, no se correspondían exactamente con los establecidos.

La impertinencia es uno de los rasgos que la actriz (en el papel de Amy Jolly) pone ya en escena en la primera parte de *Marruecos*, en la secuencia donde lleva la famosa vestimenta masculina. Y no es tanto la androginia que sugiere su presencia como la actitud serena y fanfarrona que demuestra ante un público que la abuchea con energética violencia. Marlene Dietrich da a conocer que es invulnerable. Esta es su impertinencia: la de hacer visible su condición de *star* todopoderosa

que controla los acontecimientos de una trama elaborada para ella. Entre el alborotado público se encuentra el legionario Tom Brown (Cary Cooper), que es el único que la aplaude con entusiasmo e incluso intenta apaciguar el griterío. En el momento en que Tom es protagonista de la platea por su actitud a contracorriente, un primer plano de Amy, fumando, casi inmóvil, contemplando desde un ámbito superior la situación, nos hace percibir, con su media sonrisa, el poder que como estrella tiene sobre la escena. No es casual que los tres planos generales de Tom se ofrezcan desde el punto de vista de Amy que, con su mirada controladora, reduce la figura del héroe, ratificando, así, la teoría de Gaylyn Studlar (1988) según la cual Marlene Dietrich es siempre sujeto dominador de la representación.

triz se inserta sobre la banda sonora de estos fragmentos clásicos y pronuncia que sus actuaciones «eran cursis». El director Maximilian Schell, que dialoga con la actriz a lo largo del metraje, no duda en corregir el comentario de la estrella, aclarando que ella «no era cursi», sino que interpretaba como correspondía a las películas «románticas» de la época. Dietrich le replica con significativa brusquedad: «Daba la impresión de que yo era una romántica, pero

No sorprende que, a continuación, el público la escuche y contemple atentamente. Con una mínima gestualidad, desprecia la invitación lasciva de un hombre en la sala y, poco más tarde, la actriz da el famoso beso en los labios a otra mujer trasluciendo que, aunque esté pendiente del soldado, también le atrae la belleza femenina. Poner en movimiento la imaginación erótica de los espectadores era el objetivo primordial de las películas de la época: de Greta Garbo a Norma Shearer, de Jean Harlow a Mae West, la década de los treinta no dejó de desafiar al público, incluso después de la imposición del código Hays en el año 1934. El cine clásico necesitaba de provocación y la censura estaba allí para subrayarlo.

Marlene no se diferenciaba, pues, por su provocación andrógina. Es la revelación de su naturaleza actoral la que la singularizaba. También su rostro sonriente, mientras parecía burlarse de la escena, la distinguía de cualquier otra actriz de la época. Una fan del año 1930 lo escribía en la revista *Photoplay* de manera sencilla y significativa: «Marlene Dietrich tiene todo lo que tiene la Garbo y una cosa más: ¡humor!» (DORY, 2011: 119). Claro está que, mientras la *Divina* componía un cuadro donde el romance triunfaba al final de sus películas y se ofrecía con convicción, sacralidad y trascendencia, Marlene Dietrich se interrogaba sobre el amor o incluso difundía la idea de que las emociones no podían ser tomadas tan en serio. En este sentido, no puede ser casual que en su canción de presentación introduzca maliciosamente un aire lúdico a su espectáculo cuando, después de cantar sobre la tristeza que supone separarse de un ser amado, declara con descaro que ya vendrán nuevos idilios. Es justo en el instante en el que la estrella empieza a mofarse con elegante sutileza de los sentimientos amorosos cuando su rostro y su cuerpo brillan con su máximo esplendor: su sonrisa impertinente se apodera de los espectadores de la sala. Porque el modo que tenía la intérprete de escenificar lo sentimental, de abrir un discurso nuevo sobre la pasión, es lo

que la diferenciaba de cualquier actriz del momento. Protagonista de melodramas en los que las emociones eran el motor de la trama, Marlene Dietrich nació como una figura que deseaba ser idealizada como Greta Garbo, un mito femenino sofisticado y glamuroso que actuaba *por amor*, tal y como lo requería el canon clásico. Paralelamente, elaboraba un discurso sobre la fugacidad de los sentimientos, afrontándolo de manera distanciada. Con un refinado sentido del humor, la estrella alemana era capaz de dismantelar el discurso clásico. Pero Marlene no era una cómica: frente a la comicidad de Jean Harlow o Mae West, la actitud de Marlene Dietrich era siempre compleja, intentando anudar los contrarios: su humor era profundamente serio.

Esta forma de actuar tuvo de inmediato gran repercusión dentro del engranaje de la *fábrica de sueños*: dos años después del estreno de *Marruecos*, Greta Garbo imitó a Marlene Dietrich en la primera parte de *Como tú me deseas* (As You Desire Me, George Fitzmaurice, 1932), donde encarna a una cantante de cabaret, con cabellos teñidos de rubio y pantalones negros, que menosprecia las galantes atenciones de sus pretendientes, en una actitud burlona hacia el amor. Parece clara la intención de la estrella sueca: como sugiere Richard Corliss (DORY, 2011: 113) la *Divina* parodió, en este inicio, a la actriz alemana. De esta manera, Greta Garbo evidenciaba que la transgresión de Marlene Dietrich podía ser asumida por la convención clásica. Se sabe que entre ellas hubo una abierta competitividad, cuestión que ayuda a entender la articulación del cine clásico porque las dos se disputaban las variaciones o transgresiones que habían funcionado ante el público: por ejemplo, Marlene Dietrich encarnó en *Fatalidad* (Dishonored, Josef von Sternberg, 1931) a una espía melodramática análoga a la que Greta Garbo había protagonizado en *La dama misteriosa* (The Mysterious Lady, Fred Niblo, 1928) y, meses más tarde, la *Divina* volvió a hacer de espía en *Mata Hari*

(George Fitzmaurice, 1931), tras el éxito de Dietrich; luego, no fue ya una sorpresa que *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, Josef von Sternberg, 1934) fuera la respuesta de Marlene Dietrich a *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933). Las dos representaban mujeres con una moral sexual dudosa, lo que hacía que sus personajes fueran siempre fascinantes. Marlene Dietrich partió de la moral melodramática, pero con su actitud irónica abrió un nuevo discurso amoroso que la tradición clásica adoptó para ofrecer inesperadas narraciones.

Se ha discutido largamente (SARRIS, 1966; WOOD, 1978; o NICHOLS, 1981) sobre la ironía que desprenden los finales de las seis películas que Sternberg y Dietrich realizaron para la Paramount. Dado que se ha examinado únicamente la escritura del director para argumentar el sentido paródico de estos desenlaces, necesito fijar la atención en la gestualidad facial de Marlene Dietrich para entender cómo participaba la actriz en el cuestionamiento de los *happy endings* clásicos. En *El expreso de Shanghai* (Shanghai Express, Josef von Sternberg, 1932), por ejemplo, la actuación de la actriz hasta el beso final es, sin duda alguna, una simulación, una teatralización del final feliz. Andrew Sarris (1966: 35) ya apuntó que era un «falso final feliz». En efecto, el director acoge a los dos protagonistas en planos cercanos, mientras estos pronuncian que se querrán, pero, de repente, el personaje masculino (Clive Brook) irrumpe con una pregunta de inequívoca comicidad: «¿cómo en nombre de Confucio puedo besarte en un sitio con tanta gente?». La pregunta es precedida por la mirada inquieta y socarrona de Marlene Dietrich que, desde el inicio de la secuencia, acentúa la dramatización de su actuación, ostentando su conciencia de actriz, participando, pues, en una puesta en escena que se quiere dar de modo artificioso. La respuesta de la protagonista, después de que Sternberg haya insertado un plano con la estación llena de gente, es rotundamente iró-

nica: «aquí no hay nadie más que tú y yo». A continuación, los protagonistas se besan y el director sobreimprime, de nuevo, el plano de la estación plagada de pasajeros. Sternberg se sirve de la presencia irónica de Dietrich para subrayar la falsedad de la ficción, para exhibir las múltiples sutilezas que hacen posible la representación.

Marlene Dietrich, de hecho, actúa siempre como si estuviera en un escenario. Si las *stars* contribuían, en principio, a crear la ilusión de no estar ante una representación, la estrella alemana transgredía la transparencia clásica, visibilizando su condición de actriz. Durante la película *El expreso de Shanghai*, los

protagonistas demuestran no fiarse el uno del otro; por ello, cuando llega el *happy ending*, Marlene Dietrich ironiza sobre esta imposición de la *fábrica de sueños*, construyendo un pomposo instante de felicidad que ofrece con máxima teatralidad. Lo extraordinario es que Marlene desplegaba esta dramatización no desde una gestualidad exagerada, sino desde una impertinente impasibilidad. El exceso en ella reside en casi no actuar. En la secuencia del beso lésbico, por ejemplo, seduce a la mujer solo con la mirada: impertérrita, la contempla largamente y, de repente, como si no estuviera concibiendo una transgresión, la besa. La teatralidad aquí es indiscutible porque el público aplaude entusiasta y ella incluso saluda, aunque con un mínimo gesto con la mano hacia su sombrero. Pero en la escena anterior, Marlene Dietrich, encarnando a la mujer que por un pasado desconocido se ha embarcado hacia Marruecos, reacciona de manera también artificial cuando el personaje que interpreta Adolphe Menjou se le acerca para ayudarla: Amy Jolly, ante los objetos volcados de su maleta, es incapaz de recogerlos con convencionalidad, moviéndose de modo casi mecánico, poco natural, haciéndose presente

como cuerpo. El espectador no contempla a Amy Jolly sino a una actriz que (no) está actuando.

Prescindiendo de los movimientos expresivos que Lillian Gish o Greta Garbo codificaron —por mencionar dos actri-

Dietrich fue la *Olimpia* de Manet en relación con la *Venus de Urbino* de Tiziano: rostros que, en definitiva, mostraron el cuerpo erótico femenino de forma no totémica sino interrogativa, abiertamente impertinente

ces que supieron atenuar las exageraciones sentimentales en el cuerpo y el rostro, pero que hicieron vivir al espectador las emociones—, la impasibilidad de Marlene Dietrich conmovía de igual modo al espectador. Esta tendencia a la contención interpretativa, a la retención de los sentimientos, contrasta con el vestuario suntuoso que la actriz lucía en las películas de Sternberg. Las plumas o ropas más sofisticadas rimaban con los decorados recargados y la iluminación visiblemente artificiosa del director vienés: a Sternberg le gustaba mostrar la falsedad de la representación al espectador y por ello vestía a la *star* de manera exuberante, lejos de la ordinaria realidad. Sospecho que la retención, incluso la lentitud del gesto de Dietrich, es la estratagema que actriz y director utilizaron para que la figura de la *star* pudiera *verse* en la puesta en escena manierista de Sternberg. En este sentido, me parece paradigmática la secuencia en la que la actriz surge del interior de un disfraz de gorila en la película *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, Josef von Sternberg, 1932): la estrella se arranca la cabeza postiza de simio y se extrae de forma maquinal el pecho peludo de la bestia, colocándose una peluca de rizos rubios sin apenas dramatizar la

mutación, mientras unas danzarinas y músicos vestidos de africanos salvajes acompañan uno de los cuadros más surrealistas de la puesta en escena del director. El desvarío escénico es más que extravagante, pero Marlene Dietrich, con su impasibilidad, contención interpretativa, mirada provocativa y sonrisa impertinente, engrandece el delirio imaginativo de la acción. Es así como se convirtió en el cuerpo más soñado de la época. Lo que atraía no eran sus piernas, «las más bonitas del mundo», como dejó que se publicitaran, sino su atrevido manifiesto donde proclamaba que era ostentosa —pero también paró-

dica— carne erótica. En estos momentos, Marlene Dietrich se acercaba más al discurso iconoclasta que sobre la presencia femenina estaba construyendo Mae West que a los principios ideales que Greta Garbo había establecido para el clasicismo. En otras palabras: Dietrich insería una mirada autoconsciente, irónica y reflexiva que la obligaba a ser mirada de un modo diferente, sin ninguna duda alternativa. Dietrich fue la *Olimpia* de Manet en relación con la *Venus de Urbino* de Tiziano: rostros que, en definitiva, mostraron el cuerpo erótico femenino de forma no totémica sino interrogativa, abiertamente impertinente.

Un cuerpo clásico para la modernidad

En *El diablo es una mujer* (*The Devil is a Woman*, Josef von Sternberg, 1935) se encuentra uno de los gestos más desnudos de Marlene: poco antes del *The End*, el personaje al que encarna la estrella pide un cigarrillo a un desconocido y le cuenta, con rostro sonriente y algo melancólico, que ella había trabajado en una fábrica de cigarrillos, rememorando una secuencia que el público ha visto en la primera parte de la película. Se trata del último plano firmado por Sternberg que el espectador vería de

Dietrich. El gesto menos visiblemente artificioso que filmaron juntos en una película donde la actriz encarnaba a uno de los personajes más inverosímiles y teatrales de su filmografía. La escena puede parecer manierista (ella recordando un momento de su representación) pero en cambio resulta sobre todo verdadera: sin abandonar su sonrisa impertinente, se adivina una mirada melancólica hacia el pasado de sus interpretaciones con Sternberg.

Esta pureza en el gesto no era una novedad: ya en *Fatalidad* se detecta, en uno de los instantes más sobrecogedores de la interpretación de Dietrich, una expresión de idéntica revelación que se sucede justo tras una secuencia más que artificiosa en la que la actriz interpreta cómo la espía Marie Kolverer afronta la muerte en una despiadada ejecución. Nadie que haya visto esta película puede olvidar a Marlene Dietrich reflejándose en el frío metal de la espada de un soldado para verse arreglada minutos antes de morir. Poco más tarde, cuando la protagonista espera la orden de ejecución en primer plano, mira hacia adelante con valentía, abriendo una sonrisa desafiante, apasionada ante la muerte; pero un soldado irrumpe profiriendo un discurso sobre la injusticia de la guerra y la estrella, reanudando el tono ficticio anterior, aprovecha este *impasse* inespereado para repintarse los labios y subirse bien las medias. Al final, el cuerpo de esta cae ante el pelotón de ejecución. Y lo que sorprende es que, justo después de esta exagerada puesta en escena, irrumpa lo real en la pantalla. En expresión clarividente de Diderot: «El ápice de la sensación de lo real en arte es el ápice del artificio» (DROVE, 1994: 63). Ciertamente, después de la sofisticadísima teatralización de la intérprete, el espectador contempla una figura femenina que, quizás por primera vez en la historia del cine clásico, le es dada

de manera demasiado humana: ante la agresión violenta, la actriz retrocede por el impacto veloz de las balas; se inscribe en este instante, de forma realista, para nada en el orden de cómo morían las protagonistas en las películas de la *fábrica de sueños*, la resistencia de la carne en la frágil estructura ósea de una mujer que, pese a haber disfrazado el enfrentamiento con la muerte, fallece sin que nada pueda enmascarar el terror de caer batida por las balas. El cuerpo de Marlene Dietrich se hacía real porque reinaba la insolencia del no sentido, del caos: con total indiferencia por significaciones imaginarias, una *star* moría estúpidamente ante un pelotón de ejecución.

Es obvio que el tándem Dietrich/Sternberg ensayaba nuevas formas de mostrar un cuerpo. Jean-Luc Nancy (2003: 99) afirma: «que se escriba, no del cuerpo, sino del cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo. Eso fue un programa de la modernidad». Es obvio que en este último gesto, donde se incluía una noción de realidad, los creadores de *Fatalidad* se acercaban aún más a lo que sería la futura modernidad. Una

El cuerpo de Marlene Dietrich se hacía real porque reinaba la insolencia del no sentido, del caos: con total indiferencia por significaciones imaginarias, una *star* moría estúpidamente ante un pelotón de ejecución

modernidad, no me cansaré de repetirlo, que procedía del mismo clasicismo. En verdad, la diosa Marlene Dietrich afrontaba la vulnerabilidad del amor, encarnaba la pérdida de la intensidad de las relaciones y daba a conocer la arbitrariedad de los sentimientos, alejándose en estos instantes del discurso idealista ro-

mántico del momento, acercándose a la experiencia viva del ser humano. Ya en la primera película para la Paramount, *Marruecos*, los amantes dialogan por primera vez en el camerino —el espacio donde normalmente se dejan caer las máscaras— para declararse su atracción. Pero, de manera insospechada, la secuencia no fluye directa hacia el clásico beso en los labios; al contrario, la pasión de ambos se revela intermitente. No existe un *crescendo* intencionado en el retrato de este primer encuentro; los amantes, dubitativos, se presentan indecisos e insinúan, indolentes, que no creen en el amor como promesa de felicidad eterna, porque han sufrido desengaños en el pasado; por ello, pese a la atracción que sienten, se muestran cansados, poco excitados, ante una experiencia que denotan haber ya franqueado sin éxito. De hecho, Gary Cooper y Marlene Dietrich forman parte de una situación en la que no creo que se haya puesto nunca tan a prueba la paciencia del espectador: durante ocho dilatados minutos, los amantes se acercan y se distancian, hablan con enigmáticas metáforas sin que se pueda entender el significado de su diálogo; en el plano narrativo, la cita no sirve para hacer avanzar

el relato; al revés, lo ralentiza de modo deliberado.

¿Para qué sirve, pues, esta escena en la que incluso Gary Cooper mira su reloj, aburrido de no poder actuar de forma pasional? Para escenificar de manera psicológicamente realista las dudas racionales que impiden la unión de dos cuerpos que se atraen. No creo que pueda representarse mejor la modernidad.

Una modernidad que, además, se ha fortalecido desde el momento en que se ha defendido (DYER, 2001: 199) que Josef von Sternberg filmó a Marlene Dietrich proyectando sus sentimientos amorosos hacia ella. Como hicieron Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni o Ingmar Bergman con Anna

Karina, Monica Vitti o Liv Ullmann respectivamente, Sternberg acarició la idea de aproximarse con la cámara a los secretos más íntimos de Marlene Dietrich, pero en el gesto a veces impertinente, a veces melancólico o desafiante de la actriz alemana se percibe la energía de una mujer que vibraba ante quien estaba detrás de la cámara. Por las declaraciones de ambos, se trató de una relación tempestuosa, que los mantuvo unidos y distanciados a la vez, tal y como les sucede a los personajes de sus películas. Por ello, me gusta entender los seis filmes de la Paramount como una serie de ensayos donde se reflejaban los sentimientos no solo del director, sino también de la actriz, seis relatos confesionales que expresaban las emociones del momento de ambos creadores.

Si hubo un diálogo entre director y *star* en otras producciones de la Edad de Oro de Hollywood fue porque la estrella poseía un gran poder. Ya en la década de los veinte, Norma Shearer enriquecía la dirección de Monta Bell con atrevidos gestos de complicidad que revelaban la atracción y a veces aversión que había entre los dos. No creo que ni Karina, ni Vitti ni Ullmann participaran tan libremente en el desarrollo creativo de un film. Quizás la culpa la tuviera la mirada explotadora de Roberto Rossellini que, interesado en mostrar los gestos interiores de su esposa Ingrid Bergman, silenció, sin darse cuenta, el gesto creativo de la actriz. La impertinencia activa de Marlene Dietrich se opone al sollozo callado de Ingrid Bergman: se trata de dos gestos bien distintos de la historia del cine que ayudan a entender que las seis películas de Dietrich/Sternberg no pueden considerarse como una pre-inauguración de la modernidad, sino un trazo más de la *modernidad vernacular* del clasicismo. El cuerpo de Marlene demuestra cómo la convención clásica buscaba nuevas formas de expresión: con Marlene Dietrich, la *fábrica de sueños* se mantuvo en el más brillante cénit creativo. ■

Notas

* Las imágenes 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*. (Nota de la edición).

Bibliografía

- DOTY, Alexander (2011). Marlene Dietrich and Greta Garbo. The sexy Hausfrau versus the Swedish Sphinx. En A. L. McLEAN (ed.), *Glamour in a Golden Age. Movie Stars of the 1930s*. New Bruns: Rutgers University Press.
- DROVE, Antonio (1994). *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Murcia: Filmoteca Regional de Murcia.
- DYER, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós.
- GARNCARZ, Joseph (2007). Playing Garbo: How Marlene Dietrich Conquered Hollywood. En G. GEMÜNDE y M. R. DESJARDINS (eds.), *Dietrich Icon* (pp. 103-118). Durham: Duke University Press.
- HANSEN, Miriam Bratu (2000). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. En C. GLEDHILL y M. WILLIAMS (eds.), *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold.
- LASALLE, Mick (2000). *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. Nueva York: Thomas Dunne Books.
- NANCY, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- NAREMORE, James (1988). *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- NICHOLS, Bill (1981). *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- SARRIS, Andrew (1966). *The Films of Josef von Sternberg*. Nueva York: Doubleday.
- SPOTO, Donald (1992). *Marlene Dietrich, el ángel azul: la biografía*. Barcelona: Ediciones B.
- STUDLAR, Gaylyn (1988). *In the Realm of Pleasure: von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- WALKER, Alexander (1972). *El sacrificio del celuloide: aspectos del sexo en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- WOOD, Robin (1978). Venus de Marlene, *Film Comment*, 14, 2, 58-64.

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la UPF. Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano*, (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Les dives: mites i celebritats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentran sus líneas de investigación: la *star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino.

¿QUIÉN SOY YO? LA POLÍTICA DEL ACTOR EN EL ARTE DE ANNA MAGNANI

Anna Magnani y la genealogía del neorrealismo italiano

Entre los dos medimétrajes que componen *El amor* (*L'amore*, 1948), Roberto Rossellini insertó la siguiente dedicatoria: «este film está dedicado al arte de Anna Magnani». La actriz de *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945) fue la compañera artística y sentimental del director entre 1946 y 1949, periodo de transición que terminó cuando Rossellini emprendió con Ingrid Bergman el proyecto que, en 1950¹, supondría el umbral a la modernidad cinematográfica: *Stromboli, tierra de Dios* (*Stromboli, terra di Dio*). La historia de dos etapas artísticas unidas a dos actrices distintas recuerda a lo que Serge Daney dijo de las relaciones entre los actores y los directores en *La rampe*: los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas. «El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia» (DANEY, 1996: 201).

A pesar de la adecuación de Anna Magnani a la amalgama humana de las figuras neorrealistas, interpretadas

muchas veces por actores no profesionales, *Roma, ciudad abierta* no era, por supuesto, el primer contacto de la actriz con el cine, ni tampoco con el neorrealismo y sus ideólogos. Visconti la quiso para el papel protagonista de *Ossessione* (1943), proyecto que tuvo que rechazar por su inminente maternidad. Los directores italianos de los años treinta como Goffredo Alessandrini, con el que la actriz estuvo casada en esta época, la conocían por la heterodoxia de su estilo, por la incomodidad que suponía dirigirla en papeles de reparto y por la dificultad de fotografiar un rostro irregular que no tomaba bien la luz difusa de los dramas de salón. El efecto de la figura de la actriz en piezas del llamado cine de teléfonos blancos como *Tempo massimo* (Mario Mattoli, 1934) o *30 secondi d'amore* (Mario Bonnard, 1936) es extraño y encorsetado. En cierto modo, el naturalismo de su figura anticipa el desgaste de la fase clásica del cine italiano y las posibilidades de la estética que se impondría a partir del estallido neorrealista. De los prime-



El amor (L'amore, Roberto Rossellini, 1948)

ros cuarenta, resultan paradigmáticas sus intervenciones junto a Aldo Fabrizi en comedias populares como *Campo de fiori* (Mario Bonnard, 1943) o *Vive... si te dejan* (L'ultima carrozzella, Mario Mattoli, 1943), películas en las que brilla la mimesis de los cómicos del teatro popular romano del momento con los arquetipos de las calles romanas. El talento de Fabrizi y Magnani en roles cómicos con tintes realistas hacen de estas piezas auténticas prefiguraciones de la interpretación neorrealista. Los años de forja teatral de Anna Magnani

en el teatro popular habrían dotado a su estilo de una gran capacidad para interpretar la identidad colectiva desde el gesto realista del personaje secundario. Basta revisitar el clímax de la película de Rossellini para ver que la *popolana* Pina es un personaje de reparto que surge del coro humano neorrealista, integrada en la colectividad de actores no profesionales, para imponer de modo arrollador su gesto desbordado. La rebelión de Pina, su forcejeo contra los brazos militares que la retienen, su grito contra la injusticia y su cursa ha-

La rosa tatuada (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1955)



cia la muerte tras el camión que se lleva a su hombre, canoniza, desde los postulados de la interpretación, la idea de humanismo ensayada en *Roma, ciudad abierta* como película manifiesto del neorrealismo italiano.

A partir del encuentro con Rossellini, la carrera de Anna Magnani quedaría profundamente vinculada a esta estética y a sus búsquedas figurativas más esenciales. Los dramas neorrealistas que la actriz hizo entre *Roma, ciudad abierta* y su etapa americana (1954-1959) dan cuenta de la huella que el personaje de Pina había dejado en el público de la época. *Noble gesta* (L'onorevole Angelina, Luigi Zampa, 1947) o *La ilusión rota* (Molti sogni per le strade, Mario Camerini, 1948) siguen el mismo patrón de producción: argumentos de origen zavattiniano contruidos alrededor de un personaje maternal y combativo, pródigo en todos aquellos gestos que el breve tiempo de Pina en *Roma, ciudad abierta* había elidido en el personaje de la *popolana*, sin evitar, no obstante, que el público los proyectase en la ausencia que la figura de la actriz deja en el film. La nostalgia por la luchadora anónima que muere injustamente en estado de gestación tuvo una importancia notable en sus interpretaciones futuras, por lo que la figura de la madre luchadora definió el que sería el caballo de batalla de la Magnani y también del cine italiano de transición: aquél cuyo fin era recomponer el espejo en el que la sociedad italiana derrotada por la guerra pudiese recuperar sus gestos esenciales. Un cine en el que, como señala Giovanna Grignaffini en «Las mujeres en el cine italiano, cuentos de renacimiento»², la idea de renacimiento está fuertemente vinculada a la representación femenina y a la figuración de lo materno (BRUNETTA, 1996: 367). Desde que su *popolana* se impone en el clímax de *Roma, ciudad abierta* hasta que el grito de *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) entierra el monumento del neorrealismo en Pasolini, el cine italiano cifra la estética esencial de toda una época en una misma presencia física y dramática, en una política

de actor que hace posible la inscripción del cine de su tiempo, de Rossellini a Pasolini, de Visconti a Renoir y a Fellini, determinando, como dice Daney, que la historia del cine concierne también al gesto de los actores.

Claves sobre la política del actor

En 1946, ante el estreno de *Roma, ciudad abierta* en Nueva York, unos meses antes del estallido internacional del film en el Festival de Cannes, el crítico James Agee firmó una oda abrumada a los intérpretes, destacando el brillo de «una mujer magnífica llamada Anna Magnani»³ (PISTAGNESI, 1988: 17). La ilusión de verdad generada por la película, como ratificaría años más tarde en sus memorias la misma Ingrid Bergman (BERGMAN, BURGUESS 1982: 7), era tal que costaba poner nombre al artificio; costaba, en este caso, escribir la palabra *actriz*. El caso de Anna Magnani es paradigmático porque su propuesta figurativa plantea una confusión entre actor y máscara, un reflejo de la paradoja histórica del intérprete, y porque las coordenadas de su política interpretativa adquieren un papel esencial en el diálogo entre cineastas. Es la única actriz italiana que transita por las obras de los cinco directores italianos más destacados de su tiempo: Rossellini, Visconti, De Sica, Pasolini y Fellini, a lo largo de las cuales esta propuesta figurativa pasa por un proceso de perpetuación —en la primera generación de cineastas— y de monumentalización —en la segunda—. Si bien esta peregrinación a lo que la actriz encarnaba por parte de los principales autores de su época jamás pasó desapercibida, la crítica la tomó como conclusión y no como detonante de análisis. El estatuto de musa del cine italiano perpetúa la intuición que Rossellini registró en la dedicatoria de su prólogo a la modernidad, pero no la resuelve. ¿Qué había realmente en Anna Magnani que pudiera sacudir en una mirada clarividente como la del director romano la esencia estética y dramática de un cine posterior? Más allá de su adecuación a la figura femenina del neorrealismo, ¿en qué grado



Roma, ciudad abierta (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945)

los gestos de la actriz podían contener las claves de la evolución del lenguaje del cine?

En *Una voz humana* (Una voce umana, 1948), Rossellini experimenta la fórmula del medimetraje a partir de su propuesta dramática, dejando testimonio de las capacidades de una figura sin apenas auxilio escénico en una de las piezas más poco atendidas de la obra del autor, pero más elocuentes respecto a la huella que el estilo de Anna Magnani dejó en el cine de su compañero. La idea que desprende el proceso creativo llevado a cabo por Rossellini en las películas que hizo con ella, construidas sobre el fetichismo del director hacia la presencia de la actriz, es que, en primer lugar, la ficción se inscribe en el gesto del intérprete, porque este es el que tiene la capacidad de absorber y proyectar la esencia del film que lo contiene. Y, en segundo, que así como el cuerpo de la actriz contenía la estética del manifiesto neorrealista, en su estilo interpretativo trágico y confesional, Rossellini parece ensayar las bases de la nueva estética que pondría en juego en sus películas inmediatamente posteriores y que seguirían otros tantos directores europeos filmando los gestos de actrices que eran también las mujeres a las que amaban en ese momento. Como en *El amor*, la cámara moderna

escrutaría las pasiones femeninas en los cuerpos y los rostros de actrices amantes que darían lugar a películas quirúrgicas sobre el conflicto conyugal y sobre la profundidad incierta del alma femenina. La dedicatoria contenida en el metraje de Rossellini tendría, en este punto, el valor documental —y testimonial— de haber registrado la importancia de la actriz en el momento del rodaje, pronosticando que la esencia de la estética europea de las décadas posteriores estaría muy vinculada al trabajo de los actores, y, en concreto, de las actrices.

Autorreferencia y *jeu d'acteur*

Es conocido que, en 1949, la llegada de un telegrama de Ingrid Bergman a Roma puso fin a la etapa creativa y afectiva de Anna Magnani y Rossellini. Una ruptura intensa que quedaría marcada por el rodaje de *Vulcano* (William Dieterle, 1950), película gemela de *Stromboli*, sobre la idea original que Roberto Rossellini habría pactado con la italiana Panaria Films antes de la llegada de Bergman, y cuya única fama quedaría en el valor de atestiguar el desagravio de Magnani.

El valor testimonial empezaba a cobrar fuerza en las obras de la actriz. En 1952 llevó a cabo dos películas prácticamente simultáneas: *Bellísima* (Bellissima,

Luchino Visconti) y *La carroza de oro* (Le carrosse d'or, Jean Renoir, 1953). En ellas, los respectivos autores ensayan los límites entre la realidad y la representación haciendo de la frontera entre teatro y vida el centro de una representación construida alrededor de la figura de Anna Magnani. En Renoir, Camilla/Colombina es una actriz del siglo XVIII superada por la identidad escénica de la Colombina, un personaje bipolar perdido entre la conciencia de actriz y los límites de su máscara. En Visconti, Maddalena es el personaje de

una esencia común, y sus rasgos manifiestan los síntomas de una operativa interpretativa propia de la Magnani: el dolor de la actriz que sufre los límites de su máscara de ficción. «¿Por qué tengo éxito como actriz y como mujer destruyo todo lo que hago?, ¿dónde termina el teatro y empieza la vida?». Camilla pone palabras al síntoma del que ya daban indicios los personajes de Anna Magnani en Rossellini. Si en *El amor* la actriz galvanizaba el plano demostrando su autonomía y soledad ante la cámara, en esta ocasión su figura casi

Magnani: con ella quería dibujar el retrato de una mujer» (PISTAGNESI, 1988: 116). Visconti registra la subjetividad de la mirada materna como concepto sustancial del film. A partir de la figura del plano secuencia, del uso del sonido directo y de la permeabilidad ante la improvisación como propuesta dramática⁴, el montaje va abandonando los elementos externos a la relación madre-hija para centrarse en la forma en la que el rostro de Maddalena proyecta la belleza de una chiquilla que no es, como dice la película, «la niña más bonita de Roma», sino una criatura cuyo verdadero encanto pertenece a esa subjetividad materna operada en el *jeu d'acteur*, construida en la fotogenia de la mirada de la actriz y proyectada hacia el espectador a partir de una consciente inscripción en la imagen por parte de Visconti. En *Bellísima* se registra, ante todo, una propuesta interpretativa, y lo único que queda de la estética neorrealista es la capacidad de la actriz para calar la esencia de sus postulados. En este caso, la imagen de lo materno como trofeo de una italianidad esencial, rescatada en un momento en el que la sociedad romana, con la ola del *risorgimento* ya en camino, empezaba a perder la memoria de sus gestos esenciales. Pasolini recuperaría esta operativa filmando, en la mirada de Mamma Roma, el dolor por la distancia de Ettore y el presentimiento del desenlace trágico. Toda la película está construida sobre la tragedia de la pérdida, sobre la mirada de la madre que intenta reconquistar en vano la mirada del hijo al que abandonó en la niñez. En Pasolini, la autonomía de la actriz adquiere un nivel superior en el plano, y el drama se sustenta en la ausencia del contraplano de Ettore, en esa mirada materna jamás correspondida y en la imposibilidad de componer el abrazo final. No en vano, *Mamma Roma* es la película más pródiga en primeros planos de toda la carrera de la actriz posterior a Rossellini, hasta tal punto que el director de fotografía, Tonino Delli Colli, tenía orden de Pasolini de no encuadrar las manos que la actriz solía llevar a la altura del



La carroza de oro (Le carrosse d'or, Jean Renoir, 1953)

una romana de sainete que convive con la capacidad de la propia Magnani de desbordar la máscara tragicómica enseñando la entraña del artificio, una esencia interpretativa cuya profundidad opera más allá de los límites de la diégesis, a menudo desbordándolos. Camilla sufre el peso de un personaje que no le permite tener lo que ansía: la vida de una mujer común, y Maddalena tiene los gestos de la *popolana*, pero persigue el sueño de la ficción ante el espejo y en la obstinación de convertir a su hija en actriz. Estas películas cifran el distanciamiento respecto al neorrealismo de la Magnani, que en los años 50 estaba ampliando su registro y empezaba a ser convocada por una propuesta dramática concreta. Los personajes de Maddalena y de Camilla/Colombina tienen

nunca tiene correspondencia; es decir, en los momentos de la verdad del personaje, ningún contraplano es necesario para auxiliar o reforzar su posición en el montaje. Dicho de otro modo, el personaje no se explica por la reacción de figuras secundarias, sino que es una pieza nodal de la imagen, una imagen en sí, un elemento autónomo y solitario que invita a la observación, y en el que la cámara busca el reflejo de lo que ocurre en el mundo representado en el film. En el caso de Visconti, la operativa es muy clara. El director, que también había superado el neorrealismo, tenía especial interés por captar en los gestos de la actriz el manierismo de sí misma en el que se había convertido, a fuerza de repetición, su máscara neorrealista: «El tema real de la película era Anna

pecho y el rostro⁵. El director boloñés, autor de claras inquietudes pictóricas, habría perseguido, en la expresión de la Magnani, una alegoría mariana de gran altura poética, cargando todo el peso dramático de la película en la misma mirada y los mismos gestos dolorosos que habrían revelado en Rossellini el advenimiento de la modernidad. Pasolini corrobora la autonomía de la figura de Magnani en el plano, una constante que acabó, en muchos casos, empujando de soledad los personajes de la actriz en la ficción. El malestar de sus mujeres, a menudo incomprendidas por la figura del *partenaire*, otras veces solas ante la cámara, tienen algo de la melancolía que los coetáneos dejaron en el retrato de una actriz de independencia legendaria, que nunca tuvo un papel de esposa o madre al uso de la costumbre social de su tiempo. Tanto en Renoir, como en Visconti y Pasolini, el discurso de los directores registra la idea del juego —o política— de actor al gravitar alrededor de lo que Rossellini llamó *el arte de Anna Magnani*, el compendio de los principios, y también de las ideas, de la actriz hacia su propia artesanía.

Política figurativa y propuesta estética

Junto a la madre romana, la actriz y la prostituta fueron las otras dos constantes figurativas de Anna Magnani. *Mamma Roma* es el último gran personaje de un proceso de figuración que ha ido integrándose en el cine italiano a lo largo de dos décadas, y que podría ser el cénit del barroquismo de Magnani por su capacidad de encarnar la dualidad, lo opuesto, desde la fotogenia de los vínculos esenciales que estuvo siempre en la voluntad estética del neorrealismo. El barroquismo como síntoma de desgaste de lo clásico está presente en todos sus retratos, y una prueba de ello es la capacidad metonímica de su presencia convocada en el tiempo: no se recuerdan tanto sus películas como los instantes de sus figuras. Cualquier espectador que intente evocar la imagen de la actriz llegará a un icono similar: una mujer en

sus cuarenta, en el contrastado blanco y negro de la posguerra italiana. Posee un cuerpo de estatura media, fiel al tipo femenino mediterráneo de su tiempo, viste un hábito oscuro que cubre su figura hasta las rodillas dejando al aire la blancura de rostro y escote, y unos brazos y manos de firmeza masculina. Su silueta es pequeña pero de anclajes fuertes, el vestuario austero no oculta ni la voluptuosidad de las curvas femeninas ni las marcas del tiempo sobre las mismas, sin embargo distrae la atención exclusiva en la figura para repartirla en

el dominio de la composición gestual y expresiva, también domina el tiempo en el que los gestos son inscritos en la imagen. En las modulaciones del rostro —en planos abiertos y rodados a menudo en secuencia, con cierta reminiscencia a la raíz teatral de la Magnani—; y en el control descarado de las manos —órganos a los que el cuerpo ajeno al arte de la declamación o la oratoria no sabe dar usos aleatorios no instrumentales—, existe un registro de actriz, una intención ficticia que vive más allá de su orgánica integración en la *italianità*



Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)

lo que eran los grandes lienzos de la expresión magnaniana: el rostro y las manos. El primero es un semblante trágico, sin maquillaje, que no oculta los signos del tiempo en las sombras faciales de un rostro coronado por una cabellera negra de aspecto salvaje, gran rasgo de la actriz. Las manos, que durante la adolescencia se forjaron en el estudio estricto del piano, están dotadas de una gran capacidad para medir los movimientos y suelen componer posturas al ponerse en contacto con otras partes del cuerpo como la cara, el cuello, el pecho, el estómago o la cintura. Esa radiografía instantánea da dos datos importantes: es un cuerpo cómplice, que recuerda al espectador de su tiempo que ambos son supervivientes de los horrores del siglo xx, y es el cuerpo de una actriz que, con

de una expansiva personalidad romana. Una lectura analítica de estos datos nos da la esencia de lo que logra el acercamiento *instintivo* de la Magnani a la interpretación: la fusión de lo más arcaico del arte dramático con sus más frescas innovaciones. La expansión física y la teatralidad del gesto se nutren de la pantomima, de la *commedia dell'arte* al teatro popular italiano de posguerra, pero la espontaneidad casi salvaje de sus gestos y movimientos se anticipa a las emociones desencontradas que el cine conocerá a partir de los cincuenta, con el esplendor del método del Actors Studio americano.

La libre combinación de opuestos —la mística de *Mamma Roma* desde la carnalidad de la prostituta— forma parte del trazo de su retrato femenino.

Posee los elementos oscuros que el canon americano deriva en la figuración de la *femme fatale*: la cabellera poderosa, la mirada penetrante y la conciencia corporal. No tiene la juventud, la belleza ni la gracia de la *star* femenina de Edgar Morin (1972: 46), pero posee una presencia física desbordante, fruto del acercamiento cinematográfico a una belleza teatral heredada de la actriz europea precedente: la teatralidad mística y cálida de Eleonora Duse o la torsión física de Francesca Bertini, grandes intérpretes italianas del sentimiento femenino. Su influjo escénico hay que localizarlo en las actrices precedentes europeas, no solo meridionales, sino también en las nórdicas. La fotogenia de Anna Magnani posee el claroscuro luminoso de Pola Negri, y la capacidad narrativa de su rostro el don expresivo que Béla Balázs atribuyó a la mímica de Asta Nielsen, aquella que imita los semblantes del prójimo siendo portador de la propia expresión y de la del otro (AUMONT, 1992: 91). La forja popular le dio la intuición escénica y supo hacer de su máscara el lienzo de una identidad compartida con el público de su tiempo en las plateas de barrio, un gen teatral popular que la actriz supo integrar en el cine de mitad de siglo, en las películas que a veces interpretó sola y que otras veces compartió con actores anónimos, con niños que hacían de actores, con profesionales desde Aldo Fabrizi a Totò y con estrellas como Marlon Brando y Burt Lancaster. La peculiaridad de Anna Magnani es la de haber sido una estrella totalmente alejada del modelo de producción del *star system*, llegando a encarnar la paradoja del comediante al haber pasado a la historia confundida por su propia máscara, y por la leyenda de una actriz eventual rescatada de las calles para interpretar el rostro y el cuerpo del neorealismo.

Gesto y propuesta dramática

En la esencia de su estilo gestual, el constante contacto con el propio cuerpo da a su figura una expresión totalmente diferente a la que el espectador podía tener de su educación cinematográfica

a través del cine americano clásico. Su figura, como hemos visto, tiene una tendencia muy particular a llevar las manos al cuerpo. No es difícil que el espectador la recuerde palpándose el cuello, el vientre, la frente o el pecho. Si trazáramos líneas imaginarias sobre la figura o recuperáramos los tratados de anatomía de los pintores renacentistas, veríamos que los puntos de contacto recurrentes de la Magnani coinciden con las articulaciones básicas del cuerpo, con los lugares donde el organismo guarda los órganos vitales y donde, según la medicina medieval, se originaban las pasiones: el estómago, el vientre, el corazón o el cuello. Anna Magnani pone de manifiesto su figura como organismo vivo, que no solo enseña el efecto de las pasiones en la expresión, sino también cómo estas se originan. La excentricidad de estos gestos aparentemente tan teatrales pasaron desapercibidos en un estilo concebido siempre como paradigma del naturalismo, pero sin embargo hicieron que la mirada del espectador captara en ellos esa sensación de cuerpo vivo, la conciencia física de una actriz que la crítica de su tiempo concibió como volcánica. Un sentido anárquico, quijotesco, del gesto que convive con la capacidad icónica de Mamma Roma, que compone gestos ancestrales y llora lágrimas antiguas desde la carnalidad de la prostituta. Entre su galería de gestos recurrentes, los de juntar las manos en plegaria, colocar la mano cerca del vientre y componer presagios trágicos remiten a una iconografía mariana omnipresente en la obra de la actriz —a la que persigue, a lo largo de su carrera, de Pina a Mamma Roma, el motivo visual de la piedad—. Sin embargo, en sus traducciones visuales del rubor o de la ansiedad: llevar la mano al rostro o al pecho, vemos la figura de la Magdalena penitente tal como la pintaron Georges de la Tour, Tiziano o Artemisia Gentileschi. En sus desbordamientos en plano secuencia, en la pasión y el dolor de los personajes que compuso en películas americanas junto a Tennessee Williams como *La rosa tatuada* (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1954), contemplamos el

pathos de las danzas precristianas y de las heroínas trágicas que Aby Warburg glosó junto al Laocoonte en su atlas *Mnemosyne*. La libre combinación de opuestos es esencial en el estilo interpretativo de la Magnani, amante de la medida y de la desmesura, de las pausas largas pero también de una tendencia deliberadamente histriónica al desbordamiento, que la actriz no reprimía, y que da al conjunto de su propuesta dramática una sensación de neurosis e imperfección humanas que, en vez de entorpecer su estilo, lo perfeccionan. La lucha entre contención y desbordamiento está especialmente presente en sus figuras americanas, quizás las más sufridas de una actriz que no ocultaba el disgusto de encontrarse al amparo de un modelo de producción y de un mundo tan distintos al italiano. La modulación de la crisis en el rostro ante la duda, la fragilidad, la pasión o el miedo, cobra alturas expresivas portentosas en el desasosiego de personajes como la Gioia de *Viento salvaje* (Wild is the Wind, George Cukor, 1957), la Serafina delle Rose de *La rosa tatuada* o la Lady Torrance de *Piel de serpiente* (The Fugitive Kind, Sidney Lumet, 1959). En sus heroínas americanas, la Magnani da cuenta del abismo que separaba su estilo interpretativo del sistema de Hollywood, dando a sus retratos un halo de ligera irrealidad y un registro testimonial que, en lugar de generar rechazo, despertaron la admiración de Hollywood, que premiaría el virtuosismo iconoclasta de Anna Magnani con el primer Oscar a una intérprete italiana en 1954. A pesar de su colaboración frecuente con la Paramount y con Harold B. Wallis, ninguna productora estadounidense se planteó modelar un posible estrellato para ella, justamente porque suponía un tipo de actriz en sí misma, una autoría con la que Hollywood no podía hacer más que atestiguar su paso por el celuloide.

El hecho de que Anna Magnani mantuviera en Hollywood los mismos principios de su trabajo en Italia da un valor especial a la permanencia de su estilo, totalmente ajeno al *star system*. Como



Fellini Roma (Federico Fellini, 1972)

dice James Naremore en su ensayo sobre la interpretación en el cine (1988: 102-112), y como refleja la *Politique des acteurs* de Luc Moullet, el estilo de todo gran actor contiene una ideología destilada de la propia personalidad. La escritora y amiga Elsa de Giorgi, en *I coetanei*, habló del personaje de Magnani como de un principio ideológico que transitaba entre la pantalla y la vida: «Sentía claramente el sufrimiento de vivir dentro de un límite pequeño-burgués, y por eso llevaba dentro la grandeza de su personaje como un desafío al mundo convencional al que pertenecía» (1955: 62). Otros coetáneos como los pintores Carlo Levi y Giorgio Taber o el fotógrafo Federico Patellani la inmortalizaron en toda su autenticidad. En los detalles de los bellos retratos que dejaron está presente la simiente de una feminidad anticonvencional: posturas del todo espontáneas y desafiantes, las piernas deliberadamente separadas, una mano que recoge un seno, el cuerpo abandonado al sol en paisajes naturales, rodeado de su séquito de perros y en complicidad con el entorno salvaje. Imágenes de la vida directamente conectadas con la idea de libertad gestual que Anna Magnani imprimió en la pantalla, con su compromiso hacia una representación de lo femenino libre de prejuicios, y con la creencia en un proceso figurativo desprovisto de

la autoridad del canon clásico y de sus tabúes. Estos documentos monumentalizan la franqueza íntima de una mujer para la que el desafío a la conformidad formaba parte de una esencia intempestiva, la gran cualidad que Nietzsche atribuyó al buen contemporáneo, y a la que hay que atribuir una de las propuestas figurativas más importantes del cine. El cuerpo que Italia recuperó de la realidad para superar una guerra vuelve, en la mirada de sus coetáneos pintores, cronistas y fotógrafos, en la semblanza de un feminidad insumisa y vehemente cuya franqueza expresiva anticipa, en su esencia dramática, la física de la modernidad.

Epílogo: la historia jamás contada

Fellini fue el último director en convocar a Anna Magnani en su cine. Quería que protagonizara *Fellini Roma*. Era el año 1972 y la actriz había terminado un proyecto televisivo titulado *Tre donne* (Alfredo Giannetti, 1971), en el que se contaba la historia de Italia a través de Anna Magnani y de sus constantes figurativas: la madre o *popolana* (*Correva l'anno di grazia 1870*), la actriz (*La Sciantosa*), y la prostituta (*L'automobile*). La identificación de la *tragédienne* romana con el símbolo de Italia ya era un consenso. La Magnani se negó a protagonizar la película de Fellini pero aceptó el cameo en el que, al

final de la película, la cámara del director le sorprende entrando en su casa:

—Esta señora que vuelve a casa es una actriz romana, Anna Magnani, que podría ser el símbolo de la propia ciudad.

La actriz reta al narrador con una pregunta de difícil respuesta, la misma que Jesús formuló a los apóstoles antes de aceptarlos como seguidores en el evangelio de Mateo:

—¿Quién soy yo?

La voz de Fellini responde con una mesurada poesía consensuada, con una lluvia de epítetos sobre lo que todos los romanos reconocían en la efigie nocturna de Anna Magnani: lo materno de una Roma femenina y acogedora, y lo salvaje de su sustrato pagano; la faz abastecedora y dulce y la faz bestial de la loba capitolina. La semblanza exaltada evoca lo que se dijo en sus obituarios, en las reseñas periodísticas y en las entradas enciclopédicas que recuerdan el paso impetuoso de la actriz por el cine, su coraje irrepetible y añorado sobre el celuloide de los años cuarenta y cincuenta. De algún modo, la admiración del director está poniendo a la actriz ante el fantasma de su propia posteridad y, quizás por eso, el mayor poder de la instantánea de Fellini es el de captar ante la cámara la negativa de Magnani a la segunda pregunta nunca formulada y nunca resuelta:

—¿Puedo hacerle una pregunta?

—No.

Como Antígona negó a Creonte el placer de avergonzarla por pensar de forma distinta e ir contra la autoridad de la polis, la actriz niega al director la posesión de su aura.

—No me fío de ti. Adiós, ¡buenas noches!

La repentina muerte de Anna Magnani en 1973, a los sesenta y cinco años, hizo que esta escena fuera la última, y que su reclusión tras la puerta, su huida de plano, quedara para siempre como testamento de la actriz, una negativa que es un rechazo a esa posteridad hecha de la admiración hiperbólica hacia el fenómeno de encarnación de un icono, hacia la perfecta identificación de la máscara de la actriz con la realidad espacio-temporal en la que

habían sido construidas sus figuras, siempre en diálogo con el público de su tiempo. El silencio que procede a su ausencia en el plano invita a pensar que la esencia de los actores sigue siendo, en su poder de permanencia en la memoria, un misterio jamás contado ni compartido, operado desde una esencia desconocida más allá de la leyenda, desde la intimidad y el misterio de un proceso todavía por revelar. La importancia de Anna Magnani en el cine de su tiempo tiene que ver con esta huella invisible, nunca descifrada pero presente. «El arte de Anna Magnani» que se habría descubierto a Rossellini es ese cuerpo que, operado por la política del actor, atraviesa el cine y atestigua una historia verdadera y, sin embargo, «jamás contada» (DANEY, 1996: 201). Sin él no hubiésemos podido explicar el lugar, el tiempo ni la evolución de un cine que lleva el nombre de todos los directores que lo inscribieron, y cuyas miradas convergieron en el quizás único punto común del cuerpo, los gestos, y la personalidad de una misma actriz. ■

Notas

* Las imágenes 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*. (Nota de la edición).

- Según el estudio llevado a cabo por Alain Bergala sobre *El cine revelado*, las claves de la poética moderna son establecidas por Rossellini entre *Stromboli*, *tierra de Dios* y *Te querré siempre* (Viaggio in Italia, 1959).
- En el original: «Il femminile nel cinema italiano, racconti di rinascita».
- James Agee firmó la primera crítica internacional de *Roma, ciudad abierta* bajo el título «Open City» y fue publicada en el periódico *The Nation* el 23 de mayo de 1946. El comentario citado fue recuperado por Stephen Harvey en el volumen dedicado a Anna Magnani en 1988, y editado a cargo de Patrizia Pistagnesi.
- Visconti declaró la importancia de esta pauta de (no) dirección en el documental *Io sono Anna Magnani* de Chris Vermorken (1979), distribuido por Interama Video, 1984. «A

Anna había que saberla tratar en un modo particular, porque no era una actriz como las demás. Ante todo había que saber hacer una cosa que ningún otro director ha recordado mencionar. Había que aprender a aceptar sus propuestas. Anna era una fuente inagotable de ideas».

- «Anna Magnani movía mucho las manos, gesticulaba mucho con ellas, y eso a Pasolini le molestaba así que me pedía siempre primeros planos». Tonino Delli Colli, en los extras de la edición española en DVD de *Bellísima* de Visconti (Wella Visión. M-50746-2008).

Bibliografía

- AGAMBen, Giorgio (2001). *Infanzia e storia. Destruzione dell'esperienza e origine della storia*. Turín: Einaudi.
- AUERBACH, Erik (1998). *Figura*. Madrid: Minima Trotta.
- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- BERGMAN, Ingrid y BURGUESS, Alan (1982). *Ingrid Bergman: mi vida*. Barcelona: Planeta.
- BRUNETTA, Gian Piero (1996). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*. Turín: Giovanni Agnelli.
- CHASTEL, André (2004). *El gesto en el arte*. Madrid: Siruela.
- DANEY, Serge (1996). *La rampe*. París: Cahiers du Cinéma.
- DE GIORGI, Elsa (1955). *I coetanei, con una lettera di Gaetano Salvemini*. Turín: Einaudi.
- DIDEROT, Denis (1769). *La paradoja del comediante*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-paradoja-del-comediante-o/>>
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- GRAU, Jorge (1962). *El actor y el cine*. Madrid: Rialp.
- HÖCKOFLE, Matilde (2001). *Anna Magnani*. Roma: Gremese.
- HOVALD, Patrice G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.
- MOULLET, Luc (1993). *Politique des acteurs*. París: Cahiers du Cinéma.
- MORIN, Edgar (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- RENOIR, Jean (1974). *Mi vida y mi cine*. Madrid: Akal.

- BERGALA, Alain (ed.) y ROSSELLINI, Roberto (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- RONCORONI, Stefano (2006). *La storia di Roma città aperta*. Bolonia: Le Mani/Microart's.
- NAREMORE, James (1988). *Acting in the Cinema*. California: University of California Press.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005). *Album*. Milán: Mondadori.
- PISTAGNESI, Patrizia (ed.) (1988). *Anna Magnani*. Milán: Fabbri.
- PUDOVKIN, Vsévolod (1957). *El actor de cine y el sistema Stanislavski*. Montevideo: Pueblos Unidos.
- QUINTANA, Àngel (1997). *El cine italiano, 1942-1961, del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- TOLLINCHI, Esteban (1997). *Las metamorfosis de Roma: Espacios, figuras y símbolos*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- SERVAIDO, Gaia (1986). *Luchino Visconti*. Barcelona: Ultramar.
- WILLIAMS, Tennessee (2008). *Memorias*. Barcelona: Bruguera.

Marga Carnicé Mur (Barcelona, 1985) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente cursa el Doctorado en Comunicación. Desde febrero de 2013 trabaja como investigadora en formación en el grupo CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Sus líneas de investigación son la política del actor, la estética y hermenéutica del cine y la figuración femenina en el cine moderno.

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 discurso 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



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

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

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*.

¿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-

Meet Marlon Brando (Albert y David Maysles, 1965)



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 *Moriturus* (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 *Moriturus*. 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



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

memas. 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. Medida 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. Conforman 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. Medida 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 imaginería 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 dónde 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 envejecimiento, 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 lösbares 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 lösbares 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 *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 Pellecier, (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 Lanfang*. 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'Être 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'argentine 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.

the searchers

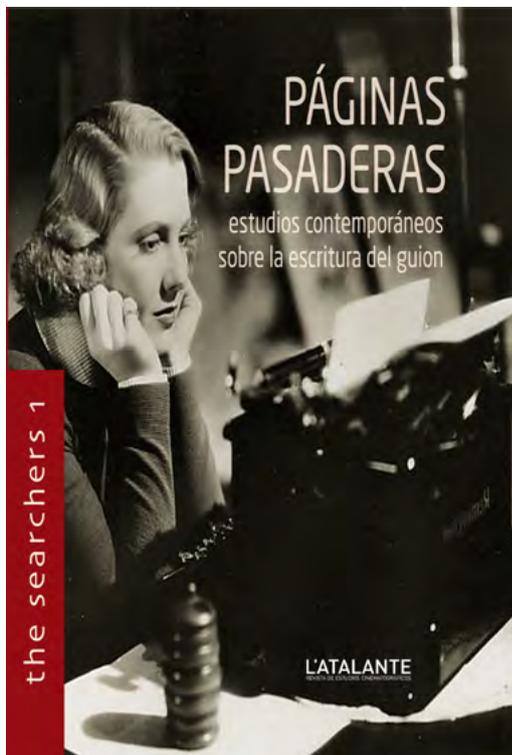
Una colección de Shangrila Textos Aparte

Primer volumen en colaboración con
L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

Rebeca Romero Escrivá

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

Antonio Sánchez-Escalonilla

Las múltiples caras del guion

Miguel Machalski

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

Michel Marx

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

Jordi Revert

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

Ignacio Palau

Homero en el ciberespacio

Daniel Tubau

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

Iván Bort Gual / Shaila García Catalán

Las fuentes de las historias

Alicia Scherson Vicencio

Sistema emocional de zonas

Rafael Ballester Añón

La mirada continua. Narrador y punto de vista

Julio Rojas

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

Arturo Arango

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

Javier Alcoriza



DIÁ LO GO



Cada personaje de un film es fruto de una profunda negociación en la que pueden intervenir diversos miembros del equipo, desde el director de fotografía hasta el responsable de maquillaje, pero donde los ejes fundamentales son el guionista, el director y el intérprete. A pesar de que el resultado final suele ser absolutamente personal e intransferible, convirtiéndose el actor *en* el personaje, el proceso para lograrlo es colectivo y fascinante, fruto de pactos y tensiones, de consensos y conflictos, lo que permite concebirlo como producto de una autoría compartida.

Quién mejor para reflexionar sobre esta cuestión que Icíar Bollaín (Madrid, 1967), cuya trayectoria le ha permitido abordar el trabajo actoral desde todas sus vertientes y en sus diversas concepciones. Como actriz, comenzó su andadura, siendo todavía una adolescente, a las órdenes de Víctor Erice. Ya en su etapa adulta, y más consciente de su oficio, ha trabajado con otros reconocidos autores, representantes de modelos cinematográficos antagónicos, desde el clasicismo al servicio de la puesta en escena de

Filmar / ser filmada El trabajo actoral según **ICÍAR BOLLAÍN** cineasta y actriz

*«Los actores son grandes guionistas
porque se inventan cosas que el guionista
tendría que haber escrito»*

José Luis Borau al simbolismo abstracto de Pablo Llorca o el cine de ascendencia *rohmeriana* de Felipe Vega, pasando por la centralidad y organicidad actoral de Ken Loach. Experiencias interpretativas muy dispares entre sí, todas ellas determinantes en su aprendizaje como cineasta.

Y es que, a pesar de su rico recorrido como actriz, Icíar Bollaín ha obtenido reconocimiento principalmente por sus trabajos como directora. Desde los pequeños proyectos intimistas de sus comienzos —*Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999)— hasta las grandes coproducciones internacionales —*También la lluvia* (2010)—, sus obras destacan por la brillantez de sus interpretaciones. Su complicidad con Luis Tosar, que ha protagonizado tres de sus filmes (además de haber sido compañeros de reparto en otras tantas ocasiones), ha dado lugar a verdaderos tesoros interpretativos, como *Te doy mis ojos* (2003).

Profunda conocedora, pues, de la cuestión actoral, a la que otorga un peso considerable en sus películas como cineasta y de la que tiene un ecléctico bagaje como intérprete,

Icíar Bollaín reúne una diversidad de prácticas y saberes que la hacen idónea para explorar los temas que vertebran esta entrevista, partiendo de las relaciones entre forma fílmica y concepción del trabajo interpretativo, piedra angular de la cuestión. Su perfil como guionista, directora y actriz resulta esencial a la hora de abordar el trasvase del personaje escrito al film, su encarnación por parte de un actor mediante el proceso de *casting* y la problemática que ello conlleva. También para tratar, desde ambas perspectivas, el trabajo conjunto entre cineastas e intérpretes en la definición del estilo interpretativo, la construcción de los personajes durante los ensayos o el rodaje y cómo dicha construcción puede sostener la narrativa fílmica. Y, gracias a su último proyecto, *En tierra extraña* (2014), para poder reflexionar sobre estas cuestiones, además, en relación al cine documental.

La carrera de Icíar Bollaín representa, por todos estos motivos, un punto de partida privilegiado desde el que examinar el trabajo actoral en el cine. Con ese fin, le pedimos que compartiera con nosotros su visión y su experiencia. ■

TRABAJO ACTORAL Y FORMA FÍLMICA

Como cineasta, has trabajado con actores y actrices profesionales, muy técnicos, y también con otros intérpretes amateurs. Tú misma empezaste tu carrera como actriz muy joven y sin formación previa, a las órdenes de Víctor Erice, Felipe Vega o Manuel Gutiérrez Aragón. Ya en estas primeras interpretaciones, tu trabajo no tenía solamente una gran frescura y espontaneidad, sino también bastante complejidad y riqueza de matices, lo que podría dar la razón, en cierto modo, a las teorías de algunos cineastas como Hitchcock, von Sternberg o Bresson, que consideraban a los intérpretes como meras marionetas en sus manos. ¿Podrías comentar tu posición al respecto, desde tu doble experiencia como cineasta y actriz?

Yo creo que hay dos maneras de trabajar con los actores. Hay directores que construyen los personajes a partir de su imagen y de lo que les rodea. He trabajado con un director así, que es José Luis Borau, que tenía la imagen de la película en la cabeza, plano a plano. A Borau le imitaba, porque él hacía todos los personajes de su película... hasta los perros. Entonces, le miraba y pensaba: «ah, lo que quiere es esa imagen», y tenía que buscarme la vida para darle eso con verdad. Pero él buscaba una expresión visual más que una emoción. Con la puesta en escena, con la luz, con el decorado, con la posición de la cámara, con la forma del montaje de los planos, Borau estaba narrando y dándole vida a esa interpretación, y tú, como actriz, te ajustabas.

Luego, hay otro tipo de director que trabaja más con los actores, que se apoya más en los personajes y en lo que comunican ellos por sí mismos. De la gente con la que yo he trabajado, en el extremo opuesto a Borau estaría Ken Loach, que haría lo contrario: dejar al actor en un contexto tan natural y real como pueda, para que su trabajo sea lo menos afectado e *interpretado* posible, más cercano a vivirlo de verdad.

En este otro tipo de trabajo, tienes también las dos opciones: trabajar con actores profesionales o no profesionales. En mi experiencia, cuando busco actores *amateurs* es porque un profesional no va a dar con verdad las características del personaje. Por ejemplo, ahora estoy buscando a un hombre muy mayor de campo. La gente de campo tiene unas manos, un cuerpo, una piel curtida... que no tienen los actores en general, porque no trabajan al sol, sencillamente. Me pasó también en Bolivia, donde hay una industria muy pequeñita y muy poco mundo actoral: buscábamos al personaje indígena de *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010) y ese perfil no estaba disponible entre los profesionales. Entonces, cuando buscas ese perfil en la calle, lo que no puedes pedirle a un actor que no ha hecho nunca un papel es que interprete algo muy diferente de cómo es él mismo. Lo que vas a tener, a cambio, es una

verdad aplastante, porque está actuando desde sí; pero tienes que encontrar a alguien muy parecido al personaje que estás buscando, porque no va a tener recursos para hacer otra cosa. En *El Sur*, seguramente, yo era muy parecida al personaje de Estrella que buscaba Erice, una niña introvertida, callada... Pero, en el momento en que seguí actuando y me pidieron hacer cosas diferentes, me las vi y me las deseé. Recuerdo que una vez hice de anabaptista del siglo xv en una serie con José María Forqué [*Miguel Servet. La sangre y la ceniza* (TVE: 1988)] donde tenía, además de unos ropajes, un texto no moderno... y empecé a ir a clases de interpretación, porque no sabía estudiar, no sabía hacer un trabajo de mesa, no sabía construir un personaje. Creo que los grandes actores son los que mezclan las dos cosas, mantienen su frescura, mantienen el contacto consigo mismos, y, a la vez, tienen recursos.

Mi cine se apoya mucho en los personajes de la película, son ellos los que cuentan de alguna manera la historia. Pero he trabajado como actriz en los dos tipos de cine, he visto cómo trabajaba Borau, que quizá es más artificial, y me parece interesantísimo y muy válido también. Borau, por ejemplo, no hace nada para que el ambiente sea favorable a tu interpretación: decidió rodar toda la película *Leo* (2000) con una lente de 40 mm, y eso obligaba a elevar todos los muebles para que entraran en el cuadro... andabas por un decorado surreal. Es lo opuesto a lo que haría Loach, que esconde al equipo, te deja casi que te olvides de que estás rodando. Pero creo que los dos, cada uno por su camino, comunican mucha emoción.

Los métodos de rodaje de Borau, en efecto, estaban más al servicio de la precisión del encuadre que de facilitar la tarea a los actores. Para Borau, la misma posición y tamaño de los actores en la imagen, la duración de cada plano... todo ello transmitía sentido y afectaba al espectador, y era necesario controlar estos elementos para que jugaran a favor de la historia y no en su contra. ¿Consideras un mal menor perder este control tan milimétrico sobre la imagen si, a cambio, consigues una mayor autenticidad de los intérpretes?

Depende de lo que estés contando y de cómo lo quieras contar. Lo que decís de Borau es verdad: era muy diferente de la manera en que luego yo he trabajado, pero era fascinante, porque los colores que elegía contaban, o la disposición de los objetos... que es una cosa, además, del cine clásico. Hay elementos, o rayas, que están indicando violencia, o que el personaje está atrapado. Hay todo un lenguaje visual escondido o sugerido, que narra también. Y lo tengo presente cuando ruedo, pero sobre todo he aprendido a tenerlo presente de gente como Borau y de buenos directores de fotografía que te dicen: «mira, en lugar de contra una pared, que no te dice nada, esto mismo lo pones aquí y estás contando mucho más». Y ahora que he hecho un documental, más aún:



Icíar Bollaín y José Luis Borau en el rodaje de *Leo* (José Luis Borau, 2000)

todo lo que no puedes contar con la ficción tienes que hacerlo con imágenes, con metáforas visuales. Siempre le he dado mucha más importancia a la palabra, a la interpretación, a la emoción y, en realidad, puedes estar construyendo tu historia también por otro lado. Y no lo desestimo en absoluto, mientras seas consciente de cuáles son tus elementos y los juegues bien. Porque, si quieres una interpretación muy auténtica, emotiva y fresca, no puedes supeditarla a la luz: vas a hacer sufrir al actor y no vas a tener la emoción. Claro que al final se tienen que ver las cosas pero, si quieres que un actor esté al cien por cien, tienes que ayudarle un poco; él va a poner mucho de su parte, pero tienes que crear las condiciones. Y si crees que lo vas a contar mejor con la luz, pues apuesta por ello. Puedes mezclar los dos lenguajes, pero seguramente uno estorbará al otro. Yo, a veces, intento llegar a acuerdos: lo ideal es que todo sea expresivo, el actor, el decorado, la luz... que todo exprese. En *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007) tenía muchas discusiones sobre esto con Kiko de la Rica, porque yo quería, en ese caso más que nunca, seguir a los actores sin ensayos y con una cámara muy libre. Y me encontré con escenas en las que faltaba luz, porque yo no había dejado las condiciones. Es siempre un tira y afloja. Eso, en otras cinematografías, lo suplen con tiempo y con dinero y, si no sale a la primera, pues sale a la quinta. Pero ese no es nuestro caso, nosotros no nos lo podemos permitir.

Luis Tosar, que participó en el rodaje de *Leo*, y comentaba también la incomodidad de todo ese artificio, se sorprendió al encontrar mucha más naturalidad de la que esperaba en su interpretación al ver la película terminada. Se planteaba, a raíz de ello, si no tendría un poco idealizados ciertos métodos actorales; si ciertas ideas, como la del trabajo orgánico, quizás no eran tan importantes cuando, al final, lo que queda en pantalla funciona perfectamente. ¿Crees que existe cierta idealización de estos métodos actorales basados en la organicidad, en

la importancia de sentir como actor lo mismo que siente el personaje?

Creo que no hay que ser fanático de nada y que sí puede haber cierta idealización. La sorpresa que nos llevamos con *Leo* fue enorme. Durante el rodaje, los actores nos reíamos porque Borau, como decía antes, se empeñaba en meter todo en una lente de 40 mm. Eso implicaba, por ejemplo, que muchas veces estuviéramos nariz con nariz, a menos de un palmo, una distancia que no es la natural para hablar uno con otro, porque tú solamente te acercas tanto a alguien cuando le quieres intimidar o besar. Entonces le decíamos: «Borau, esto es ridículo». Y él, que tenía mucho carácter, gritaba: «¡que no es ridículo!, ¡que está muy bien!». Y, efectivamente, luego lo ves y te tienes que quitar el sombrero: funciona, tiene tensión, y no es ridículo, como tú lo sentías al rodarlo. Así que, sí, claro que se mitifica la organicidad.

**Yo no improviso,
lo que hago a menudo es
dejar que las escenas sigan,
ver qué pasa cuando a los
actores se les acaba el texto.
Y a veces ahí surgen cosas
que se pueden incorporar**

También se exagera la cuestión de la improvisación. Yo no improviso, lo que hago a menudo es dejar que las escenas sigan, ver qué pasa cuando a los actores se les acaba el texto. Y entonces, un actor, si es un buen actor, sigue, porque está en situación. Y a veces ahí surgen cosas que se pueden incorporar. Esa es una manera de trabajar.

Y, por otra parte, pensaba que rodar directamente sin ensayar ayuda a los actores, porque así se sienten más libres, pero en *Mataharis*, por ejemplo, los actores me decían: «por Dios, vamos a ensayar, porque no sé dónde voy». Y tenían razón, porque un set es un sitio antinatural, un set no es una casa, no están colocadas las cosas... No podemos jugar a la naturalidad en un espacio antinatural. Por eso a los actores también nos viene muy bien ensayar, coger naturalidad moviéndonos por el espacio en un ensayo para estar más sueltos en el momento de decir el texto. En definitiva, yo creo que lo que no hay que ser es rígido, lo ideal es incorporar diferentes maneras y técnicas.

El análisis de un film se realiza cuando ya está acabado y es imposible saber si la interpretación se ajustó al resto de elementos de la puesta en escena o viceversa. Por

ejemplo, en *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003), hay una relación muy clara entre el uso de los primeros planos y la contención interpretativa de Luis Tosar, frente al empleo de planos cada vez más abiertos cuando él utiliza una gestualidad más agitada que acaba desembocando en un estallido de violencia. Para el análisis fílmico, es fácil reconocer estos patrones, pero lo que es difícil es reconstruir la lógica de las decisiones que hay detrás: ¿se usó un primer plano para captar una gestualidad contenida de Tosar, o el actor interpreta de manera contenida porque sabe que le vas a filmar en primer plano?

Son las dos cosas. En el caso de Tosar, que tiene una muy buena formación teatral y cinematográfica, él sabe que un primer plano es una cuestión de matiz, sobre todo de sentir de verdad lo que estás interpretando, porque la cámara es como una lupa gorda que te ponen delante y, como mientas emocionalmente, se va a ver. No tienes que hacer grandes cosas, tienes que darle verdad a tu mirada, porque un primer plano es sobre todo mirada y eso Luis lo sabe. Así que, normalmente, un actor tan formidable como Luis sabrá dar la medida cuando está haciendo un primer plano.

Y, por mi parte, yo elijo cómo cuento cada escena. Ahí sí hago igual que Borau: me dibujo mi cómic, llevo mis deberes hechos y luego los comparto con el director de fotografía. Esos deberes consisten en, por lo menos, llegar con una propuesta al rodaje, porque, como me dijo Chus Gutiérrez, pensar con cuarenta personas esperando es mucho peor que hacerlo en casa. Así que intento visualizar previamente la puesta en escena, cómo lo voy a contar, con qué tipo de plano lo puedo expresar mejor. Por ejemplo, después de ver *Mataharis*, Borau me dijo que abusaba del plano corto, que es muy dramático y hay que usarlo como un signo de puntuación porque, si lo usas todo el rato, pierde el dramatismo. *Mataharis* estaba rodada sobre todo en plano medio; hay poco valor de plano en la película. En el lenguaje clásico, el plano corto tiene un valor; el plano medio, otro; y el plano largo, otro. Ese tipo de cosas sí que las pienso a priori y luego las comparto con el director de fotografía, por si hay mejores maneras de contarlas que las que se me han ocurrido. Siempre es distinto cuando ya estás en el decorado, con la luz y con los actores, surgen cosas nuevas. Y luego es en el montaje donde, otra vez, llevas a cabo tu escritura cinematográfica y eliges en qué momento va a ser plano corto, en qué momento vas al *off* y al *on*, qué frases ves en boca y qué frases no ves... Estás todo el tiempo buscando qué expresa mejor lo que quieres contar, pero llevas una idea previa.

El cineasta tiene una idea previa pero el actor, normalmente, también habrá preparado el personaje antes de llegar al rodaje: es posible que se haya planteado cómo afrontaría una escena y que esa idea se le desmonte. Se

puede encontrar, por ejemplo, con que una escena en la que planeaba introducir determinada gestualidad corporal se vaya a filmar en primer plano y tenga que descartar su propuesta inicial...

Sí, claro, y al revés. A mí me ha pasado como actriz y recuerdo que me frustró mucho. En *Nos miran* (Norberto López Amado, 2002), mi personaje era bonito, pero no tenía mucha chicha, estaba de apoyo a Carmelo Gómez. La escena con más miga que yo tenía era una muy dramática en la que iba, llorando, muy angustiada, a pedirle ayuda a un policía —que era Karra Elejalde— porque mi marido se estaba volviendo loco. Y cuando llegué allí, el director había montado un *travelling* de kilómetros, éramos un par de hormigas al final del plano, la cámara pasaba por nosotros y seguía. Yo me quedé... Soy muy disciplinada y no me impongo jamás como directora cuando trabajo como actriz, porque me sé poner en el lugar del director, pero por primera y única vez en mi vida le dije: «¡tronco!, ¿de verdad lo vas a hacer así?». Él me dijo que sí y yo le contesté: «mira, no puedo hacer nada, eres el director; entiendo que un *travelling* sobre todo un hangar de hospital lleno de tarados es un plano visualmente muy chulo, pero ¿de qué estás hablando en esta escena?». Cuando me explicó que lo que quería contar era la locura del personaje de Carmelo, yo le dije que me parecía muy bien pero que, en ese caso, no me necesitaba. Sin embargo, lo hice. Y lloré a moco tendido. Pero está en *off*. Así que tú te lo preparas en casa, pero luego el director hace lo que le parece, lógicamente.

DEL GUION AL CASTING: AJUSTES Y DESAJUSTES

El *casting* se suele entender como la búsqueda del actor o actriz ideal para el papel, tal cual estaba escrito, pero, en ocasiones, lo que estaba escrito se desecha por completo ante la oportunidad de incluir a un intérprete. ¿Puede una elección de *casting* motivar la reescritura de todo un personaje o incluso la modificación de la trama y el sentido global de aquello que se pretendía contar inicialmente?

Creo que, si cambias tanto, al final haces otra película y no te conviene, porque te metes en un jardín en el cual desmontas tu guion. El proceso del *casting* se hace muy cercano al rodaje; de hecho, es parte de la preparación. Si desmontas tu guion poco antes de rodar, te quedas sin estructura: por ello, no creo que sea buena idea cambiarlo todo. Pero en el *casting* sí se pueden hacer cambios muy interesantes, depende de la flexibilidad del director y del guionista. Yo lo he hecho varias veces, pero siempre manteniendo el espíritu de lo que se estaba contando. Por ejemplo, en *También la lluvia*, hicimos dos cambios



Juan Carlos Aduviri en *Tambien la lluvia* (Iciar Bollaín, 2011) / Cortesía de Morena Films

potentes de *casting*. Uno fue el del personaje de Colón, que interpreta Karra Elejalde. Sobre el papel, ese personaje era más mayor, tenía sesenta años. Buscamos actores de esa edad pero no acabó de convencernos ninguno. Y, de repente, me propusieron a Karra, que hizo una prueba espectacular. Yo me quedé con la boca abierta, porque el personaje le sentaba como un guante. Y entonces te planteas: «¿es tan importante que el personaje tenga sesenta o tenga cincuenta?». El espíritu es exactamente el mismo e, incluso, si me apuras, más desgarrador, porque un hombre tan cínico, tan de vuelta de todo, con cincuenta es más duro que con sesenta; con lo cual, no vas en contra de lo que estaba escrito, sino que lo refuerzas.

Y el otro gran cambio de *casting* que hubo en *También la lluvia* fue el del personaje del indígena. Al principio estaba escrito como un solo personaje, el del líder, pero luego se convirtió en dos, el líder y su guardaespaldas, que pasó a ser el papel principal. Después de un *casting* muy extenso y muy difícil, en el que no veíamos opciones, apareció Juan Carlos Aduviri, que es muy bajito, y, por tanto, no podía ser guardaespaldas. Y, además, no había actuado nunca, era carpintero. Pero tenía esa dignidad, esa mirada, esa fuerza... Así que te la juegas y le ajustas el personaje. Los dos papeles se convirtieron, de nuevo, en uno. Y, ¿qué ocurrió rodando con él? Que era un hombre al que le costaba hacer discursos largos, así que se los fuimos reduciendo. También descubrimos que tenía unos silencios demoledores, que era más elocuente callado que hablando. ¿Por qué recurrir a la palabra si tienes lo otro? Hay que estar un poco atento a lo que tienes, pero sin renunciar a la esencia del proyecto. Cuando vas eligiendo sin perder el norte, al final, se refuerza lo que estás contando.

Varios cineastas, como Pablo Llorca en *Jardines colgantes* (1993) o Borau en *Leo*, te han escogido para encarnar papeles próximos al tipo de la *femme fatale*. Aunque hay ciertas cualidades de tu imagen (inteligente, fuerte, nada cursi...) que te harían idónea para ese tipo de personajes, tus principales valores como actriz (frescura, espontaneidad, una sonrisa franca...) y tu rechazo a ajustarte a una feminidad estereotipada e hipersexualizada provocan que esos personajes, por el hecho de haberte seleccionado a ti para interpretarlos, resulten en pantalla mucho más luminosos, más nobles, más víctimas que culpables. Por otro lado, en *Mataharis*, asumiste como directora una decisión de *casting* que también podría parecer arriesgada: darle un papel absolutamente cotidiano, muy alejado del *glamour*, a Najwa Nimri, una actriz que sí tiene, tanto por papeles previos como por su imagen mediática, ese halo de mujer fatal, de mujer enigmática. ¿Cómo crees que afectan a una película estos *desajustes* en el *casting*?

En el caso de Borau, es todo culpa de Borau... además Borau es que era así, él lo decía: «yo me lo guiso, yo me lo como y a mí se me indigesta». Y al pobre es que se le indigestaba. He tenido la inmensa suerte de sugerir a unos directores como Felipe Vega, Gutiérrez Aragón o él mismo un tipo de personajes con los que no me identifico mucho pero que me encantan, porque son bonitos, interesantes, oscuros y luminosos al mismo tiempo. No creo que sea algo que yo haya hecho; es algo que los actores sugieren a veces. Estos directores debían tener en mente, supongo, un tipo de mujer que no tiene una belleza convencional y no es limpio ni luminoso del todo. Me imagino que les sugería eso porque yo en aquellos tiempos era muy tímida y callada, con unos *ojotes* que lo miraban todo, y creo que eso les inspiraba.

Y, en cuanto a Najwa Nimri, le pedimos que viniera a las pruebas a cara lavada, porque se trataba de un personaje con dos niños, sin tiempo ni para cortarse las uñas. Y lo que me encontré fue una actriz con muchas ganas de trabajar desde otro lugar que no fuera esa cosa sofisticada que venía haciendo, con un físico que resulta mucho más interesante sin maquillaje, porque expresa mucho más. Una muy buena actriz, interesantísima haga lo que haga, porque no es predecible: Najwa de repente mira, hace un gesto, altera el ritmo al decir una frase... Está constantemente cambiándose el pie y eso es muy enriquecedor. Y todo esto lo intuyo en las pruebas, porque las pruebas que yo hago son de trabajo, hacemos la escena varias veces, probamos muchas cosas. Era, prácticamente, una apuesta segura. A los actores normalmente no les gustan las pruebas —aunque creo que cada vez les molestan menos— pero son muy importantes, porque no se está decidiendo si son buenos o malos, sino si pueden dar ese personaje en concreto.

Una de las estrategias básicas del *casting* en cine consiste en conseguir un intérprete que, por su misma presencia física y gestualidad, se acople a la imagen típica del personaje que debe encarnar. En algunas ocasiones, sin embargo, ese ajuste entre intérprete y papel resulta problemático, ya que el personaje da un vuelco de ciento ochenta grados a lo largo de la película, porque evoluciona psicológicamente, o porque finge ser de una manera en un primer momento para revelarse más tarde su verdadera identidad. Esto ocurre en dos de tus películas como actriz, en las que se te asignan una serie de rasgos al principio del film —carácter apocado, puritanismo, mojigatería— que no se ajustan para nada a la imagen que tenemos de Icíar Bollaín, lo que despierta en el público la sospecha de que el personaje está mintiendo (*Subjúdice*, Josep María Forn, 1998) o de que va a transformarse, antes o después, en otro tipo de persona (*Niño nadie*, José Luis Borau, 1996). En ambos casos, se tiende a buscar el ajuste del intérprete con la imagen final del personaje, lo que hace que la película resulte más predecible para el espectador. ¿A qué crees que puede deberse esta tendencia?

Supongo que la tendencia es a hacer el *casting* del personaje que es, no del que aparenta ser, y en ese sentido te vuelves predecible, claro. Por otro lado, cuando haces ese *casting*, cuando tienes un personaje contradictorio, que es frágil pero fuerte, oscuro pero claro... te preguntas: «¿qué es más fácil de conseguir, que un actor con luz, con energía y con carisma me interprete a alguien oscuro, o que un actor que parte del tormento tenga la capacidad también de dar esa luminosidad?». Porque vas a tener que elegir un tipo de actor, es muy difícil encontrar esa aguja en el pajar que sea el personaje. Tienes que pensar desde dónde es más fácil trabajar. Y ya, a partir de ahí, dependerá de tu pericia y de la del actor esconder esa otra cualidad que luego aparece.

Otra de las convenciones básicas del *casting* consiste en respetar la correspondencia entre la jerarquía de personajes en la película y la jerarquía de los intérpretes en el *star system*. Escoger actores anónimos para papeles protagonistas o asignar personajes secundarios a actores de renombre es una manera de subvertir esta norma. En tu carrera, encontramos ejemplos en los dos sentidos. Como directora, en diversas ocasiones has escogido a actores poco conocidos para papeles protagonistas, como Luis Tosar en *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) o Laia Marull en *Te doy mis ojos*, donde las secundarias estaban interpretadas por actrices más populares que ella (Candela Peña, Rosa María Sardá, Kiti Mánver). Y, como actriz, has interpretado —por ejemplo, en *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005) o *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009)— personajes que sobre el papel eran secundarios, pero que ganan peso por el hecho de estar interpretados por ti. ¿Qué efectos crees que tiene sobre el relato y su recepción por parte del espectador esa manera de subvertir la jerarquía de los personajes en relación a la de los actores?

Yo, personalmente, siempre busco credibilidad, no selecciono a los actores en función de ninguna estética, ni para subvertir ninguna jerarquía. Simplemente, trato de encontrar al que pienso que es el mejor actor para el papel, sea profesional o no. Hay otras guerras por ahí; las cadenas de televisión quieren nombres y el director se ve obligado a veces a introducir, si no al protagonista, por lo menos a un secundario con «mucho nombre». Pero yo nunca me he visto en ese caso.

Sí tengo en cuenta otras cosas. Por ejemplo, creo que el hecho de que Tosar sea desconocido en *Flores de otro mundo* le va bien a la película, porque es muy fresco, porque es muy creíble. Lo que nos costó mucho decidir es quién iba a hacer el personaje que finalmente interpreta Pepe Sancho, porque teníamos un panorama de actores muy empastados en el pueblo —tanto Luis Tosar como Chete Lera se integraban muy bien— y yo me resistía a meter una cara tan conocida como la de Pepe Sancho. Tenía miedo, precisamente, por lo que vosotros estáis comentando, porque podía desequilibrar el *casting* totalmente. Pero, al final, era el mejor actor para el personaje. Lo bordó, era un actor espléndido, y encajó también ahí: es Pepe Sancho, pero de repente no es Pepe Sancho, sino un soltero con su cubana alardeando por el pueblo.

Los *castings* son una búsqueda constante del equilibrio. Ahora estoy en proceso de *casting* y estamos igual: he visto chicas conocidas y desconocidas. ¿Pienso que sería mejor que no fueran tan conocidas? Sí, porque la historia ocurre en un pueblo y pienso que eso le daría una cierta veracidad. Pero luego es un placer ver las películas de Cesc Gay, donde todos los actores son conocidos y en cambio no se pierde frescura.



Marilyn Torres y Pepe Sancho en *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999) / Cortesía de Santiago García de Leániz

EL RODAJE, LA ACTUACIÓN Y SUS DESVÍOS

En el rodaje comienza la construcción compartida de los personajes por parte de cineasta y actores. En *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995), una idea clave era subrayar actoralmente el contraste entre el personaje de Candela Peña, más cómico y expresivo, y el carácter un poco más serio y apagado del personaje de Silke. Esta última afirmó que esa no era exactamente la visión que ella tenía de la Niña, pero tuvo que adaptar su interpretación al contraste que tú buscabas. Por otro lado, venías de rodar con Ken Loach y planteaste un rodaje abierto a la improvisación, lo que dio pie a que el personaje de Candela ganase peso. Como resultado, una historia centrada sobre el guion en el personaje de Silke se acabó transformando en la historia de la amistad entre las dos chicas. ¿Hasta qué punto crees que el actor puede contribuir en el rodaje a reescribir el guion? ¿No te preocupa que tu punto de vista autoral se vea alterado por la forma en que cada intérprete afronta su personaje?

Yo —que, además, salvo una vez, siempre he trabajado con guion propio— considero que el guion no es férreo, es un *work in progress*, sigue evolucionando. Cuando escribo, tengo claro qué es lo que quiero contar, pero de una manera muy neutra, intentando dar a los personajes todas las características posibles para que sean ricos, pero sin ponerle cara a nadie. Luego, los actores les dan cuerpo, voz y alma. Escucho siempre en los ensayos las cosas que tienen que decir, lo que pasa es que voy descartando y aceptando. Me parece que en ocasiones hacen propuestas muy acertadas; pero, otras veces, los actores te dan propuestas que te alejan del personaje, que no van a favor de lo que estás queriendo contar.

En el rodaje de *Hola, ¿estás sola?*, Candela y Silke crecieron como amigas y aportaron mucho a los personajes; Candela era tremendamente creativa, aportaba muchas cosas. Le pasó un poco como a Karra con Colón: sus personajes les quedaban como un guante y daba la impresión de que ellos mismos los habían escrito. En realidad, lo que pasa es que hacían tan propios sus diálogos que parecían salidos de ellos.

Siempre sin irme por peteneras, porque puedes no acabar en ningún lado, ruedo con una cierta flexibilidad a la hora de hacer caso a lo que ocurre. Por ejemplo, tú tienes una historia de amor, te equivocas en el *casting* y entre los actores no hay química, pero la historia sigue erre que erre por su camino y a la falta de química le meten violines y luz de atardecer para subrayar lo que los actores no están dando. Pero en *Hola, ¿estás sola?*, una película que podía respirar un poquito más, cuando estaba en montaje y llegué al final que había filmado —diferente al que está montado—, me pareció que era un final feliz en cuanto a la historia de amor del ruso y Silke, pero no dejaba de ser un poco claustrofóbico, porque acababa en una habitación de hospital. Ese final —en el que vuelven en el tren y la Niña encuentra al ruso, que se ha caído del tejado y está en el hospital con la pata tiesa—, una vez rodado y montado, a mí me pareció un poco triste. Y, al mismo tiempo, si tenías un poco de oído con tu propia historia, te dabas cuenta de que la amistad entre el personaje de Silke y el de Candela había crecido. Entonces, dices: «mi película, ¿de qué habla?; los personajes, ¿qué han hecho?». Pues los personajes han creado una química muy bonita entre sí y esto es, creo, de lo que al final habla la película. Y lo descubrí en montaje. Así que quité la escena del ruso con Silke en el hospital y me fui a rodar otro final. Pero lo hice en función de lo que había ocurrido rodando.

Eso me pasó también en la subtrama protagonizada por María Vázquez en *Mataharis*, que era una historia de amor, pero no acabó de haber química entre los personajes. Yo lo veía en las escenas: los actores se llevaban de maravilla, pero no había chispa. Entonces, le di más importancia a la decisión moral que toma el personaje que a la decisión por amor. Y, de alguna manera, si escuchas lo que ocurre y lo incorporas, se refuerza tu historia; porque, en este caso, dignificaba más al personaje que lo hiciera por ética que por amor. Fue una solución menos convencional; la del amor, al fin y al cabo, la hemos visto muchas veces. Pero eso me lo puedo permitir yo, que he escrito el guion, que lo he rodado... Y, además, porque mis películas no son tan cerradas, son historias de personajes, pequeñas, y sin una estructura de guion de *thriller*, de comedia, o de misterio, que es como un reloj, en el que las piezas tienen que encajar. Por eso puedo escuchar lo que ocurre y puedo ser fiel a lo que les pasa a los personajes, dentro de unos márgenes.

Y también depende del director. Borau, que es el ejemplo más extremo, no cambiaba una coma, como mucho quitaba o añadía luego, pero lo tenía todo muy controlado. Yo, en cambio, dejo que los actores —siempre y cuando signifique lo mismo, aproximadamente— digan el texto con sus palabras. Así, el rodaje vuelve a ser un momento en el que encontrar cosas.

Aunque a menudo no se tenga en cuenta en el análisis fílmico, el recurso a unos estilos actorales u otros es clave para adscribir una película a un género cinematográfico. Las películas que interpretaste para tu tío, Juan Sebastián Bollaín, tenían mucho humor y podríamos considerarlas comedias. Sin embargo, en el estilo interpretativo, huían de la gestualidad paródica, del movimiento coreográfico de los cuerpos u otros rasgos propios de la tradición actoral de la comedia, que sí podríamos observar más claramente en otra de tus películas, *Un paraguas para tres* (1992), de Felipe Vega. ¿Viene el estilo actoral definido ya desde el guion, en cierto modo, o crees que el mismo guion admite siempre ser rodado con diferentes estilos interpretativos?

Bueno, a veces no lo está, pero se supone que desde el guion tiene que estar claro ya el tono de la película: si está en tono de comedia, si está en tono de tragedia, etc. Lo que pasa es que cada vez hay más híbridos, más mezcla de géneros: hay tragicomedia, película social con un toque de comedia y un poquito de realismo mágico... y controlar el tono, que no se te vaya, es quizá una de las tareas más difíciles del director. No hay nada peor que una tragedia que acabe haciendo reír a la gente, y eso pasa: hay actores que no dan con el tono. Digo actores pero, en realidad, es el director, que lo está viendo y cuyo papel es evitar que eso ocurra.

Cada guion tiene mil lecturas, y el trabajo del director es hacer *una* película, que no tiene por qué ser mejor o peor

que otra, pero es la que ha escogido. Para eso se paga a un director, para que vaya en una dirección. Y hay mil factores que te alejan de la dirección que has tomado: las cosas no son finalmente como habías pensado, porque no hay dinero o no hay tiempo, por la luz, por mil razones... Y los actores, además, de manera natural, tienen una tendencia a llevarse su papel al terreno en el que se sienten más cómodos, o al que les apetece, o al que piensan que es el adecuado. Los intérpretes a los que les gusta la comedia, por ejemplo, suelen llevar sus textos hacia ese tono si pueden, porque ser gracioso es muy agradecido. Y el director, constantemente, tiene que reconducir la situación para no perder el pulso y el tono de lo que está contando y poner a todo el mundo a trabajar en la misma dirección. Y, además, convencerlos de que es la buena y enamorarlos en esa dirección, porque no hay nada peor que un equipo de gente que no está trabajando a gusto.

Será todavía más difícil mantener ese equilibrio o esa dirección cuando, en una misma película, conviven diferentes estilos interpretativos. Por ejemplo, en *La noche del hermano*, tu actuación contrasta con la de los dos chicos que interpretan a los hermanos protagonistas. Tu interpretación es luminosa, terrenal, cotidiana, frente a la de ellos, más basada en los silencios, en las miradas, en el misterio. También, en *Hola, ¿estás sola?*, la Niña y el ruso recurren a un perfil más bajo y contenido, frente a los personajes que construyen Candela Peña y Álex Angulo, Trini y Pepe, que son todo exceso, rozando, a veces, lo grotesco. ¿Cómo se equilibran esas posibles tensiones entre los diferentes tonos?

Ese es el trabajo del director, equilibrarlo todo con mucho cuidado. Hay películas en las que hay buenos ingredientes, pero no están engarzados... Es una sopa en la que todo flota por separado: hay buenos actores, una buena historia, buena luz, pero el resultado no ha cuajado. Y, en cambio, hay otras películas que tienen menos elementos y no tan vistosos pero que funcionan, como si se tratara de una paella: los ingredientes han cuajado y el arroz está en su punto. ¿Por qué? Pues ese es el arte del director, el saber amalgamar todo eso. Y que haya contraste, que los actores no se te vayan cada uno a su terreno ni chirríen al estar todos juntos. Y que las escenas tengan el tono justo, porque a veces los actores le cogen el gusto al humor y hay que decirles: «chicos, que no; es muy gracioso, pero esta escena no puede ser tan graciosa todavía». O al revés: hay actores muy dramáticos que convierten la escena en un dramón, y piensas: «si en el minuto cinco tengo este dramón, ¿a dónde voy en el cincuenta?». En cada escena que ruedas tienes que tener presente el conjunto de la película. Es el trabajo opuesto al del actor. El director tiene que tenerlo todo en la cabeza y asegurarse de que cada elemento encaja con el resto. El actor tiene que estar centrado en su escena, tener presente a su personaje, pero nada más.

Pero algunos actores piden, precisamente, tener esa concepción global. En el documental *El oficio del actor* (Mariano Barroso, 2005), Luis Tosar, Eduard Fernández y Javier Bardem explicaban, precisamente, que necesitaban hacerse una idea de la totalidad de la película para poder construir su personaje más allá de la escena concreta.

El actor necesita saber un poco cómo va todo. Lo que pasa es que hay cosas que solo están en la cabeza del director. Es su trabajo ver el efecto global que va a tener la película, desde el *casting* hasta los decorados. A mí me gusta que los actores vean un día del material rodado. Que se vean mucho, no, porque creo que se despistan y se obsesionan. Yo misma, como actriz, me rayaría si me viera constantemente. Pero sí que vean qué aspecto tienen ellos y qué pinta tiene la película, para que se queden tranquilos. Porque, si no, el pobre actor es el único que no ve su trabajo. Todo el mundo en el rodaje observa su trabajo: lo oye el de sonido y lo ve el de fotografía, el de vestuario, el maquillador... todos excepto el actor, que lo siente y que tiene los espejos del director y de los demás en los que mirarse, pero no lo ve. A veces, es un ejercicio de fe. Por eso, si les das un trocito en el que se vean, por lo menos tienen una imagen de su trabajo.

PERSONAJES RETRATADOS. LA CONCEPCIÓN ACTORAL EN EL CINE DOCUMENTAL

Acabas de estrenar tu primer largo documental como directora, *En tierra extraña* (2014). El trabajo del cineasta con las personas que están al otro lado de la cámara es diferente, por supuesto, en el cine de ficción y el cine documental. Nos gustaría que nos contaras, por contra, qué tienen en común, en qué se parece tu concepción del trabajo actoral y las decisiones o estrategias que adoptas tanto para afrontar una película de ficción como una cinta documental.

Yo no había hecho un documental nunca. Había hecho un falso documental, *Amores que matan* (2000), que fue la semilla de *Te doy mis ojos*. He aprendido muchísimo y me ha dado una dosis de humildad, ya que hay una cierta arrogancia en el mundo de la ficción, que considera que el documental debe ser más fácil. Pero a mí me ha parecido más difícil. Mi primera sorpresa fue que tiene muchas similitudes con la ficción: personajes, historia, arco narrativo... Tiene los mismos elementos pero mucho más frágiles, mucho más inasibles. Están ahí y tú tienes que ir cogiéndolos y construyendo una estructura, una historia... A no ser que partas de una historia previa que tenga en sí misma una estructura potente. Pero, en mi caso, que era algo abierto, con un tema enorme, el de la inmigración y la crisis, ha supuesto un proceso de aprendizaje flipante. Llegó un

En un documental tienes que tener personajes y tus personajes tienen que actuar delante de la cámara, pero el camino es otro. No puedes, como guionista, decidir qué hacer, sino que ellos hacen y tú les sigues. Pero tienes que retratarlos. Y tienes que encontrar las imágenes que los retraten

momento en que pensé: «creo que me falta muchísimo, pero me gustaría que alguien me dijera cuánto». Entonces tuve la suerte de asistir a un seminario de documental del maestro Patricio Guzmán en Madrid. Estuve una semana fascinada por él y, efectivamente, me di cuenta de que mi proyecto no tenía ninguno de los elementos que debe tener, también, un documental. Porque tienes que tener personajes y tus personajes tienen que actuar delante de la cámara, pero el camino es otro. No tienes unos diálogos escritos, no les puedes decir «ve de aquí a allá». No puedes, como guionista, decidir qué hacer, sino que ellos hacen y tú les sigues. Pero tienes que retratarlos. Y tienes que encontrar las imágenes que los retraten. Sobre esto, Patricio Guzmán decía cosas muy bonitas: desde sus silencios hasta su manera de caminar, sus objetos personales, su casa, sus recuerdos... todo ello los retrata.

¿Hiciste *casting* para el documental? ¿Seleccionaste a las personas que iban a ser protagonistas?

Hubo una convocatoria por Facebook y vinieron los que quisieron. Llegaron unas cien personas. De esas, algunas no hicieron la entrevista, bien porque no quisieron, bien porque no daban el perfil. Todos los demás hicieron la entrevista, alrededor de sesenta. Y, de ahí, hice un *casting*. Elegí a los más elocuentes, aquellas historias que no se repetían, aquellas historias más representativas... Al final, creo que hay montadas veintidós. El documental está denunciando una situación: el gobierno dice que todo está fenomenal, pero la realidad es que hay gente que no tiene oportunidades y se tiene que marchar. Aunque no quise dejar fuera a la gente que está contenta, porque también la hay. Si no hago hincapié en ellos es porque ya se les dedica un programa entero, que se llama *Españoles por el mundo* (TVE: 2005-).

¿Cómo trabajaste en el rodaje con esas personas? ¿Las motivabas o tratabas de conducir las a ciertos estados de ánimo?

En el documental no intervienes, o no deberías intervenir, pero, al mismo tiempo, tienes que hacerlo expresivo. La protagonista de *En tierra extraña*, Gloria, recogía guantes desde que llegó al Reino Unido. Con esos guantes expresa la frustración de mucha gente que está fuera de España y se pregunta «¿qué hago yo aquí?, ¿cómo voy a volver?». La primera cosa artificial que haces es pedirle a Gloria que busque guantes delante de ti. Luego, se va a buscar guantes y los encuentra —de hecho, en una mañana encontró diez, que son los que aparecen en el documental—. Eso no es falso, pero tú tienes que provocar esa situación. No te puedes pegar a ella y esperar a que decida salir a buscar guantes. Hay una mezcla de intervención/no intervención. Claro que generas situaciones, pero de lo que se trata es de no manipularlas, sino de que ocurran y tú las filmes.

CONSTRUYENDO EL PERSONAJE. EL ACTOR COMO PIEZA DEL RELATO FÍLMICO

Los gestos que sirven a un actor para construir su personaje son, a su vez, los mismos gestos que van construyendo, poco a poco, la narración del film. Una de las decisiones esenciales en la concepción actoral de una película es, en este sentido, el mayor o menor grado de ambigüedad gestual de las interpretaciones, pues de ello dependerá en buena medida la obviedad o el hermetismo de determinadas escenas o, incluso, de la película en su conjunto. La intriga de *Te doy mis ojos*, por ejemplo, se pone en marcha con la asistencia de Antonio a una terapia de grupo, lo que genera en el espectador la duda respecto a la posibilidad de que finalmente se rehabilite. En estas escenas de la terapia, Luis Tosar mantiene una ambigüedad en el rostro que no permite al espectador saber si está asimilando o no aquello que escucha. ¿Os planteasteis esta ambigüedad gestual como estrategia para retrasar la resolución de la intriga, es decir, para controlar aquello que el espectador debe saber, intuir o ignorar en cada momento del relato?

Más que la ambigüedad, lo que Luis y yo queríamos en esta película era controlar la intensidad de su violencia y su agresividad. De hecho, en varias ocasiones —no en esas escenas de la terapia, que en este sentido eran fáciles— le pedí a Luis que repitiera la misma escena graduando, de más a menos o de menos a más, la intensidad de su mala leche. Yo sabía que nos habíamos metido en un terreno complicado. En ese momento, tal y como se hablaba de la violencia de género, el hombre era anatema, era el demonio con cuernos, y echar una mirada a ese hombre

era delicado. Una cosa era entenderlo y otra justificarlo, pero la línea era muy fina, y la guionista y yo teníamos miedo de que se nos juzgara mal. Eso lo jugamos Luis y yo en la interpretación, y me fui armada con la mayor cantidad de material posible al montaje, para medir. Hubo una vuelta de montaje en la que Luis era mucho más agresivo, otra vuelta en la que lo era menos... Y lo vi con más gente, siempre midiendo, porque su personaje no podía ser un *pobrecito*, ni podía ser simplemente un *malote*... no podía ser ni blanco ni negro, tenía que ser gris. Eso respecto a la agresividad y a la violencia del personaje.

En cuanto a la indefinición que tiene Luis en las escenas de la terapia, hablamos con un terapeuta especializado, Enrique Echeburúa, y nos dijo que lo primero que les ocurre a estos hombres es que no se reconocen como maltratadores. Entonces, en esas terapias, Luis está en plan «yo no pinto nada aquí, he venido porque me lo ha dicho mi mujer, esto no va conmigo pero, al mismo tiempo, lo que están diciendo me suena». Está procesando, intentando entender, está confundido... entre «ese soy yo» y «ese no soy yo». Y esa es la cara que tiene. Yo creo que Luis está interpretando esa confusión, que es como se siente. Que luego eso, como consecuencia, tenga un *efecto thriller*, que no sabemos si va a cambiar o no... pues mejor, porque la película se sustenta sobre esa pregunta: «¿lo conseguirá?». Pero, claro, es muy complicado, y no lo sabe Luis ni lo sabe nadie.

De alguna manera, cada modelo narrativo está vinculado con un cierto tipo de personajes: hay películas totalmente centradas en los personajes y en su psicología; otras cuyos personajes están más definidos por sus caracteres sociológicos; otras en las que los personajes son más planos, porque lo que importa es la trama, etc. Una de las películas menos convencionales que has interpretado es *Jardines colgantes*, de Pablo Llorca, en la que encontramos unos personajes con una psicología muy poco definida y muy difíciles también de ubicar sociológicamente, puesto que la historia transcurre en un tiempo y un lugar indeterminados. Nos gustaría saber cómo un intérprete construye un personaje que es más simbólico que de carne y hueso y de qué manera los distintos modelos narrativos a los que te has enfrentado como actriz afectan a tu trabajo de construcción del personaje.

El personaje de *Jardines colgantes* no había manera de construirlo porque es una abstracción, igual que el resto de la película. No hay construcción del personaje porque ninguna de las convenciones con las que trabajas como actriz (quién soy, de dónde soy, qué quiero conseguir...) está presente en la película. Es un ejercicio de fe en el director, que tiene claro lo que está haciendo. No tienes la sensación de estar haciendo un trabajo actoral que te demande mucho; intentas imaginarte qué es lo que ve en ti y qué es lo que quiere de ti. Y eso es lo que hago: me dejo

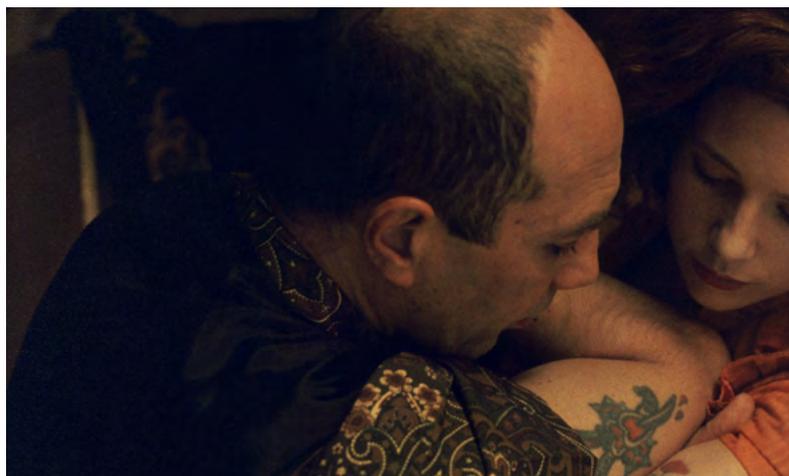
filmar, haciendo exactamente lo que me pide que haga, que básicamente consiste en ir de aquí a aquí, mirar allí... Como soy un poco iconoclasta, le decía al director: «Pablo, me estoy paseando por el fotograma, ¿te parece bien o quieres que haga algo más?». Y él me decía: «No, así está fenomenal». Cuando lo ves, es magnético, es bonito, es interesante. No sé muy bien qué me está contando, pero me gusta. Y tú formas parte de eso.

El de *Leo* fue también un personaje muy difícil. Leí el guion una y otra vez, pero me costaba mucho entender el personaje. El de *Niño nadie* no lo entendí nunca. En las dos películas trabajé metiéndome en cada situación, en cada escena, a muerte: ahora me enamoro de este chico, ahora se está muriendo mi madre... No entendía muy bien adónde iba, pero lo que intentaba era estar conectada en cada una de las escenas, aunque Borau filmaba las escenas en desorden, empezaba a rodar por el final... Teníamos discusiones muy divertidas, en las que yo le decía: «pero Borau, ¿cómo puedes ponerlo tan complicado?»; y él me respondía: «lo que pasa es que tú eres muy loachiana». Fue un verdadero reto.

Otra experiencia muy bonita fue trabajar con Felipe Vega, que me iba contando el guion según lo escribía. También aprendí muchísimo de Felipe como directora, porque es un hombre que está muy cerca de lo que cuenta. A los actores de *El mejor de los tiempos* (Felipe Vega, 1989) nos llevó a Almería antes de rodar, para que conociéramos a la gente que hacía el trabajo que nosotros interpretábamos en la película. Eso te permite una labor de investigación muy bonita, un trabajo que luego yo he llevado a cabo como guionista y como directora. Se trata de un cine muy apegado a la realidad de la que habla, que no inventa sino que reelabora partiendo de la realidad. Era un trabajo muy rico, porque no consistía en estar pensando en casa de dónde viene y adónde va tu personaje, sino que Felipe te lo presentaba: «tú eres esa». Así que podías empezar a hablar con ella e incorporar cosas al personaje.

En ocasiones, el actor o la actriz no cuenta con toda la información que necesitaría para construir su personaje.

Lo que ocurre es que muchas veces el personaje no está bien escrito. Yo pienso que los actores son grandes guionistas porque se inventan, en su casa, como pueden, cosas que el guionista tendría que haber escrito. Por ejemplo, Paul Laverty, mi compañero, escribe una biografía de los personajes y la comparte con los actores antes de rodar. Ese es un trabajo que muy pocos guionistas hacen y que, al final, tienen que hacer los actores en su casa: buscar las razones, buscar las raíces de sus personajes. El actor necesita agarrarse a algo, tiene que saber qué hace en cada escena; de lo contrario, va perdido. Esas son preguntas que, a veces, el guionista no se ha hecho: el personaje está ahí, en la escena, simplemente porque al guionista le



Féodor Atkine e Iciar Bollaín en *Jardines colgantes* (Pablo Llorca, 1993) / Cortesía de La Cicatriz-La Bañera Roja

interesa para facilitar al espectador alguna información. Pero no porque el personaje tenga ninguna necesidad, ningún motivo para estar presente allí. Encontrarle una motivación, descubrir qué mueve al personaje... es un trabajo que al final siempre está haciendo el actor.

Un caso muy particular en este sentido lo encontramos en el cine de Ken Loach, que busca reacciones más espontáneas de sus intérpretes y, para ello, llega a ocultarles algunos acontecimientos esenciales que les van a suceder durante la película. Siempre has defendido que los métodos de Loach están al servicio del trabajo actoral pero, en este caso, ¿no dificulta precisamente su labor el desconocimiento sobre lo que va a ocurrir en una escena o, incluso, sobre el sentido global del relato?

La verdad es que, rodando con Ken, tienes una sensación muy curiosa: sientes que las cosas te ocurren, que es algo más parecido a la vida, ya que en la vida no sabes lo que te va a pasar. Y ese es, básicamente, el principio. Lo que pasa es que Ken solo lo utiliza para determinados momentos y personajes, cuando está buscando una emoción en una escena especialmente dramática. En *La canción de Carla*, el protagonista se encuentra a la chica nicaragüense en la bañera en la que se ha intentado suicidar. En esa escena, el actor no sabía lo que iba a encontrar. Esa sorpresa, Ken se la dio. ¿Por qué? Pues porque hay una primera reacción, una sorpresa inicial brutal ante algo que no te esperas. Luego, la escena se repite muchísimas veces porque, a la primera, como el actor no sabe lo que va a hacer y el cámara tampoco, lo puedes incluso perder. Pero, con esta sorpresa, lo que te regala Ken es una emoción muy auténtica, y luego recurre a ella a medida que haces tomas. La reproduces, pero primero la has sentido de verdad.

Como directora, lo he pensado muchas veces... Esto requiere una logística de producción con la que todo el mundo tiene que estar de acuerdo. Además, te inhabilita

para trabajar con el actor en los ensayos, y a mí eso me parece una pena, porque los actores tienen muchísimo que aportar. Entonces, ganas y pierdes. Pero, desde luego, hay cosas que ganas con esa forma de trabajar, sobre todo con actores no profesionales, porque la sorpresa es auténtica y te da una verdad impresionante, sobrecogedora.

En cierto modo, defender este método es como negar la capacidad del actor de interpretar esa sorpresa, y supone, en ese sentido, la negación del actor. Pero, por otra parte, es también la celebración del actor, porque te coloca en otra situación: tú sabes que estás rodando, y tienes que hacer un esfuerzo por seguir en la escena, cuando lo que te sale es darte media vuelta y decirle: «pero serás cabrón... la que me has liado». Te da una sorpresa pero, al mismo tiempo, te obliga a seguir las reglas del juego que están marcadas. Cuando hice *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995) disfruté muchísimo, es muy divertido no saber qué va a pasar. Como no sabes lo que te van a decir, tienes que escuchar. Esa es una parte del trabajo del actor que se pierde con el tiempo: sabes perfectamente lo que te va a decir el otro y estás tan pendiente de tus frases que no escuchas. Entonces, ¿a qué te obliga esta manera de funcionar? A estar alerta, a ti y a todo el equipo. Porque también el equipo llega y se acomoda: «vamos a hacer otra vez esta toma, va a entrar por aquí y va a salir por allí». Pues no: va a entrar por aquí, o no; y va a salir por allí, o no. O sea, que atentos. Y eso da mucha verdad, porque las cosas *ocurren*. ■

Notas

* *L'Atalante* agradece a Morena Films, Santiago García de Leániz y La Cicatriz-La Bañera Roja la cesión de imágenes para ilustrar esta entrevista. No se acreditan en el pie de foto las imágenes promocionales 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).

Pablo Hernández Miñano (Valencia, 1982) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Guion de Cine de la Fundación para la Investigación del Audiovisual - Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIMP). Vinculado a diferentes proyectos de asociacionismo cultural, entre 2003 y 2008 formó parte del Cinefòrum L'Atalante y del equipo impulsor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ha participado en la organización técnica de diferentes jornadas y seminarios relacionados con el cine y, entre 2008 y 2013, ha desempeñado funciones de técnico de gestión cultural en el departamento de comunicación de La Filmoteca valenciana (CulturArts IVAC). Actualmente, imparte cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València y es coordinador técnico del Aula de Cinema de la Universitat de València.

Nuria Castellote Herranz (Valencia, 1979) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Subtitulación y Doblaje por la Universidad de Sevilla. Es técnica de programación de La Filmoteca de Valencia (CulturArts IVAC) desde 2006 y, desde 2013, imparte cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València. Ha contribuido con artículos en la publicación colectiva *Mujeres, culturas y literaturas* (Caracas: Escultura, 2001) y en el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (Madrid: SGAE, 2009).

Violeta Martín Núñez (Valencia, 1982) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València (UV) y tiene un máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación por la Universitat Jaume I (UJI). Es miembro de la Asociación Cinefòrum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV, desde 2004, y secretaria de redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. También fue adjunta a la redacción de *Archivos de la Filmoteca*. Desarrolla su actividad profesional en la empresa Projectem Comunicació.



Un nuevo concepto de universidad online



Máster Oficial en Creación de Guiones Audiovisuales

El único máster online de España en creación de guiones audiovisuales

Un programa especializado en la escritura de ficción y no ficción tanto cinematográfica como televisiva.

El máster en Creación de Guiones Audiovisuales ha sido diseñado para cubrir todas las necesidades formativas en relación a la **práctica profesional de la creación de contenidos para el mundo audiovisual.**

- Tutorización individual de mano de **guionistas de amplia y reconocida trayectoria** tanto en cine como en televisión.
- **Preparación para el ejercicio profesional:** desarrollo de habilidades tanto de escritura como de venta y estudio del mercado audiovisual.
- Elaboración final de un producto original listo para introducirse en el ámbito laboral y mercado profesional.

Grado en Comunicación

El Grado que engloba Comunicación Audiovisual, Periodismo, y Publicidad en un mismo plan de estudios

Abarca las distintas áreas que un comunicador debe dominar y permite:

- **Elegir** una especialización: Periodismo, Publicidad y Relaciones Públicas o Comunicación Audiovisual
- O combinar asignaturas para ser un **comunicador 360º**

Contenidos actualizados e impartidos de manera práctica para poder aplicarlos desde el primer día.

- Formación en las **profesiones más demandadas en el sector:** community manager, content strategist, periodista online, gestor de contenidos, copy creativo.
- Posibilidad de hacer **prácticas en medios propios**
- **Profesorado en activo** involucrado en la actualidad de los medios.
- **Clases magistrales** de expertos en las últimas tendencias.

Consulta la oferta completa en
www.unir.net o llamando al 941 210 211



(DES)ENCUENTROS

Una tarea compartida: cineastas e intérpretes frente al trabajo actoral

Pablo Hernández Miñano
Violeta Martín Núñez

_introducción

Ser o no ser... El dilema de la interpretación

Daniel Gascó

La interpretación se presta tan poco a generalizaciones, está tan diversificada, que cabría exagerar y decir que hay tantos tipos de actores como personas, películas o directores. Alejarnos de esa infinitud de enfoques, herramientas y técnicas que han tratado de perfilar, de dar un aura espléndida, infalible y seductora a la figura del actor resulta tan complejo como abordar la profesión que es. Basta que tracemos una línea discontinua en el tiempo para descubrir historias del cine que, a menudo, indican lo contrario. Actuar ha consistido también en no saber, desconocer el proceso y su sentido dentro del film, ser una presencia extrañada, e, incluso, una ausencia significativa. En *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945), el protagonista se pone y quita la máscara en función de que Fernando Fernán Gómez, que combinaba varios rodajes, estuviese presente. Por el mismo motivo, una de las secuencias de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), aquella en la que el padre se acuesta y su mujer finge dormir, amplía su sentido cuando apenas percibimos su sombra. En realidad, la de un técnico de sonido cubriendo una ausencia.

En 1961, los productores de *Accattone*, desconfían de ese gran debutante, el poeta Pier Paolo Pasolini, y deciden empezar de nuevo cambiando al responsable de la imagen, Carlo Di Palma, por Tonino Delli Colli que, a petición del futuro gran cineasta, rueda exactamente de la



Fernando Fernán Gómez en *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945)

misma manera los planos filmados, para demostrar la originalidad de su estilo. Pasolini no quiere actores, busca rostros, la mayoría de veces gente analfabeta de la calle, chicos que apenas tienen memoria y, por supuesto, no saben recitar. «¿Sabéis contar de 50 a 100?», les indica Delli Colli desde detrás de la cámara. Gesto afirmativo y... «¡Empezad!». Pasolini se le acerca y le dice: «¿Se puede hacer así?». La respuesta nos la da uno de sus discípulos, Bernardo Bertolucci, que en 1968 se encuentra en un teatro romano rodando una de sus películas más secretas, *Partner*. «En Italia no existe el cine hablado, hacemos cine doblado. Una dudosa tradición que esta película pretende romper». El cine italiano, como ocurría en el cine mudo, tan solo reclama de sus actores que muevan los labios; otros más dotados tranquilamente les doblarán. Para Pasolini, sin embargo, el doblaje significa algo distinto: cuerpos que se separan de las voces. El mismo año, un equipo pequeño filma en acción a otro enamorado de los rostros, Federico Fellini. El documental *Ciao, Federico!* (1970), de Gideon Bachmann, contiene un significativo desfile de primeros planos donde los actores de *Satiricón* (*Satyricon*, Federico Fellini, 1969) intercambian impresiones: «Es genial trabajar sin saber qué debes hacer un minuto antes de rodar». «Fellini interpreta todos los papeles de sus películas. Desde el último figurante hasta el prota-

gonista». «Estar aquí es una ilusión, Fellini te propone un viaje». «Su mundo es imaginario, no tiene nada que ver con el que vivimos». «Antes y después, Fellini considera que el mundo es un circo y todos nosotros, primero los actores, luego los espectadores, somos sus graciosos habitantes». La madre de Fellini, Ida Barbiana, abre el documental narrando un episodio de infancia que explica mejor su relación con el actor: «A los 10 años, le apasionaba hacer teatro de marionetas. Yo les hacía vestidos como una modista y él improvisaba sesiones para sus compañeros de escuela y amigos». Fellini, como Lang o Almodóvar, trata a sus actores como títeres, imponiéndoles esos hilos misteriosos que componen su precisa visión.

Saltamos a Inglaterra. Años 90. Robert Carlyle explica desde el plató de un film convencional su trabajo con Kenneth Loach: «Hay que olvidarlo todo, porque el método de Ken es totalmente distinto. No tienes guión. Como mucho te da una página la víspera. Hay que estar muy abierto a todo. Estar dispuesto a reaccionar a todo lo que te proponga. Ken no soporta que un actor “actúe”. En cuanto se da cuenta de que actúas, no quiere ver nada más. Tiene que ser real, preciso, plausible, si no lo desechará». El cineasta británico también tiene en cuenta su posición: «Dejar una distancia entre la cámara y el actor es una cuestión de respeto. Si el director pretende que el actor exprese unas emo-

ciones reales debe dejarle un espacio. La cámara debe ser discreta y respetar a los actores. La cámara no forma parte de la escena. El cine en sí mismo no es tan importante. Lo que cuenta es lo que ocurre lejos de la cámara». En Suecia, sin embargo, Ingmar Bergman rompe esa distancia, el rostro humano es el paisaje más transitado. Para él la cámara no es más que un aparato torpe y fastidioso que uno debe dominar si quiere acceder al ser humano. En *...Men filmen är min askalrinna* (Stig Björkman, 2010) le vemos sentado, rodeado de actores y técnicos, compartiendo su plan de rodaje. Sin embargo, frente a la cámara, matiza: «En todos estos años, gradualmente, hemos desarrollado un método de trabajo. Me preparo bien en casa. Elaboro precisas indicaciones de dirección y las apunto para memorizarlas. Pero luego, cuando estoy con los actores y la cámara, en los estudios, justo en el momento de darles las indicaciones, de repente, durante el primer ensayo, un tono de voz, un gesto o la sugerencia de un actor me hacen cambiar todo, porque me parece mejor». El cine de Mike Leigh, sin embargo, incorpora al actor en el proceso de creación. El cineasta británico trabaja con un grupo sin que haya nada escrito, salvo un tema en torno al cual, a base de improvisaciones, se irán construyendo los personajes. El director no escribe una sola línea, escoge determinadas réplicas en ese combate de actores que dura aproximadamente seis meses. Ninguno de los participantes sabe si su papel será principal o secundario. Cada personaje utiliza las mismas expresiones y palabras que el actor le atribuyó. No hay fisura entre uno y otro, el actor lo ha engendrado y, por tanto, es coautor. Y lo interpreta de forma infalible durante los tres meses de rodaje. Lejos de esta autoría, el trabajo del actor puede resentirse cuando cae en manos de un plan de rodaje milimétrico, capaz de destruir las individualidades, esa parte genuina que puede aportar. En una pausa de rodaje de *Lo que sé de Lola* (2006) de Javier Rebollo, el actor, Michael Abiteboul, me describía su relación con dos cineastas eminentes: «Michael Haneke no acepta sugerencias, sabe exactamente lo que quiere. Pero luego, al rodar, se da cuenta de que no funciona y, en un estallido de rabia, lo cambia todo. Lars von Trier, sin embargo, es muy dulce con los actores». A propósito del cineasta danés, Stellan Skarsgaard² afirma: «Cuando vi en Cannes su primera película, *El elemento del crimen*, dije: “Quiero trabajar con este director cuando se interese por las personas”. En sus primeras películas, ejercía un control total, diseñaba todos los movimientos de los actores. Técnicamente eran brillantes pero, por supuesto, estaban muertas».

En un documento ejemplar³, Daniel Auteuil acaricia con sus palabras el enigma de su profesión: «La interpretación es una acción simultánea, que transcurre muy rápido. El público lo descubrirá meses después, pero la impresión es la misma. Yo, con mucho gusto, me dejo llevar por el abandono, y, por tanto, me dejo transportar por las situaciones, no sé nunca lo que sucede antes y después, inten-

to estar en el instante, en el momento. Pero es cierto que los personajes los interpreto yo y, por tanto, necesaria e intencionadamente les hago decir las cosas que yo quiero decir. Y es verdad que una parte del misterio, de lo no dicho, está mejor explorado, analizado, en las películas que en mi vida, porque yo aprovecho el cine para crearme una imagen, para revalorizarme con una imagen que quisiera tener. Los personajes que escojo son aquellos que resuenan en mí, y, puesto que es un arte, en mis personajes se expresa mejor». Arte... En 1996, el actor José Luis Gómez⁴, saludando a su maestro Jerzy Grotowski, retomaba la cuestión, «“¿Jerzy, Arte como Vehículo para qué?”. Me mira en silencio. Tras una pausa añado: “¿Para ser?”. Me vuelve a mirar y dice: “Sí”».

Los focos se iluminan pero el único brillo verdadero que detecta la cámara es el de ese intérprete que nos hace olvidar que existe un actor, que estamos en presencia de una actuación. En *La direction d'acteur par Jean Renoir*⁵, el cineasta francés insiste en que la primera lectura del texto debe ser fría, monocorde, inexpresiva, como un listín telefónico. Desde un principio, el objetivo es relajarse, no actuar, ser uno mismo, apartar algo ya visto, un cliché. Un ejercicio que busca hallar esa misteriosa unión entre la persona y el personaje que está en las líneas. Y muestra cómo se llega a la verdad del personaje sin ideas preconcebidas, cómo se obtiene una verdadera creación, un personaje original, ajeno a ningún otro conocido. «Actuar —decía Jeanne Moreau— está relacionado con emociones delicadas. No es ponerse una máscara. Cada vez que un actor actúa, no se oculta, queda al descubierto». Actuar es desnudarse, sortear prejuicios, derribar la barrera de la ficción, y su desarrollo en un espacio solo puede abordarse a dos voces, la de cineastas y actores. ■

Notas

* *L'Atalante* agradece a Regia Films la cesión de las imágenes de *Vivir su vida* y *Mi noche con Maud* que ilustran esta sección. No se acreditan en el pie de foto las imágenes promocionales 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 *Citizen Ken Loach* (1997), episodio de *Cinéma, de notre temps* dirigido por Karim Dridi, editado por Intermedio.
- 2 De la entrevista a Stellan Skarsgaard presente en la edición española del DVD de *Nymphomaniac. Vol. 1* (Lars von Trier, 2013).
- 3 Tomado de *El misterio de la ficción*, una entrevista modélica, a cargo de Mario Sesti, incluida como extra en el DVD italiano de *Sotto falso nome* (Roberto Andò, 2004).
- 4 GÓMEZ, José Luis (1999). Una búsqueda irreplicable. *El País*, 16 de enero de 1999.
- 5 Dirigido e interpretado por Gisèle Braunberger, 1968.

_discusión

1. ¿Cuál es para usted la fase esencial en la que interviene como cineasta sobre el trabajo actoral en sus películas (el *casting*, la planificación previa, el rodaje o la posproducción)? ¿Cuáles son las principales decisiones y estrategias que adopta en esta etapa de su trabajo con los actores y actrices?

.....

CINEASTAS

Mariano Barroso

Realmente las cuatro fases que indicáis son fundamentales, y además lo son en ese orden de importancia. Se puede decir que las decisiones sobre el *casting* marcan definitivamente la película. Un error de *casting* puede ser irreparable, un acierto puede ser la clave para un resultado memorable. Hay muchos ejemplos, desde *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) hasta cualquier película que haya marcado la vida de un actor. No es tanto una cuestión de *calidad* actoral (siempre hay que trabajar con actores excelentes), sino de que pueda haber errores en el *tipo* que da el actor; que se produzca un *miscasting*. ¿Qué habría sido de *Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995) —acabo de revisar unas escenas— si, en lugar de interpretarla Clint Eastwood, la hubiera hecho Robert Redford, como estaba previsto? ¿O si la hubiera interpretado un actor de cuarenta y tantos, como decía el guion que debía tener el personaje? Sin duda habría sido una película muy diferente. Me divier-

te hacer este tipo de ejercicios, *rehacer* el *casting* de las películas que veo, algo que no me puedo permitir con las que hago (Kubrick, en cambio, sí se lo podía permitir, o a veces Woody Allen...).

Luego, en la fase de preparación previa al rodaje, no es tanto la planificación lo que afectaría al trabajo de los actores, sino más bien la puesta en escena, los movimientos, las acciones físicas... Ayudar a los actores a encontrar las acciones y los movimientos adecuados decide el resultado, la tensión de una escena.

Lo mismo ocurre con la fase del rodaje, que no deja de ser la culminación de la anterior. Y ya, finalmente, en la calma y en la semi-soledad de la edición, puedes replantearte una escena, apoyar más a un personaje, mandar a otro a un segundo término... Puedes incluso cambiar el punto de vista de la escena y, con ello, la identificación del espectador. Son muchos factores, decisiones difíciles pero apasionantes.

Clint Eastwood en *Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995)



Celina Murga

La etapa de *casting* me resulta absolutamente esencial. En mi primera película, *Ana y los otros* (2003), lo hice yo sola y me llevó más de un año. Ahora los hago con una directora de *casting* en quien confío mucho y que conocí al hacer el de *Una semana solos* (2007), con la que comparto las mismas ideas sobre las formas de trabajo. Ya no estoy todo el tiempo, pero sí el máximo posible. Me parece clave conocer a los actores, suelo hacer varios encuentros con ellos antes de tomar la decisión final. Estos encuentros van tomando formas diferentes, no siempre son en el marco de un set de *casting*, sino que apuntan a conocer a la persona que hay detrás, más allá del profesionalismo del actor. Además, como muchas veces trabajo con actores no profesionales, me resulta central entender cuáles son los aspectos que pueden tener en común con el personaje. En ambos casos, con actores formados en la actuación o no, me resulta importante conocer tanto como sea posible su propia naturaleza, qué cuestiones le pueden servir a la hora de actuar, qué lo estimula a tal o cual cosa. Cada actor es un mundo y puede necesitar cosas diferentes para desarrollar al máximo su potencial.

La etapa de *casting* también me ayuda para seguir cuestionando el personaje y el guion. Creo en el *cuestionamiento* como método de trabajo creativo, me ayuda a generar el proceso que es necesario para avanzar creativamente. Hay una frase de Truffaut que me gusta mucho. Dice: «hay que filmar contra el guion y montar contra el rodaje». Me he apropiado de esta frase porque entiendo que en ella está el método para el avance: hacerse todo el tiempo preguntas y generar los ámbitos propicios para ellas. Cada etapa del trabajo viene de alguna manera a cuestionar la etapa anterior y, así, la enriquece, la hace crecer y la fortalece. Me gusta el desafío de expandir los límites del propio material, buscar qué cosas pueden enriquecerlo, aun si esto implica poner en juego cosas impensadas o improbables.

Este cuestionamiento del material no tiene una única respuesta y tampoco implica una racionalidad excesiva, muchas veces viene de la intuición y me ayuda a tomar decisiones, a avanzar. El *casting* es uno de esos ámbitos. ¿Qué podría aportarle este actor al personaje?, ¿qué tal otro actor? Si bien el personaje está escrito en el guion, cada persona que lo interprete puede llevar al personaje hacia un lado u otro, puede acentuar unas características más que otras. Por eso creo mucho en esta etapa.

También considero esencial la etapa de ensayos. Es el momento en el que vamos construyendo juntos esa corporeización del personaje. Más allá de las lecturas de guion, de los posibles análisis que de ahí derivan, creo mucho en el actor poniendo un cuerpo al personaje y a la historia en sí. Uno, como director, también tiene que ponerle cuerpo, y esto implica generar ese espacio de trabajo, esas condiciones para que el actor pruebe cosas y encuentre

elementos, desde un lugar más intuitivo. Pienso que hay cosas que solo surgen desde el lugar de la intuición, lo considero muy valioso. Esto no significa improvisar en el rodaje, sino permitir que parte de la *escritura* de ese personaje surja del cuerpo del actor, de ponerlo en acción en una instancia previa.

Felipe Vega

De todas esas fases robaría algo. Y todas ellas conforman el resultado final, sin duda. Escoger al actor adecuado significa para mí más del cincuenta por ciento del trabajo. Después, el *método* que procuro seguir con los actores (no siempre es posible por cuestiones de *agenda*, léase producción) se asemeja mucho al de la preparación de una pieza teatral: trabajo de mesa, lecturas, pequeños ensayos, adaptación del texto al tono y voz del actor...

Tal vez, la planificación sea el aspecto que más ha ido dejando de interesarme desde hace diez años, más o menos. Precisamente porque considero que la *puesta en escena* debe de girar en torno al movimiento del actor respecto al decorado, y no a la inversa. Primero el actor, luego la cámara. Un *bonito* encuadre no debería estropear el movimiento de un cuerpo. En fin, considero que el actor no debe de verse constreñido por la posición de la cámara, con permiso de M. Bresson, claro está.

El montaje supone un reencuentro con cada actor. Un reencuentro crítico lleno a veces de grandes amores y odios. Por suerte, los montadores están ahí para aplacar nuestras crisis y devolvernos a la cruda realidad del material rodado.

Pablo Berger

Sin duda, todas las fases son importantes, pero si tengo que destacar una en mi trabajo con los actores diría que es el *casting*. Etapa que disfruto inmensamente y que me gusta realizar *cogido de la mano* de un director de *casting*, uno de mis colaboradores más íntimos.

Un gran actor o actriz no puede hacer cualquier personaje. Por lo que el emparejamiento *perfecto* actor-personaje es, sin duda, una de las claves del éxito de una película. Ni el mejor director de actores puede corregir durante el rodaje una decisión equivocada de *casting*.

Me considero un director cerebral, en muchos aspectos, pero para seleccionar a mis actores solo utilizo el corazón. Si, en la prueba, un actor me emociona y me pone la piel de gallina, el papel es suyo. También creo mucho en la *foto de grupo*. Me gusta imaginarme una foto en la que los protagonistas están en primera fila, los secundarios en segunda y, en la última, los figurantes. Creo que no hay papel pequeño. Para mí esa foto de la totalidad del reparto tiene que tener sentido. Durante el *casting* también voy definiendo el tono general de la interpretación, decisión que va a marcar el camino a seguir por todos los actores, y que es mi responsabilidad mantener de principio a fin.

1. El trabajo actoral en un proyecto cinematográfico es una cuestión que se aborda a lo largo de diversas fases. En algunas de esas etapas, como el *casting*, la mayoría de factores escapan al control de los actores y actrices. ¿En qué medida afectan a su interpretación las decisiones tomadas en el *casting*? ¿Cómo afronta su trabajo en relación al resto del reparto?

.....

Àlex Brendemühl

El *casting* es un proceso del trabajo que a menudo resulta incómodo, porque implica preparar un personaje en poco tiempo, con poca información, y genera muchas incógnitas. Supone ponerse a prueba y, por tanto, poner a prueba los propios nervios. Se aprende a llevarlos mejor conforme se adquiere experiencia, pero nunca desaparecen del todo. Sin embargo, con el tiempo he aprendido a verlo también como un *casting* al director y a los compañeros de reparto, para ver si a mí me interesa participar en el proyecto y si nos vamos a entender bien. Si la comunicación no funciona en esta etapa, te puedes ahorrar un infierno de rodaje. Es un momento crucial para escuchar la propia intuición y no dejarse cegar por proyectos que podrían estar bien pero tal vez no sean convenientes. Evidentemente, a veces los problemas surgen más tarde, en el rodaje, aunque, en general, siempre predomina la voluntad por sacar adelante el proyecto para que llegue a buen puerto, por el propio interés y el de la película. En general, la voluntad de aprender, divertirse y comprometerse se acaba traduciendo en buenos proyectos.

Eduard Fernández

El trabajo en una película es una cuestión de equipo. Yo puedo decidir cosas respecto a mi personaje, pero siempre tengo claro que trabajo para contar algo que otra persona, el director, quiere contar, y yo le ayudo a contarlo. En este sentido, el *casting* que el director o el productor elija por un motivo u otro marcará la dirección del trabajo y yo debo amoldarme. Incluso si me parece que no es la mejor opción artística-actoral, debo asumir que es así y trabajar con ello para contar ese argumento que me presentaron.

Emilio Gutiérrez Caba

Creo que el *casting* solo sirve para comprobar la capacidad de la actriz o el actor para adaptarse a determinado personaje, pero en modo alguno revela la capacidad actoral del intérprete. Alguien puede preparar perfectamente una prueba, limitar su escasa capacidad a ella y evidenciar una capacidad interpretativa de la que carece para desarrollar el personaje. Personalmente, no creo que en un *casting* la mayoría de intérpretes den la talla de lo que son capaces, los verdaderos actores; sin embargo, se puede enmascarar, como antes señalé, un intérprete mediocre. Por tanto, el *casting* solo sirve para dar a conocer intérpretes a los directores o productores, que ya debe-

rían conocer dada su condición profesional en la mayoría de los casos. El *casting* no afecta para nada al planteamiento posterior que el intérprete ha de desarrollar respecto a su personaje.

La relación que se debe establecer con respecto al resto del reparto depende, en gran medida, de la estrategia que la dirección quiera desarrollar; aunque tú puedes sugerir, desde luego, un método de trabajo general o particular dadas las secuencias y la complejidad de las mismas. Cada producción es un mundo distinto.

Tristán Ulloa

Cada uno tiene que centrarse en su trabajo. Y el nuestro está sujeto irremediabilmente a la subjetividad. Cuando se trabaja en una película, uno acepta la visión que pueda tener el director, ya sea en lo que se refiere al reparto o al planteamiento estético y técnico de la película. Ponerse en manos de un director es un acto de confianza, de fe, en muchos casos. Cuando se entra en una película, teóricamente, uno acepta las condiciones, al menos en lo fundamental. Mi trabajo es una pieza más dentro del engranaje que el director pueda hacerse en la cabeza, ni más ni menos. Será el director quien pondere mi aportación al film, ya sea en rodaje o en la sala de montaje.

2. ¿Hasta qué punto, en su cine, la forma fílmica está concebida al servicio de los actores y actrices o, por el contrario, se adecúa el trabajo actoral a otras decisiones de puesta en escena?

.....

Mariano Barroso

Entiendo una película como un hecho global. No podría decir que una cosa va antes que otra. Tengo claro que una película, como una serie de televisión o una obra de teatro, se sustenta en dos pilares: el texto y los actores. La idea, el guion, los diálogos, lo que no se dice, el subtexto... son lo primero, el origen de todo. Y luego están los actores. Los demás elementos están ahí para apoyar a uno y a otro.

El análisis de texto me da las claves de la escena y del juego actoral. Luego, la cámara viene a apoyar estas claves. Igual que el decorado, vestuario, montaje, música... Pero la emoción primera está en los actores. La cámara y el micrófono deben captar esa emoción. Pertenezco a una escuela que reivindica al director como responsable del área emocional de las películas. El resto de departamentos se encarga de todo lo demás. Los directores somos muy afortunados por poder colaborar con grandes talentos de la creación visual, sonora, escenográfica... Creo que, por muy bella que sea una música o una fotografía, si el actor no está *enchufado*, esa belleza no se captará, se desperdiciará. En ese sentido, los responsables de las áreas mal llamadas técnicas (lo de *técnico* parece implicar un cierto menosprecio) hacen bien en apoyar a los actores, porque de ellos depende que su trabajo brille o no. Ciertamente, la música más hermosa puede resultar tediosa si está arrojando a un actor desafortunado. La luz más sutil puede ser una tiniebla insoportable si el actor no está emocionalmente presente.

Celina Murga

Pienso que, en mi caso, es un raro equilibrio. Creo mucho en la expresión del actor, en un cine que dé importancia a su cuerpo, su mirada y su voz. Hay directores, quizás el caso más emblemático puede ser Godard, para quien el actor es realmente un elemento más de la puesta en escena. Y, obviamente, es perfecto que sea así para Godard.

Creo que, en mi trabajo, los actores son más importantes que otros elementos. Aun así, no soy de las que planean que la cámara siga libremente al actor... me interesa desarrollar una idea de cámara que responda a una idea de puesta en escena en donde el actor está incluido. Lo que sí estoy es muy atenta a no dejarme llevar por ideas visuales o de puesta en escena, que pueden ser teóricamente magníficas, pero que terminan no siendo orgánicas al actor y al personaje. El director tiene una tentación muy grande de entregarse a ese canto de sirenas que pueden ser las ideas mentales previas. Creo que hay que estar presente en cada etapa del proceso de hacer una película

y saber reconocer si esa idea está funcionando o no, tanto en ese ensayo como en ese día de rodaje. Y en tal caso, si es necesario, saber abandonarla y confiar en lo que se está creando a partir de allí.

Felipe Vega

Parte de la respuesta anterior sirve para esta. Son años de cambios, que otros llaman «evolución del estilo».

Pablo Berger

Mi forma de entender el cine es como un todo. La puesta en escena, la fotografía, la dirección de arte, el vestuario, la música, la peluquería, el maquillaje, los efectos, el montaje y, por supuesto, los actores, constituyen los ladrillos principales que forman la película. Considero la historia como el cemento que une estos ladrillos, y al guion, como los planos e instrucciones a seguir por todo el equipo para la construcción de la obra cinematográfica. Por esta razón, creo que ni los actores tienen que estar al servicio de la cámara ni viceversa, ya que ambos tienen que estar, por encima de todo, al servicio de la historia que se quiera contar.

Para mí, un día de rodaje comienza reuniéndome con el director de fotografía y con los actores en la localización para hacer un *teatrillo* de lo que vamos a rodar. Aunque haya hecho *storyboards*, es en ese momento, en ese ensayo, donde las secuencias encuentran su forma fílmica final.

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



2. ¿Influye en su forma de abordar un personaje el estilo fílmico del cineasta con el que trabaja en cada película? ¿En qué medida afectan a su labor como intérprete las decisiones de puesta en escena que dependen de la dirección o del equipo técnico del film? ¿Con qué otros miembros del equipo técnico suele trabajar más estrechamente?

.....

INTÉRPRETES

Àlex Brendemühl

Cada director tiene no solo su propio estilo de trabajo sino también su forma de relacionarse con el equipo. Evidentemente, te obliga a querer entender hacia dónde va y cómo se expresa su lenguaje. Los actores estamos al servicio de una narración y no creo que haya que ponerse por encima de esa gramática. El resto es labor de montaje, se acaba puliendo en la sala de edición y escapa a nuestro control. Encontrar el tono, la tesitura general de la partitura, es un juego misterioso y apasionante que se establece con todo el equipo. Un buen clima de rodaje, sin tensiones innecesarias y con complicidad siempre ayuda. Aunque aprendes a sobreponerte a todas las adversidades; de errores y aciertos intento aprender. La complicidad con todo el equipo técnico me suele ayudar, aunque la sintonía con el director de fotografía a veces es crucial. Cuando no te entiendes con el director, es él quien aporta soluciones y desencalla problemas.

Eduard Fernández

Más que afectar mi interpretación al estilo del director, diría que el estilo del director marca o varía mi idea del personaje. Me encanta cuando un director dice «sí» y «no» claramente. Yo creo que un actor debe ser blando, que la rigidez en un actor o actriz habla solo del miedo que tiene. Suelo trabajar, primero, con el ayudante de dirección (que decide el plan de trabajo: qué plano del día se rueda primero, etc.); luego con el foquista, el director de fotografía, vestuario...

Emilio Gutiérrez Caba

Creo que debes mostrar al director una propuesta de composición del personaje que interpretas, y limar con él los posibles puntos de desacuerdo que pueden surgir. En ningún caso las opiniones del intérprete deben prevalecer sobre las del director, salvo que te encuentres ante un monumento de ineptitud incapaz de saber qué quiere rodar y cómo. El equipo técnico de la película no influye, por lo general, en nuestro trabajo, salvo tres departamentos: maquillaje, peluquería y vestuario, cuya labor puede facilitarnos o entorpecer la nuestra. Soy partidario de crear un buen clima de relaciones con esos tres departamentos y de hablar tranquilamente las cosas si alguno de los aspectos que proponen de composición estética del personaje chocan con tu punto de vista.

No obstante, una vez se inicia el rodaje, personalmente trato de relacionarme con el resto de los departamentos de diferente manera: con cámara y sonido con mucha frecuencia, con decoración para tratar sobre aspectos que me parecen curiosos, y con dirección y producción constantemente.

Tristán Ulloa

Por supuesto. No es lo mismo trabajar con cámara fija que cámara en mano. De igual modo que no es lo mismo trabajar con una luz muy medida u otra más arbitraria o usar determinadas profundidades de campo, diafragmas, la importancia que se le dé al foco... La combinación de distintos tipos de realización e iluminación afectan a nuestro trabajo, que tiene que convivir con una técnica inherente al cine, y está íntimamente ligado al trabajo del equipo de cámara. Muchos de mis mejores compañeros de rodajes pertenecen a equipos de cámara. Estamos condenados a entendernos, a ser pareja de baile y a *negociarlo* todo: distancias focales, respetar marcas, estar en luz, trabajar teniendo muy presente el tamaño de plano, cerrar miradas (en un plano-contraplano acercar nuestra mirada lo más posible al eje de cámara), falsear miradas, mirar a marcas que sustituyen a personajes...

3. ¿Podría escoger un cineasta que sea un referente para usted, o con el que sienta cierta afinidad en relación a la forma de plantear el trabajo con los actores y actrices en sus películas? ¿Podría explicar en qué se parecen y en qué se diferencian sus respectivos planteamientos del trabajo actoral en cine?

.....

Mariano Barroso

Hay muchos casos. Me fascina la profundidad y el rigor de directores como Elia Kazan, o sus sucesores, que son todos los que asumen el trabajo del actor como correa de transmisión de la espina dorsal de una película. Los directores norteamericanos y los británicos están formados en ese principio. Hay excepciones gloriosas, pero la mayoría de los directores de esas cinematografías han recibido formación dramática, teatral, actoral, o una combinación de todas ellas. Más allá de Elia Kazan estaría Nicholas Ray —por cierto, ayudante suyo—. Ray asume todo el trabajo y la tradición actoral de Kazan, y a ello le suma un tremendo potencial visual. Ray es un Kazan más cinematográfico, más visual.

Hay muchos cineastas posteriores que me inspiran o que estudio minuciosamente. En general todos los que han tenido conexiones con el teatro o el mundo actoral. Al margen de la escuela anglosajona, agradezco cada día que hayan existido Bergman, Fellini, Truffaut, Kurosawa, Ford, Renoir... por decir algunos; de los españoles, Borau, Fernán Gómez, además de nuestros eternos Buñuel, Berlanga, Saura, Erice, Almodóvar. Y, más recientemente, estoy impactado con el trabajo de Linklater, Fincher, Haneke... es una lista interminable. A pesar de que es muy difícil hacer buen cine, tenemos numerosas referencias a las que atendernos. Es nuestro privilegio como cineastas que hemos superado el siglo de edad.

Celina Murga

Admiro mucho el trabajo de Cassavetes con los actores. Siempre disfruto mucho de sus películas y de sus textos. Sobre todo, lo que tenemos en común en el trabajo en sí es esa voluntad de generar una confianza muy grande con el actor. Y también de confiar en lo que surge de su trabajo concreto en relación al personaje, de ponerle cuerpo. Entiendo que él podría ser muy tirano en pos de buscar un resultado determinado. Yo no me siento así, no creo que todo esté justificado por un fin. Creo que el talento del director con los actores consiste en ir encontrando la manera de guiarlos pero sin aplastarlos, sin imponerse, como si fuera algo que se va revelando, algo que va surgiendo del trabajo juntos, de un ida y vuelta.

A veces los actores se ponen ansiosos y pueden buscar respuestas racionales que yo no creo útiles. Muchas veces, las explicaciones psicológicas —decir: «el personaje hace esto porque es así»— son frases que pueden tranquilizar a un actor en el momento, pero en realidad aplanan su trabajo, lo llevan a un lugar más lineal. No es interesante explicar una conducta. Como dice J.-C. Carrière, «una película es todo menos una conclusión».

¿Por qué *tranquilizar* al actor si lo que buscamos es crear tensiones dramáticas para construir la trama de una película? La tensión está o no está en el cuerpo de un actor, y eso sí es clave para desarrollar una escena.

Me interesa lograr personajes reales (aunque no necesariamente realistas) que tengan volumen, contradicciones, ambigüedades. No creo que sea importante la proclama moral para el actor, saber si un personaje es bueno o malo. Al contrario, esto puede ser, más bien, un problema. Lo importante es entender al personaje en toda su complejidad, sin juzgarlo. Es de ahí de donde provienen los personajes más potentes.

Felipe Vega

Haré honor a la fama de *rohmeriano* que me han colgado muchos críticos desde hace bastantes años. Y aunque, hoy, la historia del cine olvide a sus creadores de la noche a la mañana, sigo sintiendo una gran afinidad con la obra del autor de *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969); por su forma de abordar la interpretación, el trabajo con los actores o la adaptación de los diálogos a cada intérprete. Un trabajo lleno de paciencia y rigor, valores escondidos tras los pliegues de cada secuencia de un cine aparentemente sencillo o incluso simple. Considero que el cine de Rohmer contribuyó a sentar unas bases estéticas llenas de un fascinante equilibrio entre clasicismo y modernidad, artificialmente superadas por una posmodernidad más cosmética que ética. Respecto a posibles parecidos entre el trabajo de Rohmer y el mío, pueden tomarlo como quieran, pero todavía sigo tomándome en serio la palabra modestia.

Mi noche con Maud (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969) / Cortesía de Regia Films



Pablo Berger

De los grandes cineastas siento una afinidad especial con Woody Allen y su forma de trabajar con los actores. Juntar el nombre del *maestro* con el mío en el mismo párrafo me da mucho pudor, ya que a su lado me siento un *meritorio* en el campo del guion y la dirección:

– El guion. Para Woody Allen, la dirección de actores comienza en el guion; para mí también. En el guion están las claves de toda película. Es el mapa del tesoro. Cada adjetivo, cada adverbio, cada acción debe describir a los personajes, y los actores deben tomar el guion como el primer y más importante vínculo con el director.

– El *casting*. Woody Allen colabora muy estrechamente y confía totalmente en su director de *casting*; yo también. Su directora de *casting* es Juliet Taylor, con la que ha trabajado en más de cuarenta películas. Yo he tenido la suerte de trabajar con Luis San Narciso y Rosa Estévez.

– El rodaje. Woody Allen no cree que haya que dar excesivas indicaciones a los actores en el rodaje. Él piensa, como yo, que si ha elegido a un actor para un cierto papel es porque confía en él totalmente.

3. ¿Podría escoger un intérprete que sea un referente para usted, o con el que sienta cierta afinidad, en relación a la forma de plantear el trabajo interpretativo?

.....

INTÉRPRETES

Àlex Brendemühl

No tengo un referente claro para plantear mi trabajo, pero me suelen gustar más los actores europeos que americanos. Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Fernando Fernán Gómez, Bruno Ganz, Klaus Kinski, Max von Sydow y todos los grandes actores ingleses me inspiran. Y americanos como Philip Seymour Hoffman. O, en el terreno de la comedia contemporánea, Adam Sandler o Ben Stiller.

Eduard Fernández

¿Qué actores tengo como referente? Parece casi una pregunta trampa. Los buenos, como todo el mundo: Al Pacino, Philip S. Hoffman, Mastroianni, Paco Rabal, Javier Bardem, Robert de Niro, Ricardo Darín...

Emilio Gutiérrez Caba

Es difícil elegir una sola actriz o actor que llene todas las expectativas que uno desearía encontrar. Desde luego ha habido intérpretes que eran reyes en su trabajo: en la

comedia Cary Grant, en el drama Fredric March, Franchot Tone, Gérard Philipe, Adrien Brody, Marlon Brando, Paul Newman. Hay muchos. Contemplo sus trabajos, me quedo maravillado por sus habilidades y procuro racionalizar su forma de hacer las cosas tan fáciles, tan llenas de verdad, su capacidad para transmitir y conectar con el público, la regularidad de su trabajo, su actitud corporal y vocal. Es maravilloso comprobar la infinidad de matices que se pueden conseguir en una buena interpretación y las posibilidades —ignoradas por parte de la mayoría de la sociedad— de este enorme tesoro, derrochado por no atender a nuestro innato instinto humano de jugar emociones, situaciones, vivencias.

Tristán Ulloa

Philip Seymour Hoffman, por decir uno recientemente desaparecido. Su técnica ante la cámara y nivel de compromiso con su trabajo eran dignos de estudio y admiración. ■

Philip Seymour Hoffman en *Truman Capote* (Capote, Bennett Miller, 2005)



_conclusión

El mapa vivo de Javier Bardem

Lola Mayo

Hace cinco años conocí al actor Javier Bardem. Lo que hablamos sobre interpretación jamás salió a la luz, porque él no lo autorizó. Esa entrevista continúa guardada. No puedo mostrarla, pero las impresiones que me dejó aquel encuentro continúan muy vivas y marcan para mí lo que desde entonces pienso que es «un actor».

Lo que recuerdo de aquel encuentro, y de sus palabras, compondrá mi conclusión a las palabras que otros actores y cineastas han volcado en estas páginas. No las palabras de Javier Bardem, sino el recuerdo de las palabras de Javier Bardem, que me deslumbró con sus agudísimas reflexiones sobre su oficio, al tiempo que, como persona, se me presentaba más que oscuro, más que frágil, y, en su fragilidad, hiriente.

El cine es mucho más democrático que la literatura. Porque el cine dota siempre al personaje de un cuerpo. Si, además, el actor que lo encarna es Javier Bardem, el personaje no solo tiene un cuerpo, sino que *es* ese cuerpo. El personaje que interpreta Bardem está cargado de emociones, de pasado, de razones y de lenguaje, pero, siempre, por encima de todo, es corporeidad, presencia insoslayable. Por eso, cuando me encontré con el cuerpo real del actor Javier Bardem tuve la sensación de que no le conocía. Es más grande, más pequeño, más fuerte o más débil que sus personajes. Conocía a sus personajes, a él no. Él es otro. Quizá por eso es de verdad un actor.

Javier Bardem tiene un físico poderoso, sólido, y una particular fotogenia. Si está en un plano, es imposible

apartar de él la mirada. Porque la fotogenia es esa cualidad milagrosa que hace que los rostros impresionen o no la película de cine. Y, sin embargo, Javier ha dedicado su carrera a apartar su cuerpo de la pantalla al tiempo que lo hacía completamente presente, pero transformándolo en otro, yendo en contra de sí mismo, escondiéndolo en la cáscara de sus papeles.

Javier sabe que el cuerpo no miente, que son las reacciones y no las razones las que definen la verdad de un personaje. Ha superado la imitación, esto no es un concurso, él mismo lo dice. Si hay que alcanzar la esencia de un sujeto, hay que imitar lo inimitable. Cuando me cuenta su método para llegar a un personaje, me parece que ha asumido una especie de sacerdocio, que ha decidido dedicar su vida a una investigación compleja, abrupta, que no sabe a dónde le llevará.

Javier me habló de los dos pilares de su trabajo: la observación y la memoria. También de su dificultad para leer, para trabajar con libros; para leer, tiene que obligarse. Sus personajes nacen de una mirada al mundo. Javier toma siempre sus modelos del exterior. Aunque hoy tiene obvias dificultades para mirar sin ser mirado, quiere alejar así sus personajes del arquetipo. Sabe que, para un artista, es imprescindible seguir perteneciendo al mundo.

Cuando hablaba de la memoria, explicaba que esta es un arma de doble filo. Es necesario transitar por el recuerdo propio para dotar de emociones al personaje, pero hay que ser capaz de salir, hay que dejar al margen la propia historia para contar la de otro. Y ahí, en esa anulación de la vanidad, es donde entra el trabajo con su maestro, Juan Carlos Corazza, sostén e impulso de muchos actores de su generación. Pocos actores con una trayectoria como la suya siguen poniéndose en manos de otro. Bardem cree que, llegado un momento, todo actor tiene sus fórmulas, sabe lo que le funciona, y solo alguien que venga de fuera puede desmontarlas, puede obligarle a trabajar de nuevo con las manos desnudas. Se trata de luchar contra la propia paradoja del actor, que, por definición, es todo vanidad y conciencia de sí.

Javier Bardem comenzó su carrera a principios de los noventa. Bigas Luna vio en él al hombre fuerte que puede romperse. Juntos lograron convertir en frágil un cuerpo que *a priori* solo parecía fuerte. Demasiado fuerte. Fueron sus primeras películas: *Las edades de Lulú* (1990), *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993). Después peleó con personajes que, en su sencillez, fueron de un esfuerzo extraordinario: *El detective y la muerte* (Gonzalo Suárez, 1994) o *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997). Con *Éxtasis* (1996), de Mariano Barroso, por primera vez siente que es el personaje el que conduce, y no él. Su primera gran mutación aparece en *Perdita Durango* (Álex de la Iglesia, 1997). Es un personaje visceral, violento, que le vuelve más grande y más pesado. Pero son quizá los personajes que le empequeñecen los que dan la medida de

su talento: el yonki de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), el poeta Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* (Before Night Falls, Julian Schnabel, 2000), el policía humilde y fiel de *Pasos de baile* (The Dancer Upstairs, John Malkovich, 2002). Su personalidad es tan fuerte que alguien podría pensar que corría el peligro de interpretar solo grandes personajes: Reinaldo, Ramón Sampederro, Santa, Florentino Ariza, el gran hipócrita de *Los fantasmas de Goya* (Goya's Ghosts, Milos Forman, 2006)... El círculo de grandes nombres se cierra con Anton Chigurh, en *No es país para viejos* (No Country for Old Men, Ethan & Joel Coen, 2007), con el que Bardem demuestra su capacidad de control, su precisión de movimientos, y, una vez más, explora un cuerpo como se explora un paisaje inmenso con una lupa.

La talla de sus papeles es tan alta que las películas que protagoniza podrían incluso morir aplastadas bajo el peso de su talento. Y, sin embargo, no le ha ocurrido. Seguro que él también piensa en este peligro. De ahí el trabajo continuo para pulirse, para no tomar atajos, para aprender más, aunque parezca que ya no queda más por aprender. Tal vez por eso, y no por la frivolidad de dar el banal «salto a Hollywood», es por lo que Javier empieza a trabajar en el extranjero hacia el año 2000; quizá por eso se decide en un momento a interpretar en inglés, una lengua que no le es afín y que admite que no conoce en profundidad. El idioma es otro obstáculo, otro listón que saltar para probarse a sí mismo que aún puede llegar más lejos caminando sobre el alambre; que, añadiendo un elemento más, aún puede mantener el equilibrio.

Aquel encuentro con Bardem se realizó en dos tardes en los meses de mayo y junio. Javier me recibe en su casa, después de una llamada del director del Festival de Cine de Alcalá de Henares, que le conoce hace tiempo. El día del encuentro llegó un poco pronto y me encuentro con él en la calle. Lleva un cuadro enorme que alguien le ha regalado. Lluve, y los dos entramos en su casa con los pies mojados. Me descalzo, como en mi casa. Acepto el refresco que me ofrece. Durante muchas horas, en estos dos días, conversamos. No hablamos de nada que yo no tuviese escrito sobre el papel, no hablamos de nada que no fuera la interpretación.

Creo que Javier se tomó la entrevista como un trabajo, con seriedad, con empeño, sin eludir ni una de mis preguntas, esforzándose en entender a dónde quería llegar yo. En este terreno de la interpretación, tan indefinido, tan difícil de acotar, tan ambiguo para el que no se dedica a él, este actor tiene las palabras precisas, ha creado un vocabulario para hablar de su oficio. Es sincero y valiente, se esfuerza en explicarse y siempre lo consigue.

Le imagino en esta casa tranquila y ordenada del centro de Madrid, escribiendo sin parar en un cuaderno, preparando la interminable lista de preguntas con que asalta a cada director, dibujando milímetro a milímetro un mapa de secuencias, una tupida red de conexiones que recorre



Javier Bardem en *Jamón Jamón* (Bigas Luna, 1992)

un guion de arriba abajo y que, a vista de pájaro, compondría, sin duda, el rostro de su personaje.

Ha asumido grandes retos, probablemente le quedan muchos. Por apuntar uno, sería un acontecimiento verle en teatro. Javier es un hombre de cine, pocas veces ha hecho una función. Eso no le hace ni mejor ni peor actor. Pero seguro que el teatro volvería a dejarle desnudo en el bosque. Es así, pensé entonces, como Bardem comienza todos los papeles: inerme en una selva, desconcertado frente a una encrucijada de caminos.

No sé dónde está Bardem ahora. Aprendí mucho en aquel encuentro de hace ya cinco años. Esa entrevista cerrada, completa, sin publicar, compone para mí todo un universo, toda una capacidad de reflexión que es triste que otros actores, otros lectores, no hayan llegado a ver.

El universo de los actores me era completamente desconocido antes de emprender aquel libro, *La piel y la máscara* (Madrid: Alcine 38, 2008), para el que realicé aquella entrevista con Bardem. Los actores que entrevisté levantaron, delante de mí, generosos, en unas cuantas horas, un mundo.

Después de conocer a aquellas gentes, los actores, concluyo que solo de la búsqueda y de la inseguridad puede obtenerse algo preciado. En la ecuación del actor hay siempre dos incógnitas, las de toda vida humana: el cuerpo y el espíritu. La raza tosca de los actores sigue intentando despejarlas, viajando de una a otra, sumando cuerpo y restando espíritu, multiplicando espíritu y dividiendo cuerpo... elevándose por encima de sus potencias. El resultado es siempre cero o infinito. ■

Daniel Gascó García estudia Ciencias Empresariales en la Universitat Jaume I de Castellón, donde se encarga tres años del Aula de Cine. Forma parte del Consejo de Redacción de la revista valenciana *Banda Aparte* (1993-1997). Colabora como crítico en diversos medios (prensa, radio y televisión), así como en varios libros colectivos, y es jurado en diversos festivales cinematográficos (Alcalá de Henares, La Cabina, Radio City, etc.). Actualmente, escribe en *Caimán Cuadernos de Cine* y *Lletres valencianes* e imparte la asignatura de Historia del Cine Comparada en la Academia Idecreea. Desde el 16 de agosto de 2004 se hace cargo, junto a su hermana Almudena, del videoclub Stromboli, que atesora una parte importante de la Historia del Cine. Organiza ciclos para el Festival Cine Europa y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC).

Lola Mayo es guionista, escritora y productora. Ha escrito y producido los tres largometrajes dirigidos por Javier Rebollo: *El muerto y ser feliz* (2012), Goya al Mejor Actor y Premio FIPRESCI en el Festival de San Sebastián; *La mujer sin piano* (2009), Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de San Sebastián y Mejor Película en el Festival de Cine de Los Ángeles; y *Lo que sé de Lola* (2006), Premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Londres. Asimismo, ha escrito con Javier Rebollo su cuarta película, *La cerillera*. Actualmente, escribe el guion de la película colombiana *Como cloro en tela negra*, de Ana María Londoño, y dirige documentales de gran formato para el programa Documentos TV (TVE). Desde 1996, a través de su productora, Lolita Films, ha producido una quincena de cortometrajes, que reúnen más de cien premios en festivales de todo el mundo. En estos momentos, es Coordinadora de la Cátedra de Documental de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, mientras continúa enseñando guion y creación documental en el Instituto del Cine de Madrid y en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Ha escrito poemas, una novela, y un libro de cine.

Mariano Barroso (Sant Just Desvern, 1959) se dio a conocer al recibir el Goya al Mejor Director Novel por *Mi hermano del alma* (1994). Tras este interesante debut, le han seguido filmes como *Éxtasis* (1996), *Los lobos de Washington* (1999) o *Todas las mujeres* (2013), alternando su presencia en el cine con la realización de series de televisión y una labor docente muy activa. Formado en el American Film Institute y en el Laboratorio William Layton, es coordinador de la Diplomatura de Dirección en la ECAM y ha dirigido la Cátedra de Dirección de la Escuela de Cine de Cuba. El trabajo actoral es uno de los puntos clave de su filmografía, como demuestra el documental de 2005 *El oficio del actor*, en el que intervienen habituales de su filmografía como Javier Bardem, Luis Tosar o Eduard Fernández.

Tras su formación en la Universidad del Cine de Buenos Aires, **Celina Murga** (Paraná, 1973) ha desarrollado su carrera en varios oficios del ámbito cinematográfico. Directora, guionista, productora y editora, se dio a conocer en el mundo del cortometraje con títulos como *Interior-Noche* (1999) y *Una tarde feliz* (2002). Debutó en el largometraje con *Ana y los otros* (2003) y su segunda película (*Una semana solos*, 2007) fue estrenada en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. En 2009, participó en un programa de mecenazgo bianual que le permitió trabajar junto a Martin Scorsese. Además de su labor como creadora, ha ejercido como docente en el Centro de Investigación Cinematográfica de Buenos Aires.

La labor de **Felipe Vega** (León, 1952) en el mundo del cine abarca desde la dirección y el guion de cortometrajes, largometrajes o anuncios publicitarios hasta el ejercicio de la crítica en revistas especializadas y la docencia en la Escuela de la Cinematografía y el Audiovisual de la Comunidad de Madrid. En activo desde finales de la década de 1970, ha sido reconocido en varias ocasiones en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián por títulos como *Mientras haya luz* (1988) y *El mejor de los tiempos* (1989). En su carrera en el largometraje ha estado unido a nombres como el productor Gerardo Herrero (*Un paraguas para tres*, 1992; *Nubes de verano*, 2004) o el escritor y periodista Manuel Hidalgo, con quien ha colaborado en *Grandes ocasiones* (1998), la mencionada *Nubes de verano* o *Mujeres en el parque* (2006). Su último trabajo hasta la fecha es el documental *Elogio de la distancia* (2010), realizado junto al novelista Julio Llamazares, quien ya escribiera quince años atrás el guion de *El techo del mundo* (1995).

Hasta el estreno de *Blancanieves* (2012), **Pablo Berger** (Bilbao, 1963) apenas contaba en su filmografía con un cortometraje (*Mama*, 1988) y el largo *Torremolinos 73* (2003), aunque también con una amplia trayectoria en el mundo de la publicidad, el videoclip y la docencia en la New York Film Academy. Con su segundo largometraje, se convirtió en uno de los cineastas más premiados de nuestro cine, al recibir el film un total de diez Goyas, incluyendo el de mejor película, guion original y canción original, firmados por el propio realizador. También fueron premiadas las actrices Maribel Verdú y Macarena García.

Procedente de la cantera del teatro y la televisión, desde que debutara como actor protagonista en *Un banco en el parque* (Agustí Vila, 1999) y se consolidara en *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) dando vida al *serial killer* cotidiano, los papeles de **Álex Brendemühl** (Barcelona, 1972) en el cine han estado muchas veces asociados a óperas primas de directores desconocidos o a obras de cineastas con un marcado carácter independiente. Así, ha trabajado a las órdenes de Pere Portabella (*El silencio después de Bach*, 2007), Óscar Aibar (*El bosc*, 2012) o, más recientemente, Lluís Miñarro (*Stella Cadente*, 2014) o Isaki Lacuesta (*Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014). Además, combina su trabajo actoral en el cine español con papeles en otras cinematografías como la francesa, la argentina o la alemana.

Procedente de una familia de actores, y con casi dos centenares de trabajos acreditados como actor de cine y televisión, **Emilio Gutiérrez Caba** (Valladolid, 1942) es uno de los rostros imprescindibles del cine y el teatro españoles desde principios de la década de 1960. Fundó su propia compañía teatral en 1968 y fue protagonista de alguno de los mejores títulos del nuevo cine español de aquel decenio, como *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) o *La caza* (Carlos Saura, 1966). Su carrera se revitalizó en los primeros años del nuevo siglo gracias a directores como Álex de la Iglesia (*La comunidad*, 2000) o Miguel Albaladejo (*El cielo abierto*, 2001) y a su presencia en éxitos de televisión como *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013).

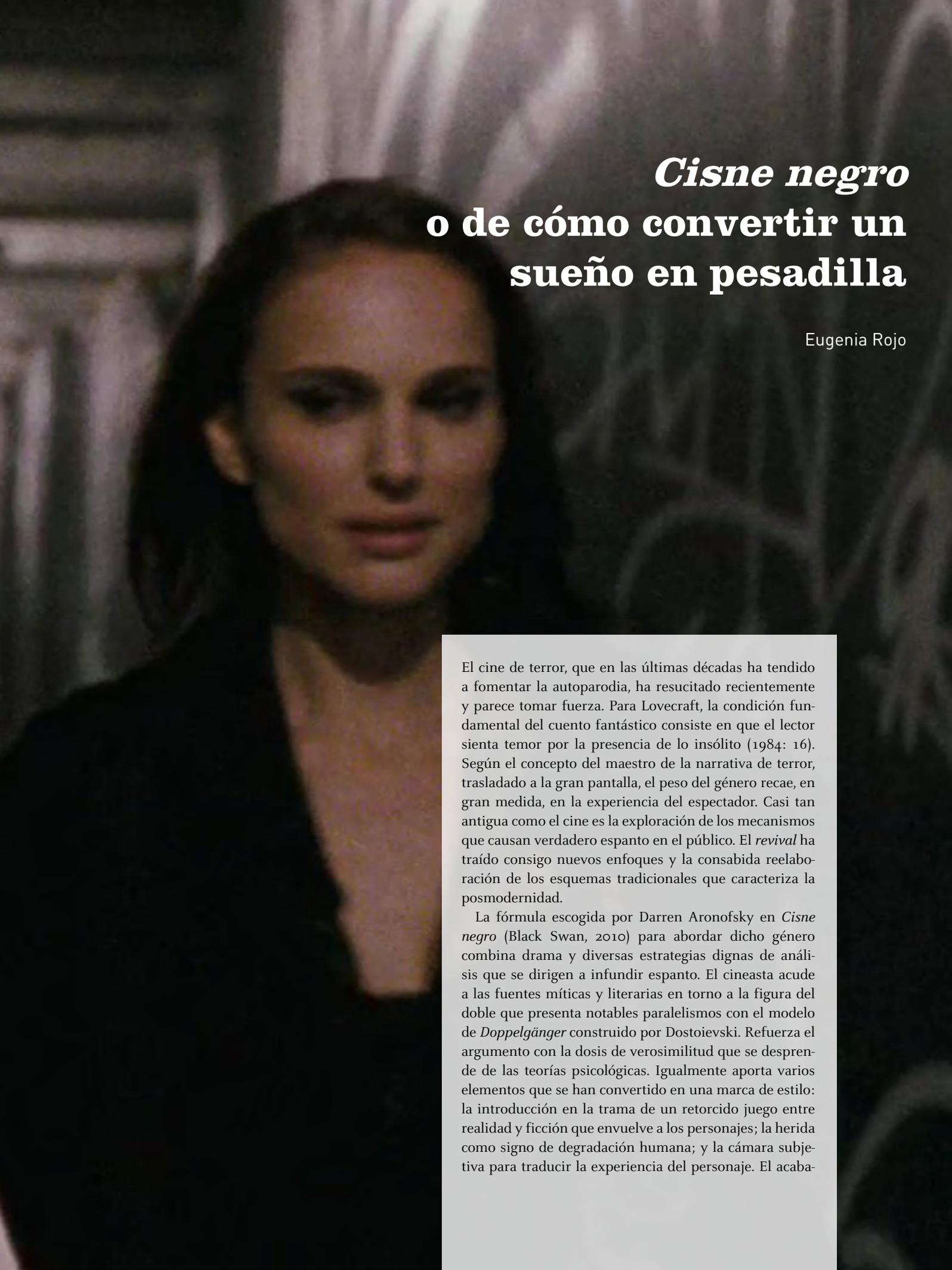
Después de iniciar su carrera en el teatro con textos de los grandes clásicos (Shakespeare, Molière, Beckett), la trayectoria cinematográfica de **Eduard Fernández** (Barcelona, 1964) empezó a despuntar tras su aparición en *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999) y recibir la primera de sus ocho candidaturas a los premios Goya. Conocido por interpretar personajes de carácter, ha destacado como protagonista en títulos como *Fausto 5.0* (La Fura dels Baus, 2001), *Smoking Room* (Julio D. Wallovits, Roger Gual, 2002), *El método* (Marcelo Piñero, 2005), *Ficción* (Ficción, Cesc Gay, 2006) o *La mosquitera* (Agustí Vila, 2010), y también como actor de reparto en cintas como *Son de mar* (Bigas Luna, 2001), *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) o *El Niño* (Daniel Monzón, 2014).

Uno de los rostros más conocidos del cine, la televisión y el teatro en España, **Tristán Ulloa** (Orléans, 1970) empezó su carrera delante de las cámaras a finales de la década de 1990, siendo *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) el papel que le catapultó a la primera línea al recibir una nominación al Goya como Mejor Actor Revelación. Desde entonces, ha alternado papeles protagonistas (*Lucía y el sexo*, Julio Medem, 2001) y secundarios, participando en cerca de una treintena de largometrajes y en series de televisión como *El comisario* (Telecinco: 1999-2000), *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013) o *El tiempo entre costuras* (Antena 3: 2013-2014). En 2007 debutó como director junto a su hermano David con la película *Pudor*, por la que fue nominado al Goya al Mejor Guion Adaptado y a la Mejor Dirección Novel.



**PUNTOS
DE
FUGA**

Figura 1. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)



Cisne negro o de cómo convertir un sueño en pesadilla

Eugenia Rojo

El cine de terror, que en las últimas décadas ha tendido a fomentar la autoparodia, ha resucitado recientemente y parece tomar fuerza. Para Lovecraft, la condición fundamental del cuento fantástico consiste en que el lector sienta temor por la presencia de lo insólito (1984: 16). Según el concepto del maestro de la narrativa de terror, trasladado a la gran pantalla, el peso del género recae, en gran medida, en la experiencia del espectador. Casi tan antigua como el cine es la exploración de los mecanismos que causan verdadero espanto en el público. El *revival* ha traído consigo nuevos enfoques y la consabida reelaboración de los esquemas tradicionales que caracteriza la posmodernidad.

La fórmula escogida por Darren Aronofsky en *Cisne negro* (Black Swan, 2010) para abordar dicho género combina drama y diversas estrategias dignas de análisis que se dirigen a infundir espanto. El cineasta acude a las fuentes míticas y literarias en torno a la figura del doble que presenta notables paralelismos con el modelo de *Doppelgänger* construido por Dostoievski. Refuerza el argumento con la dosis de verosimilitud que se desprende de las teorías psicológicas. Igualmente aporta varios elementos que se han convertido en una marca de estilo: la introducción en la trama de un retorcido juego entre realidad y ficción que envuelve a los personajes; la herida como signo de degradación humana; y la cámara subjetiva para traducir la experiencia del personaje. El acaba-

do final consiste en diversas capas de efectos especiales, tanto de corte artesanal como de los que posibilitan las nuevas tecnologías.

En el film se relatan las vicisitudes de una integrante del Ballet de la Ciudad de Nueva York, designada *prima ballerina* para representar el papel principal en *El lago de los cisnes* (Lebedínoye óziero, Piotr Ilich Chaikovski, 1877). Una propuesta similar a la de Aronofsky brindaban Michael Powell y Emeric Pressburger en *Las zapatillas rojas* (The Red Shoes, 1948). La película británica también retrataba el áspero ambiente del ballet profesional, en el que una estrella era rápidamente sustituida por nueva e inocente carne a merced de los antojos del productor. Si la producción de *The Archers* se basa en el conocido relato de Hans Christian Andersen para enmarcar su *mise en abyme*, el film de Aronofsky se sirve del ballet clásico por excelencia, el cuento de hadas creado por Chaikovski.

La obra rusa jugará dos papeles en el film: de una parte, el de la propia representación de la danza, que se hará efectiva durante los ensayos y en el estreno al final de la historia. De otra parte, el de los paralelismos entre el doble personaje de la ficción del ballet ruso y de la protagonista del relato fílmico, así como el de ambos destinos. Nina Sayers (Natalie Portman) será la escogida para encarnar a Odette, la joven reina. No obstante, tal y como manda la tradición que comienza a mediados del siglo XX, será la misma bailarina la que habrá de ponerse igualmente en las zapatillas del cisne negro, Odile, la hija del malévolos barón von Rothbart.

Entre la tradición del doble y la personalidad freudiana

El personaje de Nina supone una nueva traducción del tópico literario del doble. Lecouteux (1999: 147-157) sitúa su origen en el doble astral, procedente de la triple concepción del alma en la tradición germánica¹. Las sagas escandinavas desarrollarán estas nociones, que coinciden en numerosas culturas, desde la Antigüedad egipcia y clásica hasta la Edad Media europea. A partir de aquel germen mítico, las historias de desdoblamiento se difundirán y cobrarán fuerza en la literatura decimonónica². En el caso de *Cisne negro*, el director acude nuevamente al imaginario de sus orígenes rusos y se inspira en *El doble* (1856) de Dostoievski. Si bien la novela está envuelta en un tono cómico y decadente, dispar en este sentido de la atmósfera pavorosa del film, el terror psicológico se hace ostensible en algunos fragmentos que pueden reconocerse también en pantalla.

En el clima general de paranoia con el que se envuelve el relato del desgraciado protagonista de *El doble*, el Sr. Goliadkin, el anciano Antón Antonovich le advertirá de lo ocurrido a una tía suya: «Antes de morir vio a su doble delante de ella...» (Dostoievski, 1985: 54). El térmi-

no psiquiátrico *heautoscopia*, del griego *ἑαυτόν* (*heautón*, «sí mismo») y *σκοπός* (*scopós*, «mirar», «observar»), será empleado por primera vez por Menninger-Lerchenthal aplicado a pacientes que describen percepciones como la de toparse con una réplica de sí mismos. El psiquiatra puso el fenómeno en relación con el *Doppelgänger*, que en alemán significa «el que anda al lado de uno mismo» (LÓPEZ-IBOR, 2011: 32).

Tras abandonar la fiesta a la que nunca ha sido invitado, Goliadkin pasea por el puente Izmailovski y se estremece al sentir una presencia, la de un transeúnte misterioso que desaparece en la nada y que más adelante se revelará como su propio doble para exclamar: «¿Acaso me estoy volviendo loco?» (DOSTOIEVSKI, 1985: 44). Lo mismo se cuestionará la frágil Nina cuando se cruce por primera vez con su oscuro *alter ego* [Fig. 1] que, al igual que el del protagonista de la ciudad de los zares, se trata de un «[...] sujeto conocido por su malevolencia e impulsos bestiales [...]» (1985: 96).

El doble vendrá uno de los tópicos heredados por la literatura romántica alemana y posteriormente por el cine fantástico. Según la leyenda, ver al doble es signo de mal agüero y constituye una advertencia o premonición de la propia muerte. En la triple concepción del alma en la cultura germánica, el doble espiritual, *Fylgja*, se despiende de la persona para anunciarle el final de su existencia, generalmente en forma de mujer o de animal (LECOUTEUX, 1999: 147-157). En el relato de Aronofsky, la visión del doble no solo representa un mal presagio, sino que, además, marca el punto de inflexión en la psique del personaje. A causa de la división de la personalidad, el *alter ego* comienza a controlar la vida de la bailarina e intenta reemplazarla, como ocurre con Goliadkin II en la novela rusa. En términos freudianos, asistimos a la muerte del Yo en manos del Ello. El protagonista de *El doble* presenta igualmente los claros síntomas de un esquizofrénico o de quien sufre un trastorno de identidad disociativo, medio siglo antes de la aparición de la figura de Freud en la disciplina psiquiátrica.

Tanto el film como la novela entrañan la muerte de una mente sana donde el espectador observa atónito hechos que, a primera vista, solo pueden explicarse por la fantasía o la magia. El empleo del doble y la visión subjetiva del protagonista se erigen como recursos que permiten presentar al espectador los hechos con cierta ambigüedad, con el propósito de provocar angustia y desconcierto. Al igual que Goliadkin, Nina llegará a un estado en el que será incapaz de distinguir sus sueños de la realidad, y su imaginación y zozobra se diluirán con los acontecimientos de su entorno.

La metamorfosis constituye otro elemento característico que va de la mano de la tradición del doble. En *El lago de los cisnes*, la transformación se produce a causa de un encantamiento. Durante su baile final dionisiaco, cuando



Figura 2. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

Nina se convierte en ave, lo que estamos observando es producto de su propia mente enajenada. En *La Ciudad de Dios* (412-426) de San Agustín se describe la mutación de un hombre en animal. Esta solo puede ser obra del diablo, ya que supone una desnaturalización de la imagen de Dios. Todas las descripciones clásicas de metamorfosis son interpretadas por el de Hipona como meras ilusiones satánicas, capaces de engañar a los sentidos humanos (LECOUTEUX, 1999: 124). En el film, la conversión se genera a raíz de la fuerza de lo que, en la educación represiva de Nina, se identifica con el mal. Irremediamente, el personaje acaba por sucumbir a la antítesis de sí misma, su lado más primitivo y libidinoso que, hasta el momento, había permanecido dormido.

Aronofsky halla una magnífica excusa para desarrollar una historia de *wereswan*, un híbrido mitad mujer, mitad cisne, que a su vez se desdobra en cisne blanco y negro. El recurso del doble no es, en última instancia, sino otra vía para presentar las contradicciones internas del personaje y contraponer ideologías. De este modo, se pueden mostrar dos facetas confrontadas: la muchacha angelical que en pantalla llega a adquirir un aire zoomorfo, con las piernas en segunda posición y tutú blanco que hace las veces de plumaje; y la mujer desenfrenada, su versión más oscura. Para Bachelard el cisne simboliza a la dama desnuda y su immaculada blancura representa la inocencia de una ninfa. Constituye además un objeto de deseo en secreto y su canto, la metáfora de la *petite morte* (2005: 53-59). El cisne es la figura sublimada en la que el poeta, el director en la diégesis, Thomas Leroy (Vincent Cassel), pretende reconocerse. Este observa durante un ensayo: «Acabo de seducirte, cuando tiene que ser al revés», refiriéndose a la falta de entrega pasional de Nina. En el desenlace, aquella bailarina técnica, rígida y predecible se convertirá en un ser seductor e impulsivo y su papel en la obra comenzará a poseerla. El mensaje de Leroy manifiesta esta lucha interna: «La única perso-

na que interfiere en tu camino eres tú». En los mismos derroteros se encuentra Goliadkin, al reconocer: «Soy mi propio verdugo, sí señor» (DOSTOIEVSKI, 1985: 90).

Los personajes de Aronofsky sufren tormentos similares a los de Dostoievski, presos de una obsesión: el Max de *Pi, fe en el caos* (Pi, 1998), la del número capaz de dar un orden al universo; madre e hijo en *Réquiem por un sueño* (Requiem for a Dream, 2000), la de la fantasía de una dicha inalcanzable; Tommy Creo, la de salvar a su mujer de una enfermedad incurable en *La fuente de la vida* (The Fountain, 2006); y Randy Robinson en *El luchador* (The Wrestler, 2008), la de un hombre demacrado que combate por volver a la cima de su carrera. El obcecado anhelo de Nina consiste en llegar a la inconquistable perfección en su disciplina. Cuando recibe el ascenso, su director, que emplea el sexo para controlar a sus bailarinas, le transmite su auténtico propósito: el de llegar a dicha perfección a toda costa. A medida que avanza la presión, la joven se sumergirá en una pesadilla interna que hará su realidad cada vez más inconsistente. En esta crisis de identidad, su personalidad se irá desvaneciendo, se dividirá y pululará por ambientes sofocantes gobernados por la monomanía y la turbación.

Vínculos dentro y fuera de la diégesis

Las relaciones maternofiliales de *Carrie* (Brian De Palma, 1976) o *La pianista* (La pianiste, Michael Haneke, 2001) se encuentran en las figuras de Nina y Erica (Barbara Hershey). La escena en la que le ofrece una succulenta tarta para celebrar la asignación del papel principal en la obra, alude a la enorme ternura que encierra el amor pernicioso de una madre. La exbailarina la mantiene en un estado infantil, al igual que lo hace su perpetua cárcel del mundo del ballet. Con el rango de *prima ballerina*, la protagonista pasará de ser la niña que ha de complacer a los demás a explotar su ego para buscar la propia satisfacción. Por su inmadurez y sobreprotección, se encuen-

UNA DE LAS CLAVES TÉCNICAS EN LA CINEMATOGRAFÍA DE ARONOFSKY SE ENCUENTRA EN LA SUBJETIVIDAD: LA NARRACIÓN A PARTIR DEL PUNTO DE VISTA DEL PROTAGONISTA

tra completamente ajena a la crudeza de la vida, que irá saliendo a flote como en uno de sus viajes en metro, cuando un viejo le propina gestos obscenos. Nina intentará deshacerse de sus cohibiciones eróticas en la intimidad de su habitación, como aconseja Leroy, aunque lo impedirá la imagen de su madre en gesto vituperante. La degradación de la protagonista y el tira y afloja con su madre producen un efecto

intimidatorio en el receptor, una renuencia como la que despertaba *Repulsión* (Repulsion, Roman Polanski, 1965) en su exploración de la personalidad enajenada, para desarrollar un interesante híbrido genérico a caballo entre el drama y el terror al que se ajusta el planteamiento de Aronofsky.

Además de su doble personalidad y papel, Nina presenta proyecciones: de una parte, en el personaje de Winona Ryder [Fig. 2], la diva sustituida que trae a la memoria a la Irina de *Las zapatillas rojas*. Aronofsky suele reaprovechar la vida personal de sus actores y la entremezcla con la ficción, consiguiendo así un efecto convincente y, a la par, enroscar aún más la trama. No solo lo hace con la estrella adolescente de los 90, sino también con el galán venido a menos, Mickey Rourke, en *El luchador*. Asimismo, establece una rivalidad entre el personaje interpretado por Mila Kunis, la joven promesa, y el de Natalie Portman, la estrella consagrada.

La personalidad de Nina se nutre de su interacción con los demás personajes. Cuando esta roba el pintalabios y los pendientes de Beth, entre otros enseres, puede reconocerse una sinécdoque fetichista del modelo venerado. En su visita al hospital comprueba que ambas tienen puntos en común: la autodestrucción, la búsqueda por la excelencia y un sombrío destino. De otra parte, Lily, su competidora en escena, sobre la que arroja sus propios celos y aspiraciones, representa lo que Eve Harrington para Margo Channing en *Eva al desnudo* (All About Eve, Joseph L. Mankiewicz, 1950). Inicialmente se muestra como una amenaza para Nina, por tratarse de una candidata a encarnar el papel de cisne negro y por representar la antítesis de la represión y el epítome del desempeño artístico apasionado y desbocado. Sin embargo, constituye también el motor que la induce a la desinhibición que precisa para su rol de ave impetuosa e inclemente.

Lily ha sido descrita como el *Doppelgänger* de la protagonista, la desconocida que, en medio de la crisis persecutoria, intenta tomar control a través de la sustitución (ESPAÑA, 2010: 127). En realidad, Nina ya tiene el propio

doble en sí misma aunque, en su funcionamiento psíquico, desde la lógica freudiana, el Ello está personificado por Lily (Mila Kunis) y el Super-Yo, por la madre (Barbara Hershey). Inicialmente, Beth representa el ideal del yo y a mitad del relato pasa a ser, más bien, el reflejo de un futuro funesto, mientras que Leroy encarna el detonante de la emergencia del Ello (FREUD, 1992: 135-214). Consiguientemente, todos ellos, al tiempo que presentan paralelismos con los personajes de *El lago de los cisnes*, conforman la materialización orgánica y animada de la mente de la protagonista. Los actuantes en la esfera de la realidad desencadenan en ella una serie de sentimientos y reacciones y, a la vez, suponen la personificación de sus inseguridades, objetivos, fracasos y frustraciones. El recurso del solipsismo supone una vía para la convergencia entre el punto de vista del espectador y el de la protagonista y, al tiempo, expresa la paulatina emergencia del lado antitético y de las contradicciones de la bailarina.

En el proceso de exploración interna, el personaje principal pierde la cordura, como Mima, que confunde sueño y realidad, hasta el punto de cuestionarse su propia identidad, en *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1998), de la que el film de Aronofsky se considera *remake*. La necesidad de madurar acaba por resultar desmesurada, al igual que en *¿Qué pasó con Baby Jane?* (What Ever Happened to Baby Jane, Robert Aldrich, 1962) cuando Jane, que afirma ser niña todavía, descubre horrorizada frente al espejo su rostro de anciana. En *El doble*, Goliadkin se negará a sí mismo, exclamando: «En fin, que no soy yo, que sencillamente no soy yo y basta» (Dostoievski, 1985: 12). Nina irá asumiendo la emergencia de su *alter ego* hasta comprender por fin que no puede existir sin él, ni este convivir con su lado piadoso.

El poder sobrecogedor de la cámara

La diégesis se ambienta en la Nueva York invernal, ciudad que se ve escasamente retratada, puesto que la vida de Nina transcurre entre su casa y el teatro. Apenas puede apreciarse el espíritu de la Gran Manzana en las escenas de metro. Los interiores se componen de estancias blanquinegras³ que se captan con una fotografía de un claroscuro barroco. Esta estética envuelve los acontecimientos relativos al horror y se contrapone con una iluminación naturalista para el relato dramático. Asimismo, se emplean cámaras Vicon, de alta resolución y gran flexibilidad por su pequeño tamaño, así como *steadycams*. La cámara en mano facilita la libertad del operador y sugiere cierto grado de improvisación. Su empleo tiene como objetivo subrayar los componentes *verité* que equilibran los agitados y artificiosos elementos visuales del género de terror.

Una de las claves técnicas en la cinematografía de Aronofsky se encuentra en la subjetividad: la narración a partir del punto de vista del protagonista. La cámara

subjetiva redacta el monólogo interior de los personajes, que se enmarcan en contextos muy específicos, como la lucha libre o, en esta ocasión, el ballet profesional. Hacia el inicio de la historia, se muestra a Nina ensayando unos giros sobre su propio eje, donde se intercalan planos de la bailarina con los de la cámara subjetiva virando y deteniéndose para encuadrar a Leroy. No es más que otro guiño a *Las zapatillas rojas* por medio del cual, más allá de transmitir el estado ansioso de la bailarina, se establece una conexión con la figura despótica de Lérmontov. Tras un duro día, Nina regresa a casa para darse un baño reconfortante. Junto a ella, el espectador se relaja antes de sufrir un sobresalto, en el que tras caer unas gotas de sangre sobre el agua, fruto de su automutilación, se produce otra autoscopia en plano subjetivo.

Hacia el final del relato tiene lugar el gran estreno, cuyo rodaje implica un equipo especializado de técnicos y artistas. El enfoque de Powell en *Las zapatillas rojas* para una escena de este calibre consiste en efectuar un deslumbrante recorrido de modo que el espectador siempre tenga un punto de vista privilegiado de la acción, traspasando la frontalidad teatral, para realizar un puro ejercicio cinematográfico. Algo similar persigue Aronofsky al colocar a sus camarógrafos dentro del escenario a danzar frente a los bailarines, a modo de ballet dentro del ballet. Los actores acercándose a la cámara bruscamente y los giros inesperados dotan a los planos de dinamismo, además de la intriga y turbación que le añaden la música y el maquillaje.

Perfeccionamiento digital y sonido hiperbólico

La filmación se encuentra altamente manipulada en la fase de posproducción por medio del sonido, la música y la edición, con elementos que van desde el sutil extra-

ñamiento hasta la pura fantasía. Animación con After Effects, imágenes HDR renderizadas por ordenador, *keyframing* y rasterización conforman algunas de las técnicas para el tratamiento digital. Para los cineastas independientes que disponen de estrechos presupuestos, estos efectos suponen una buena oportunidad que les permite desarrollar todas sus intenciones estéticas. En *Cisne negro*, hasta los elementos más insospechados sufren retoques por medios informáticos. Por encima de la etiqueta *indie*, el film se inscribe en lo que Lipovetsky y Serroy denominan «el arte del trampantojo» en la era del hipercine, cuyo objetivo último radica en la búsqueda del impacto visual, que se pone de relieve con medios técnicos cada vez más sofisticados, los cuales suprimen la distancia del observador. El resultado consiste en una imagen híbrida analógica-digital nacida del arte de consumo de masas: el cine *hyper-high tech* propio de la sociedad de la desmesura (2009: 43-53).

Ejemplos de retoques digitales salpican toda la película. En la apertura de la misma, durante el sueño de la protagonista, el lustroso suelo de baile está modificado digitalmente para conseguir un efecto destellante. Lo mismo ocurre con la pluma que asoma del omóplato de Nina, corregida para proporcionarle aún más volumen. Todos estos pormenores pulidos maniáticamente con programas informáticos resultan prácticamente imperceptibles e innecesarios, ajustándose así a la estética hipermoderna de la saturación y de la lógica del exceso del séptimo arte. En

EL USO DE SONIDOS INICIALMENTE DISOCIADOS AL ELEMENTO DEL QUE PROCEDEN CAUSA SENSACIONES ANTAGÓNICAS Y, A LA POSTRE, PROVOCA EL ESPANTO

Figura 3. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)



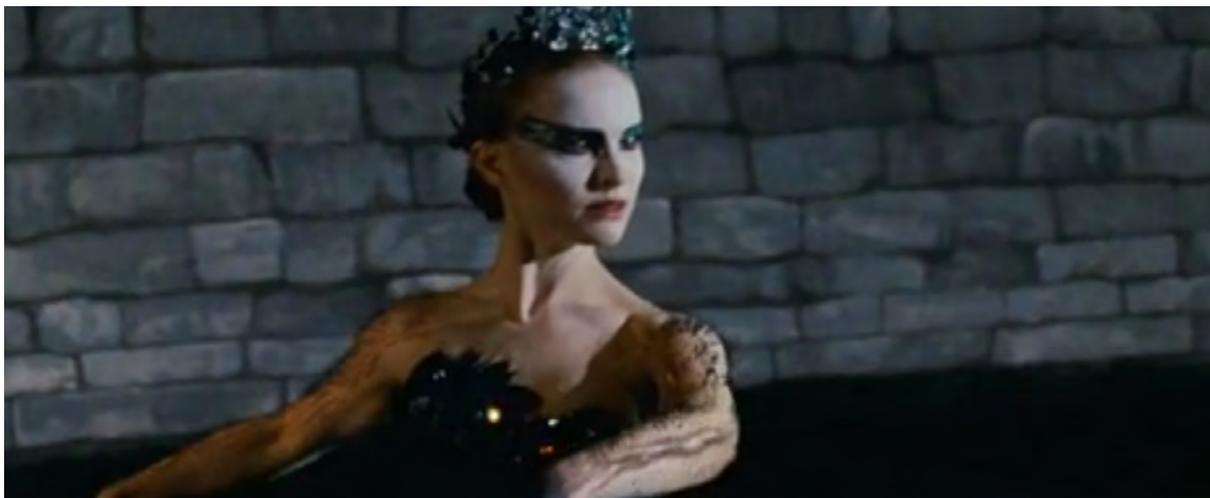


Figura 4. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

otros casos resultan justificables en fragmentos como el de las bailarinas pasando fugazmente con el mismo rostro de la estrella durante el debut. Aquí el recurso del solipsismo se hace más intenso y señala la total pérdida de contacto con la realidad del personaje principal, que inicia su fase autodestructiva, y despierta la misma angustia en el observador, de ojos insensibilizados por los medios de comunicación, que resulta cada vez más difícil de impresionar.

Aronofsky supera a *Las zapatillas rojas* en su obsesión por los espejos. Suponen un elemento fundamental, presente en el ejercicio de la danza, que obliga a observarse continuamente, permite representar la pérdida de identidad en el proceso de degradación mental de la protagonista y, fundamentalmente, genera la desorientación y el susto del espectador. Su empleo constituye uno de los trucos más antiguos del cine de terror. La mitología, las leyendas y la literatura están atestadas de historias en las que un individuo observa su reflejo y sufre las consecuencias de dicho acto. Desde Narciso hasta Dorian Gray padecen en carnes propias los resultados de contemplar su propia imagen. Para Lecouteux el trasfondo de dicha maldición está asociado a la creencia de que el alma puede pasar total o parcialmente a la representación de su poseedor. La reproducción de la propia imagen atrae al doble, lo fija y cataliza el maleficio, además de suponer un vínculo con la muerte y con el mundo invisible (1999: 167-170).

Todos los espacios, repletos de espejos en múltiples formas y toda clase de superficies reflectantes, se combinan con trucajes físicos y digitales. Una de las escenas más impactantes se centra en la figura de Nina en el probador, antes del día del estreno, cuando su reflejo cobra vida propia [Fig. 3]. El trucaje se obtiene grabando tras un espejo polarizado, de modo que se puede insertar la imagen grabada en la que se aprecia el reflejo de Nina moviéndose de forma independiente y la dimensión infinita de dos espejos enfrentados.

Otro de los fragmentos más complejos de tratar digitalmente fue la metamorfosis de la conclusión fílmica [Fig. 4]. El producto final, más que una imagen monstruosa, consiste en un espléndido híbrido de cisne y mujer, una reformulación de la mítica harpía. La anatomía es prácticamente humana, por deseo expreso del director, que prefirió jugar con la belleza de la actriz y la espectacularidad de las alas (cuyo plumaje es real y en parte generado por ordenador) para contraponerlo a la abyecta intensidad del momento de la transformación, en el que las plumas brotan literalmente de la epidermis.

El cineasta neoyorkino no renuncia al trabajo artesanal en la configuración de un universo repulsivo cercano al *gore*, sirviéndose de maquillaje, maquetas, marionetas y arreglos prostéticos. La autolesión de Beth en el rostro o las numerosas heridas de Nina resultan de la combinación de maquillaje y prótesis, que se integran en la creación de una marca personal del director, la incisión en la imagen de la lesión sangrante como exteriorización del estado anímico. La protagonista corta las uñas virulentamente a una mano articulada con medios electrónicos. El maquillaje de Rothbart está basado en un dibujo de un sátiro miguelangelesco y aderezado con prótesis. La imagen-exceso que plantean los autores de *La pantalla global* (2009) se hace patente a través del empeño en la espectacularidad y el detallismo. En consecuencia, la obstinación por el acabado perfecto obliga a que incluso el logrado maquillaje sea en ocasiones retocado digitalmente en la posproducción.

Los giros de las danzas báquicas, el desgarrar de la piel, las apariciones súbitas o el crujir de la madera bajo los castigados pies de los bailarines se perciben acústicamente de forma desproporcionada, a juego con la estética hiperbólica de un cine que se enmarca en la hipermodernidad. No obstante, la exageración del sonido satisface las necesidades propias del cine de terror. Una estrategia consiste en hacer uso de sonidos inicialmente disociados

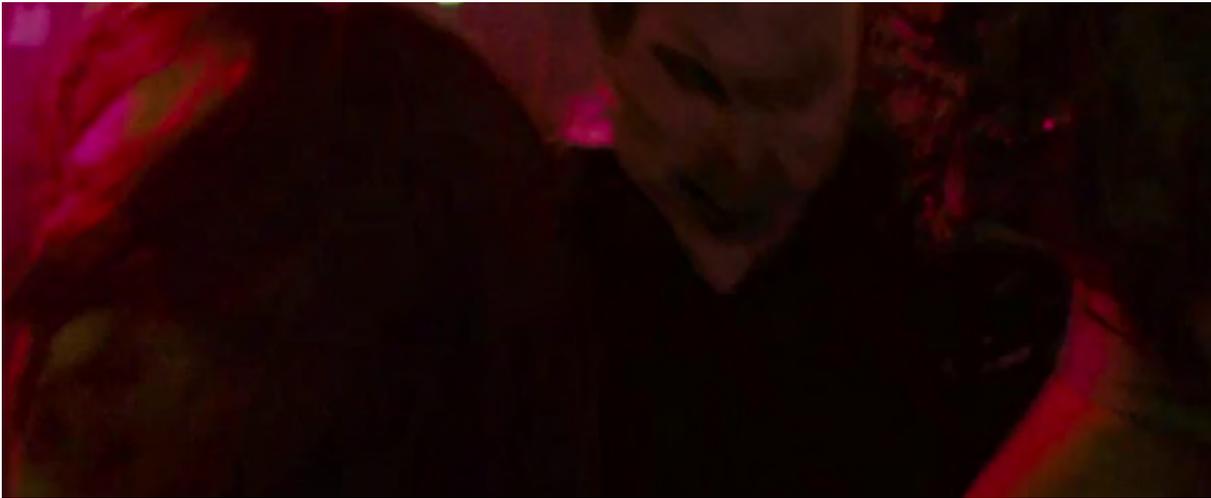


Figura 5. *Cisne negro* (Black Swan, Darren Aronofsky, 2010)

del elemento del que proceden, para producir sensaciones antagónicas y, a la postre, provocar el espanto. Entre algunos ejemplos, destacan el del beso robado del director, acompañado por el rechinar de cuchillos o el suspiro que suena mientras Nina colorea sus labios con el *rouge* de Beth. Cuando la protagonista estrena zapatillas, comienza a rasgarlas y a retorcerlas para adaptarlas al pie, imagen y sonido remiten a la condición de una disciplina que, al igual que en *El luchador*, fuerza al cuerpo a hacer aquello que va en contra de su propia naturaleza.

En lo que concierne a la música, el artífice es el eterno compañero de Aronofsky, Clint Mansel, tanto de la versión de la obra de Chaikovski como del total de la banda sonora. Esta funciona como un convencionalismo de los filmes de terror, a modo de ambientación y como elemento para subrayar la tensión dramática. Precisamente su ausencia aporta a algunas escenas un aspecto naturalista, generalmente en los intervalos de menos carga emotiva del relato, que se acentúa con un leve sonido ambiental. Cabe destacar el *collage* de planos de mínima duración, en la plataforma de baile de la discoteca, en el que se integran flashes, luces de colores, caras duplicadas y hasta el propio Rothbart entre las jóvenes [Fig. 5], danzando bajo los efectos del éxtasis al ritmo bacanal de The Chemical Brothers.

Conclusiones

El director americano consigue recoger la tradición del doble y apartarla de sus connotaciones mágicas, mediante los supuestos de las disciplinas psiquiátrica y psicológica. De este modo acrecienta el grado de credibilidad y, al mismo tiempo, la ansiedad propia del suspense. Sobre la ola de renovación del género de terror, mantiene a duras penas el equilibrio entre el cine independiente y la producción espectáculo. El elemento realista de la cámara y el importante peso del sonido se acompañan de los efectos especiales propios de la era digital, no solo como

mecanismo de impacto, sino también con la finalidad de expresar el poder de simbolización de los objetos, de destacar los fenómenos clásicos del horror y potenciar las herramientas básicas del miedo audiovisual.

La obra está concebida esencialmente para el goce visual. No obstante, su grandilocuencia no se encuentra reñida con el compromiso intelectual. En la trama, el arte de la danza encubre las heridas que tan mordazmente se reiteran en el film y que, como en toda la filmografía del americano, vaticinan la adversidad y reproducen un alma en descomposición. El director comienza ya a definir sus inquietudes y a revelar una estética que se encamina a una idiosincrasia reconocible. En este relato

concreto, retrata la mente del artista, perenne buscador de imposibles, que pretende peligrosamente extraer de aquello frágil y circunspecto su fracción más salvaje y oscura.

En este peculiar *slasher* en el que el asesino es a la vez víctima, la fábula acabará por consumarse en la esfera de la realidad: la última representación de Beth será la de Melpómene, la musa de la tragedia. Nina, como Odette, solo hallará en el autoaniquilamiento la consumación de su sueño. Sobre el *instinto de muerte* freudiano o *le mimetisme* de Callois, Horkheimer y Adorno van a coincidir en que debe tomarse como una exégesis de la profundidad de los impulsos destructivos en la sociedad moderna. La agresión constituiría, asimismo, un elemento consustancial al ser humano (2007: 245-246). Quizás resulte más edificante asumir el giro interpretativo, mucho más positivo, que le confiere Marcuse al concepto, al proponer que *Thanatos* no procura la destrucción de la vida, sino la eliminación del dolor inherente en ella (1955: 29). ■

ARONOFSKY COMIENZA YA
A DEFINIR SUS INQUIETUDES
Y A REVELAR UNA ESTÉTICA
QUE SE ENCAMINA A UNA
IDIOSINCRASIA RECONOCIBLE

Notas

- * Las imágenes 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*. (Nota de la edición.)
- 1 En su detallado análisis de la figura del doble en el imaginario colectivo, el autor indica que *Fylgja* es el doble espiritual de las personas, que puede abandonar a su poseedor mientras este duerme. *Hamr* representa el doble físico, la parte apta para la metamorfosis y el *alter ego* que suele hacer acto de presencia para completar alguna acción inconclusa. Por último, *Hugr*, el principio activo universal, que anima y cobra forma en el *Hamr*.
 - 2 Entre otros ejemplos significativos, se encuentran E. T. A. Hoffmann y sus cuentos *El hombre de arena* y *Los autómatas*; Edgard Allan Poe con *William Wilson*; *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde; o *¿Él?*, de Guy de Maupassant. Igualmente se extiende al siglo xx con *El rincón feliz*, de Henry James; *El otro*, de Miguel de Unamuno; o *El hombre duplicado*, de José Saramago; y se manifiesta en diversas variaciones en la obra borgesiana.
 - 3 A excepción del dormitorio de la protagonista, bañado en rosa y cuajado de peluches, que denota su carácter de infante sobreprotegido en el interior de un apartamento claustrofóbico. Algo similar ocurre con su vestuario, que se irá oscureciendo hasta que, en la segunda parte de la narración, Nina se embute por primera vez en una prenda negra, justo cuando decide ignorar a su madre y salir con Lily.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- BACHELARD, Gaston (2005). *El agua y los sueños: ensayo. Sobre la imaginación de la materia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (1985). *El doble*. Madrid: Alianza.
- ESPAÑA, Ana (2010). El doble y el espejo en *Cisne negro*, *Fotocinema*, 4, 120-139.
- FREUD, Sigmund (1992). La represión y Lo inconsciente. *Obras completas*, vol. 14 (1914-16) (pp. 135-214). Buenos Aires: Amorrortu.
- LECOUTEUX, Claude (1999). *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ-IBOR, Juan J.; ORTIZ, Tomás; LÓPEZ-IBOR, María I. (2011). Percepción, vivencia e identidad corporales, *Actas Españolas de Psiquiatría*, 39, 3-118.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1984). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- MARCUSE, Herbert (1955). *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.
- TWENTY CENTURY FOX HOME ENTERTAINMENT ESPAÑA, *Cisne negro* (2011). Contenido adicional. Madrid [Blu-ray].

Eugenia Rojo (Buenos Aires, 1978) es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Jaume I de Castellón y licenciada en Historia del Arte por la Universitat de València. Ha realizado un máster universitario en Historia del Arte y Cultura Visual, y su proyecto final consistió en un estudio relacional de los corpus fotográficos de Diane Arbus (1923-1971) y Nan Goldin (1953), expuesto en el Congreso Internacional «Me veo, luego existo». *Mujeres que representan, mujeres representadas*, del 5 al 7 de noviembre de 2013. Actualmente cursa el doctorado en Historia del Arte en la Universitat de València.

Kino Kino Kino Kino Kino: el cine de artificio de Guy Maddin

Sérgio Dias Branco

Traducción de Marta Martín Núñez

Si Guy Maddin fuese un científico, sería un científico loco. Tal vez sea entonces un artista loco, que mezcla efusivamente imágenes que parecen provenir de la época del cine mudo y sonidos de los primeros tiempos. La metáfora es apta —y no solo por el extraño, frenético científico padre de *Brand Upon the Brain!* (2006)—. Es apta porque está en sintonía con su cine, que utiliza arquetipos, imágenes mentales heredadas de generaciones anteriores que se han grabado en nuestra mente. Extendiendo la metáfora, podríamos decir que, al igual que el doctor Frankenstein, Maddin crea un cine hecho de partes, dando vida a lo que ha sido temporalmente olvidado o pensado como inerte. Su cine se enfrenta constantemente al riesgo siempre presente de que esta creación monstruosa pueda girarse sobre él y destruir su arte en el proceso. En este artículo se analizará brevemente el artificio que impulsa su cine, no a causa de su astucia o engaño, sino debido a la forma en que muestra su propia creación como arte cinematográfico y la utiliza como tema.

Las películas de Maddin absorben al espectador inmediatamente al mismo tiempo que su complejidad resulta agotadora. Dejan la impresión perdurable de un mundo efímero y distanciado, extrañamente cercano al nuestro —como una sombra profunda de él—. Nuestro propósito es reflexionar sobre esta impresión, dando cuenta de cómo la obra del cineasta canadiense logra este efecto. Su arte puede entenderse como anti-naturalista y anti-mimético, ya que no representa nuestra vida cotidiana por simple imitación. *Dracula: Pages from the Virgin's Diary* (2002), una película muda que cuenta la historia de Bram Stoker a través de la danza dramática y en imágenes en blanco y negro tintadas, contiene elementos de

representación, pero el cineasta quiere que la experimentemos y comprendamos como una construcción intencional y artificial. Sin embargo, este es un cine en el que la representación del mundo (y sus criaturas) y la construcción a partir de imágenes del pasado (y su artificio) no son opuestos. Ambos rasgos se vuelven significativos porque se basan en la imaginación y la sedimentación de la memoria con el fin de activar el reconocimiento. Por tanto, este estudio se estructura en torno a las relaciones dialécticas entre el artificio y el reconocimiento, y el cine y la memoria, que son aspectos clave del cine de Maddin. En la conclusión, nos centramos en *My Winnipeg* (2007), un *docu-fantasia* de su ciudad natal (como se describe en su subtítulo) en el que estas características se exageran y convergen, tras el que ofreceremos algunas observaciones finales.

1. Artificio y reconocimiento

El reconocimiento no tiene por qué ser visto como el proceso elemental y directo de identificar lo que hemos visto y oído antes. En lugar de ello, también se puede definir como una manera complicada e indirecta de reconocer *cómo* hemos visto y oído. El cine de Maddin se desvía deliberadamente de las tradiciones estilísticas del cine como la edición en continuidad, la representación naturalista y la imperceptibilidad de la alteración de la imagen y el sonido. Maddin conoce profundamente estas convenciones, pero también las características estilísticas de los primeros melodramas, de las primeras películas sonoras, o de las películas surrealistas, entre otras. Consideremos *The Saddest Music in the World* (2003): su juego humorístico y auto-consciente, especialmente entre el cine mudo y el género musical, surge del conocimiento del autor de la historia del cine. Situada en el período de la Gran Depresión, la película reexamina ideas sobre el fatalismo, la desesperación, la frustración, o la ansiedad —en un contexto de miseria social, la extravagante y lisiada Lady Helen Port-Huntley anuncia un concurso para encontrar la música más triste del mundo—. Un retrato tal, con un tono inmoderadamente absurdo, demuestra que, como Caelum Vatnsdal señala, «las películas de Maddin carecen más o menos de subtexto; son hiperconscientes de sus propias peculiaridades y de su bagaje psicogénico, y está todo ahí, en la pantalla, sin ninguna pretensión a la latencia o a la más mínima sutileza»¹ (2000: 13). Estas películas se componen de partes que se



The Heart of the World (Guy Maddin, 2001)

pueden separar, pero existe una correspondencia entre su estilo autoconsciente y sus significados manifiestos, conectando el artificio estilístico con el reconocimiento semántico. Un ejemplo de ello es *Sombra dolorosa* (2004), un cortometraje sobre una chica que quiere unirse a su recientemente fallecido padre en la muerte. La dependencia de los mitos y creencias mexicanas se acompañan del uso de una gama de colores de América del Sur cálidos y vivos. Esta conexión entre el contexto cultural y las características estéticas es evidente cuando el intento de la viuda para salvar a su hija es representado como un combate de lucha libre con la Muerte (también conocida como *luchador El Muerto*).

El director a menudo emplea elementos estilísticos que se han desarrollado en un contexto tecnológico e histórico diferente y se convierten en fragmentos que carecen de una conexión lineal. Heather Hendershot señala en una entrevista con Zoe Beloff, una artista que también trabaja con una variedad de imaginario cinematográfico, que Maddin «trabaja en 16 mm [...], también en 8 mm, incluso en Technicolor de dos tiras, ¡que es probablemente lo más obsoleto que se puede llegar a ser!»² (2006: 139). Añade que sus películas crean una visión perturbada del pasado en la que «no hay lugar para la nostalgia»³ (HENDERSHOT, 2006: 140). La historia se vuelve una narración espectral que pide a los espectadores educados que traten de recuperar su propia memoria con el fin de descifrar lo que están viendo. En *Careful* (1992), por ejemplo, los decorados, el vestuario y el atrezzo crean un efecto deliberadamente antinatural, que la sobre-iluminada y saturada fotografía destaca, alternando monocromos tintados con (lo que parece) Technicolor desgastado. Para Maddin, las imágenes son artefactos. Simultáneamente hechas a mano y producidas mecánicamente, tienen la fuerza de esos puntos de exclamación que puntúan cada frase en los títulos de crédito de sus películas. Por otra parte,

como se muestra en *Careful*, el artificio de la representación sigue el artificio de las imágenes. Vatnsdal traza el linaje detrás de esta interpretación afectada, argumentando que

el grano para el molino estilístico de Maddin proviene de los primeros días del cine; y su *animus* dramático se impulsa generalmente a partir de la literatura europea del siglo XIX. Hay un nivel de tragedia que solo puede ser expresado en amplios y exagerados términos, por lo que el melodrama, cuanto más recargado mejor, es el nutriente principal para Maddin⁴ (2000: 13).

Del mismo modo, George Toles, un académico y colaborador habitual del cineasta como guionista, confiesa que está «casi convencido de que la única manera de que el arte narrativo se acerque a algo consecuente es aceptando la siguiente condición intratable: que el arte no puede plenamente iluminar nada sin falsificarlo o destruirlo»⁵ (2001: 329). Al final de *The Heart of the World* (2001), la pantalla se llena de manera intermitente cinco veces con la palabra *Kino*, que significa cine en ruso. En realidad, una de las mayores influencias estilísticas de la película es la obra de los cineastas soviéticos. Darragh O'Donoghue llama la atención sobre el hecho de que *Arcángel* (*Archangel*, 1990) cita películas como *Aelita* (1924) de Yakov Protazanov, *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Sergei M. Eisenstein y *Arsenal* (1928) de Aleksandr Dovzhenko (O'DONOGHUE, 2004: en línea). Esta influencia está más integrada y es menos dependiente de las citas en *The Heart of the World*. La palabra parpadeante indica que la película no está llamando la atención sobre el cine como artificio porque sí. Esta revelación del artificio del cine a través de un cine de artificio es más un reconocimiento —una forma de no ocultar el *poder expresivo* de la película, para afirmar ese poder, y para atraer a un público consciente, y para invitar a ese público a una apreciación estética—. Es por esta razón que es demasiado fácil y demasiado apresurado el clasificar a Maddin como artista postmoderno. Su hibridación intencional de diversos estilos artísticos, medios de comunicación y convenciones no equivale a un pastiche o a un homenaje. Ni siquiera es una re-apropiación, que implicaría una descontextualización. Es, por el contrario, un retorno al pasado *como* presente, es decir, una ruta hacia el descubrimiento de la *contemporaneidad* de las formas de mirar y escuchar a través del arte que a menudo se toman como viejas, obsoletas, e irremediabilmente distantes. Por contra, las imágenes y los sonidos de estas películas descubren las marcas del paso del tiempo, que nos lleva a reconsiderar el poder de experimentar las películas y la forma, situada culturalmente, en la cual valoramos su expresividad. Este acto de valoración de la película, como una forma expresiva que transmite pensamientos o sen-

timientos, deviene fundamental. Para los oídos y los ojos distraídos, las películas de Maddin pueden parecer ser la imitación de un pasado cinematográfico demasiado lejano, incluso arqueológico. Sin embargo, esto es una confusión. Él no imita a sus predecesores tanto como comparte sus creencias de que el cine es una herramienta poderosa y evocadora para crear y preservar la memoria.

2. Cine y Memoria

El cine de Maddin está marcado por la intersección de varias tradiciones de la vanguardia fílmica de la época del cine mudo que rechazan la estética naturalista y mimética. La transmisión y la exploración de las complejidades de la percepción humana, el sentimiento y el pensamiento, y el énfasis en la plasticidad de las imágenes está relacionado con el impresionismo francés. La atmósfera permanentemente inquieta y cargada, y el uso de la iluminación de alto contraste, sets retorcidos e interpretaciones histriónicas están vinculados con el expresionismo alemán. La estructura dialógica, en particular la articulación rítmica y gráfica de las imágenes, y la búsqueda de impacto visual en el espectador se conecta con el cine y el montaje soviético. Una vez dicho esto, hay que añadir que el rechazo de Maddin del naturalismo y el mimetismo no equivale al formalismo. Como hemos visto y seguiremos viendo, sus películas no separan ideas estéticas y técnicas específicas de preocupaciones temáticas, dimensiones expresivas, conciencia cultural e historia individual y colectiva. Geoff Pevere resume esta interdependencia, afirmando que

Maddin hace películas en las que la forma no está en primer término con una intención únicamente reflexiva. Él hace películas que toman la forma (*las formas*, realmente) como su tema. Por lo tanto, si su estilo resulta desagradable, no hay más recurso que el rechazo. Aquí, el estilo es sujeto⁶ (2009: 53).

Está claro por ahora que, en el cine de Maddin, la memoria es similar a un cofre del tesoro que contiene imágenes y sonidos, figuras y notas —reminiscencias



Los cobardes se arrodillan (*Cowards Bend the Knee* [or *The Blue Hands*], Guy Maddin, 2007)

del cine, en resumen—. Dibuja un mapa de su propio cine cuando comenta su peculiar colección de cintas de vídeo, confesando su amor por las antiguas estrellas de cine clásico como Joan Crawford y su reverencia por cineastas como Ernst Lubitsch y Dziga Vertov (VATNSDAL, 2000: 137-145). También admite la influencia de *Svengali* (Archie Mayo, 1931), un melodrama psicológico sobre el control mental, y su admiración por *La luz azul* (Das Blaue Licht, Leni Riefenstahl y Béla Balázs, 1932), una paradigmática *mountain movie* que claramente influenció *Careful*. Sin embargo, la memoria no es solo un archivo, también es un tema recurrente. En *Arcángel*, por ejemplo, un oficial canadiense llamado Boles no puede olvidar a su amada muerta, Iris, y confunde a Veronhka con su amor perdido. El recuerdo se asocia con el olvido en este drama ambientado durante la Primera Guerra Mundial. Philbin, un aviador belga, no recuerda a su nueva novia Veronhka y la abandona en su luna de miel. Un médico utiliza la hipnosis para ayudar a ambos hombres, pero no tiene éxito. La película también explora el medio como algo hipnótico: los lapsos de memoria de Boles y de Philbin se presentan a través de voces sin cuerpo, sonidos recurrentes e imágenes borrosas. Y estos dos personajes masculinos no son excepciones. Los personajes amnésicos abundan en las películas de Maddin —Narcissa en *The Saddest Music in the World* es otro ejemplo—.

En los últimos años, el director ha desarrollado un compromiso más personal con sus propios recuerdos en lo que él llama la *Me Trilogy*. *Los cobardes se arrodillan* (Cowards Bend the Knee [or The Blue Hands], 2003) es la primera de este grupo de filmes. Guy Maddin (Darcy Fehr), un jugador de hockey de los Winnipeg Maroons, abandona a su novia embarazada, Verónica, para estar con Meta. Meta está obsesionada con su padre fallecido y persuade a Maddin para que le deje reemplazar sus manos con las manos azules de su padre muerto. Una vez más, la capacidad de recordar y la pérdida de la memoria son preocupaciones temáticas. Meta espera que las nuevas manos de Maddin le lleven los recuerdos de su cuerpo anterior y maten a su madre, la asesina de su padre. Maddin termina olvidando no solo a su madre moribunda, a quien desesperadamente no quiere olvidar, sino también a la madre de su hijo, Verónica (¿Veronhka?). Esta primera parte de la trilogía proporciona imágenes de la memoria conservada a través de apariencias —antiguos jugadores de hockey que se conservan como figuras de cera—. Sobre todo, está interesado en la reinención de la memoria a través del estilo —el montaje rápido, movimientos evanescentes, repeticiones y reiteraciones, o dejar rastros visuales fascinantes y vibrantes en la pantalla—.

Brand Upon the Brain! es el segundo trabajo de la trilogía, un «recuerdo en 12 capítulos»⁷. Se abre con imágenes de los relojes, que marcan el paso del tiempo, y cerebros,

que guardan los recuerdos del tiempo que ya ha pasado. Guy Maddin (Erik Steffen Maahs) regresa a la inhóspita isla de Black Notch después de estar ausente treinta años. ¿Qué ha quedado marcado en su mente? Recuerda a sus padres, una madre opresiva y un padre ocupado, y el orfanato que regentaban. Los recuerdos de su infancia son una cadena de imágenes fugaces, tan malditas como el hombre que regresa. Las imágenes son principalmente en blanco y negro, pero ocasionalmente en color, como mezclando diferentes cosas o mezclando lo inmezclable. No hay posibilidad de homogeneidad o coherencia en esta representación que abarca la confusión de género, la identidad equivocada, la rivalidad fraternal, la tensión edípica, la envidia sexual, numerosos fantasmas y un muerto viviente —un rompecabezas sin solución que sienta las bases para la película final—.

3. Su Winnipeg

En el contexto de una comparación entre *The Saddest Music in the World* y *Los cobardes se arrodillan*, James Hart señala que

en la realización de dos películas tan diferentes que se complementan entre sí tan bien, Maddin casi parece estar pidiendo a los críticos y al público que decidan por sí mismos si él no es más que un elegante irónico o un ser humano que vive, respira y siente⁸ (2004: en línea).

Este ensayo ha cuestionado esta dicotomía. Solo hay un Guy Maddin, cuya fascinación por las películas antiguas y las copias deterioradas es inseparable de su afecto por el pasado (y de su apego a su propio pasado). Nuestro análisis ha considerado estas dos facetas como complementarias, dando significados particulares a una mezcla de fragmentos y formas. En ninguna parte esto se hace más evidente que en *My Winnipeg*, la película que cierra la *Me Trilogy*.

Winnipeg es una gran ciudad en la región de Manitoba, donde Guy Maddin nació en 1956 y aún vive. Se asemeja a la isla de Black Notch de *Brand Upon the Brain!* por su desconexión del mundo. Al llamar a la película *My Winnipeg*, Maddin se inserta a sí mismo en el título y en la película, declarando que este punto de vista en esta ciudad le pertenece a él. Esta vez, la narración en *voice over* proporciona una guía y no solo comentarios ingeniosos e información narrativa. Mark Peikert escribe que la vacilante y sincera voz del cineasta «se las arregla para caminar por la cuerda floja entre una seriedad absoluta y una oscura ironía cómica, convirtiendo sus toscas líneas en algo parecido a la poesía y favoreciendo sus ocurrencias»⁹ (2008: en línea). El artificio se reconoce desde el principio, cuando desde fuera de campo le insta a Ann Savage, quien representará a su madre, a que repita una línea un «poco más enojada». A lo largo de este documental interpretado, dice «¡Acción!» muchas veces antes de las recreaciones fantasiosas de su infancia del año 1963 incluidas en la película. Guiando un

ensayo y llamando a la acción se revela el artificio del cine de Maddin, pero no debemos confundirlo con una ingeniosa mentira o engaño. Hemos estado empleando el concepto de *artificio* de una forma más primitiva, y en consonancia con su arte cinematográfico, como simplemente la *realización de arte*. Reconocer el artificio es simplemente un medio de revelar el arte como realizado, pero hecho con el propósito de tener cualidades estéticas penetrantes —tales como el encanto de la repetición de frases como «los tenedores / el regazo»—.

Winnipeg vive en un invierno permanente, con una población somnolienta o sonámbula. El film representa y entrelaza el viaje dentro de la ciudad con el viaje en tren suspendido de Guy Maddin (Darcy Fehr). Está tratando de salir de Winnipeg y superar su pasado, pero no sin mirar atrás una última vez. La película es una oportunidad para que él, imaginativamente, afronte, grabe y recree sus recuerdos reales e imaginarios. Al recordar y documentar este recuerdo en la película muestra cómo estos dos tipos de recuerdos, los reales y los fantaseados, se entrelazan y fusionan. Desde esta perspectiva, *My Winnipeg* es un punto de llegada, una obra que arroja una nueva luz sobre toda la filmografía de Maddin, haciendo pleno uso de sus convicciones estilísticas y explicando y profundizando en su visión. Su universo ya era único, pero aquí es *personalmente único*, de una manera más generosa que egocéntrica. Esta generosidad se hace evidente cuando él, con nostalgia, recuerda la vida común de Winnipeg que inconscientemente está siendo borrada, edificio a edificio, tienda a tienda. Él llama a este borrado una «blasfemia» y el lenguaje religioso subraya que estos sitios, allí donde se había inscrito la historia compartida de la ciudad, eran dignos de respeto, casi sagrados. Las imágenes en color del presente irradian tristeza y el vacío. El afecto de Maddin se siente aún cuando hilarantemente se refiere a la escuela del convento donde se educó como la Academia de Super Vívoras gobernada por «monjas opiáceas»¹⁰.

Winnipeg se llena de vida en la película, como si de repente despertarse. Personas y lugares cobran vida, como los espíritus de los grandes jugadores de *hockey*. Aun así, el candor resignado de la voz narradora de Maddin muestra que él es consciente de que el tiempo no puede dar marcha atrás —tal vez solo a través de la imaginación—. Así que se pregunta: «¿Qué pasaría si?». ¿Qué pasaría si Citizen-Girl saliera de las páginas de *The Winnipeg Citizen* y restaurase el sentido perdido de la continuidad histórica? ¿Y si Winnipeg no fuese la ciudad natal de Guy Maddin? La ciudad, sin duda, ha influido en su cine, con su río sobre un río, sesiones de espiritismo y actividad paranormal registrada. Es un lugar de fósiles de nieve, pieles debajo de las pieles, antiguas señales protegidas, callejones y callejuelas prohibidas, en fin, un palimpsesto similar a su cine. No es ninguna sorpresa que haya ecos evidentes de



My Winnipeg (Guy Maddin, 2003)

las dos primeras partes de la trilogía. La madre que magnéticamente tira de él hacia ella y hacia Winnipeg refleja la matriarca mandona, enfurecida, e insegura en *Brand Upon the Brain!* El salón de belleza donde su madre trabaja es similar a la extravagante tienda en *Los cobardes se arro-dillan*. También existen vínculos con otras películas —la secuencia del baile de una Athea Cornish en trance recuerda al baile de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*—. A pesar de esta conexión umbilical entre Winnipeg y sus películas, Maddin quiere escapar, encontrar una manera de salir de la ciudad. Se enfrenta con el dilema que cierra la previa *Brand Upon the Brain!*, «Quedarse... o irse». Había tomado su decisión cuando abrazó sus recuerdos e imaginativamente los transformó. Su intento de dejar prueba de su vínculo con su ciudad natal. Mirando de nuevo viejas fotos de familia, sabe ahora que él nunca se fue, que nunca quiso irse realmente.

My Winnipeg, una película sobre el corazón y la ciudad de Maddin, en «el corazón del corazón», también ilumina la fuerte aparición de la palabra «Kino» en *The Heart of the World*. La palabra aparece como conectada con la materialización de la película, es decir, con eso con lo que se materializa la película como una mezcla afectiva de imágenes, sonidos y, por supuesto, las palabras. «Kino» es «cine», pero su presentación en *The Heart of the World* es tan importante como este significado. Nos permite comprender el significado de la palabra al valorar su relación con el patrimonio cultural del cine, a través del fundacional cine soviético. También nos permite que sintamos este significado con mayor intensidad debido a la forma en la que aparece. Como una imagen del cine de Maddin, esta presencia se describe mejor, no como intermitente, sino como pulsante —como si nos refiriésemos a un desconcertante, melancólico, incansable, risueño y palpitante corazón—. ■

Notas

- * Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)
- 1 «Maddin's films are more or less without subtext; they're hyper-aware of their own quirks and psychogenic baggage, and it's all there on the screen with no pretense whatever to latency or to the slightest subtlety».
 - 2 «Works with 16 mm [...] also in 8 mm, even two-strip Technicolor, which is about as obsolete as you can get!»
 - 3 «There's no place for nostalgia».
 - 4 «The grist for Maddin's stylistic mill comes from the early days of cinema; and his dramatic animus drives generally from nineteenth-century European literature. There is a level of tragedy which can only be expressed in broad, over-the-top terms, so melodrama, the more overwrought the better, is Maddin's primary nutritive».
 - 5 «Almost persuaded that the *only* way for narrative art to approach anything consequential is by accepting the following intractable condition: that art can't fully illuminate anything without falsifying or destroying it».
 - 6 «Maddin makes films in which form isn't merely reflexively foregrounded. He makes films that take the form (the *forms* really) as their subject. Thus, if his style strikes one as off-putting, there's little recourse but rejection. Here, style is subject».
 - 7 «Remembrance in 12 chapters»
 - 8 «In making two very different films that complement each other so perfectly, Maddin almost seems to be asking critics and audiences to decide for themselves whether he is merely a stylish ironist or a living, breathing, feeling human being».
 - 9 «Manages to walk a tightrope between utter earnestness and blackly comedic irony, turning his clunkiest lines into something approaching poetry and doing full service to his zingers»
 - 10 En el original: Academy of the Super Vixens ruled by «ever-opiating nuns».

Bibliografía

- HART, Adam (2004). The Private Guy Maddin. *Senses of Cinema*, 32. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2004/32/guy_maddin_private/> [10/11/2014].
- HENDERSHOT, Heather (2006). Of Ghosts and Machines: An Interview with Zoe Belo. *Cinema Journal*, 45:3, 130-140.
- O'DONOGHUE, Darragh (2004). Particles of Illusion: Guy Maddin and His Precursors. *Senses of Cinema*, 32. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2004/32/guy_maddin_precursors/> [10/11/2014].
- PEIKERT, Mark (2008). Blame Canada. *New York Press*, 18 Jun. Recuperado de <<http://nypress.com/blame-canada/>> [10/11/2014].
- PEVERE, Geoff (2009). Guy Maddin: True to Form. In D. CHURCH (ed.), *Playing with Memories: Essays on Guy Maddin* (pp. 48-57). Winnipeg: University of Manitoba Press.
- TOLES, George (2001). *A House Made of Light: Essays on the Art of Film*. Detroit: Wayne State University Press.
- VATNSDAL, Caelum (2000). *Kino Delirium: The Films of Guy Maddin*. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing.

Sérgio Dias Branco (Lisboa, 1977) es profesor adjunto invitado de Estudios Cinematográficos de la Universidade de Coimbra, donde coordina los estudios de cine y de imagen (en el Grado en Arte). Es investigador en el Centro de Estudios Interdisciplinarios del Siglo xx de la Universidade de Coimbra y miembro invitado del grupo de análisis fílmico *The Magnifying Glass* en la Oxford University. Co-edita las revistas *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (<http://cjpmi.ifl.pt>) y *Conversations: The Journal of Cavellian Studies* (<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/conversations>). Su investigación sobre la estética del cine, la televisión y el vídeo ha sido presentada en la Yale University, la Glasgow University y la New York University, entre otras. Sus escritos han sido publicados en revistas con revisores ciegos como *Fata Morgana* y *Refractory*.

Visiones apocalípticas del presente: la invasión zombi en el cine de terror estadounidense después del 11-S

Inés Ordiz Alonso-Collada

En su artículo «This Is Not a Movie» (2001) publicado en la revista *The New Yorker*, Anthony Lane describe las reacciones de algunos neoyorquinos y las declaraciones de los periodistas en los principales medios de comunicación después de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. Mientras que algunos han querido ver el incidente como un golpe de terrorífica realidad que invadió la vida cotidiana de un país inmerso en una ingenuidad rutinaria, los testimonios de los ciudadanos sugieren una visión mucho más ficcional del evento. Así, para describir el aterrador escenario de los ataques, se recurrió a numerosos símiles cinematográficos: «era como una película», «era como *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996)», «era como *Jungla de cristal* (*Die Hard*, John McTiernan, 1988)», «no, como *Jungla de cristal 2* (*Die Hard 2*, Renny Harlin, 1990)», «como *Armageddon* (Michael Bay, 1998)»¹ (LANE, 2001). No solo estas películas se convierten en realidad a los ojos de los neoyorquinos, sino que también se da el proceso inverso: el carácter visual de los ataques, combinado con la presencia real del horror en la propia cotidianeidad, convierte a este acto de terrorismo en un tema esencial para la industria cinematográfica posterior. Además, el cambio en los usos políticos que llevó a cabo la administración Bush durante los años siguientes estuvo marcado por las atrocidades de la guerra, la paranoia generalizada y la defensa a ultranza del sistema capitalista. Esta nueva era del pánico encuentra un excelente recurso representativo en el cine de terror, tradicionalmente recipiente de las metáforas significantes de los miedos culturales.

Es un hecho que el género del horror ha experimentado un relevante resurgimiento en los últimos diez años² y parece que, dentro del contexto más general de esta tendencia, es la figura del zombi la que ha renacido de manera más llamativa. Del abismo de la serie B de los años



Cartel publicitario para la AMC de la tercera temporada de *The Walking Dead*: «Lucha contra los muertos. Teme a los vivos»

setenta y ochenta al edén de los *blockbusters*, el zombi es una figura central de la realidad cultural de nuestros tiempos. Desde juegos de rol, marchas por el centro de las ciudades, diferentes tipos de *merchandising*, hasta guías de supervivencia, volúmenes de crítica de estudios culturales y libros de filosofía³, la figura del *muerto andante* parece haber *zombificado* la cultura popular y académica de las sociedades occidentales contemporáneas.

Algunos autores han querido relacionar esta invasión con la crisis —económica y humana— de las sociedades tardo-capitalistas y del sujeto postmoderno (FERNÁNDEZ GONZALO, 2011: 48), de manera que entienden la figura del zombi en la cultura popular como la perfecta metáfora de nuestras frívolas asociaciones humanas, movidas por un constante anhelo egocentrista de poseer más, saber más, comer más. El zombi se presenta como un personaje vacío, como un significante con un gran número de significados potenciales que no simboliza nada por sí mismo, por lo que puede servir de metáfora de cualquier cosa (FERRERO Y ROAS, 2011). Su valor representativo se actualizará en cada una de sus apariciones, y así se convierte en hábil mecanismo de alegoría cultural. El propio George A. Romero, maestro indiscutible del género, equiparó la capacidad significativa de las historias de zombis con la de los cuentos infantiles, y llegó a la conclusión de que ambas funcionan como «historias políticas» (LERMAN, 2008).

La figura del zombi como alegoría política tiene su reflejo en Estados Unidos en el resurgimiento del que ha gozado el género en este país en los últimos años. Bishop (2010: 9) ofrece una posible interpretación de este fenómeno, que parece relacionarse con el terror y la paranoia

en la que se vio inmersa la sociedad norteamericana en los años posteriores a los ataques, cuando los ciudadanos se dieron cuenta de que no estaban tan seguros en sus hogares como habían pensado. Según esta suposición, el renacimiento de la figura del zombi en un contexto posterior al 11 de septiembre está directamente relacionado con estos miedos culturales y con algunas de las significaciones básicas que se le ha dado al personaje en la filmografía. Así, desde un punto de vista conservador, el zombi se dibuja como una representación absoluta del *otro*. Afirma Fernández Gonzalo (2011: 25) que el muerto viviente «es siempre el alienado, el extranjero. Y trae con él nuestro miedo a lo que viene de fuera». Este pánico a la alteridad se refleja en películas recientes mediante una radicalización categórica de la otredad del monstruo, que se identifica con el enemigo del *statu quo* de la sociedad conservadora estadounidense. Por otro lado, y desde una perspectiva más subversiva representada por Romero, entre otros, el zombi se convierte en la imagen del capitalismo, el consumo desaforado y la manipulación informativa y, de esta manera, funciona como crítica a algunas de las acciones llevadas a cabo por la administración Bush en los meses posteriores al 11 de septiembre. Así, desde una perspectiva que surge de lo histórico y lo filosófico para comprender la insistente presencia del zombi en la cultura popular, el presente artículo analizará esta doble dimensión que el muerto viviente adquiere en el cine contemporáneo. Primeramente, se estudiará la presencia del zombi como metáfora de lo extraño y monstruoso que debe ser destruido para preservar un estado de cosas conservador, para luego proponer un estudio de la presencia cinematográfica de esta figura como vehículo de caricatura y crítica social.

El zombi como el *otro*

La capacidad que tiene el muerto viviente para evocar la otredad absoluta del monstruo puede verse reflejada en los vampiros-zombis de la última adaptación al cine de la novela *Soy leyenda* (1954), del escritor norteamericano Richard Matheson. Los monstruos de esta versión homónima de 2007 —*I Am Legend* (Francis Lawrence)— son figuras caóticas de una otredad terrorífica, muestras abyectas del más puro horror, manifiestamente no humanas (HANKTE, 2001: 170). La aberración física desarrolla un contraste entre los monstruos y los humanos a todos los niveles, y contribuye a la creación de una perspectiva dualista que sitúa la moralidad únicamente a un lado de la oposición. Este procedimiento también puede apreciarse en los discursos de la administración Bush posteriores al 11 de septiembre, en los que se enfatizaba la diferenciación entre el Bien y el Mal en una realidad maniquea en la que los estadounidenses eran «los buenos», víctimas de «los malos» que se proponían atacarlos (ROCKMORE, 2011: 5). En una aparición pública posterior

a los ataques terroristas, el propio expresidente afirmaba: «Nuestra causa es la de la dignidad humana; la de la libertad guiada por la conciencia y protegida por la paz. Este ideal de América es la esperanza de toda la humanidad. Esa esperanza atrajo a millones de personas a estos puertos. Esa esperanza todavía alumbró nuestro camino. Y esa luz alumbró la oscuridad. Y la oscuridad no vencerá. Dios bendiga América»⁴ (MORI, 2006: 62). En este discurso de conceptos absolutos, además de un marcado imaginario religioso que también reproduce *Soy leyenda*, se presenta una caracterización de Estados Unidos como la luz, el Bien, mientras que el enemigo del país, el terrorismo islamista, el zombi, está irremediabilmente condenado a la oscuridad.

Desde esta perspectiva, el gobierno norteamericano describía a unos enemigos malvados y de dudosa humanidad, y los identificaba con una concepción generalizada del extremismo islámico. El protagonista humano de la película, interpretado por Will Smith, es la personificación del otro extremo de la oposición. Es el ciudadano que se convirtió en héroe, el representante del pueblo americano, elegido por Dios para realizar grandes hazañas. Esta idea, presente en el discurso religioso y político en EE. UU. desde la llegada de los primeros colonizadores puritanos, aún aparece en la creencia del gobierno de Bush en que su administración debe llevar la democracia a una serie de países de todo el mundo, aunque esto implique entrar en guerra (ROCKMORE, 2011: 79).

El sacrificio del personaje al final de la película, plagado de alegorías cristianas, es esencial para que perdure la sociedad conservadora, o para que se transforme en una nueva comunidad tradicionalista libre de los errores del pasado. Una versión de esta nueva sociedad idealizada aparece en las escenas finales, cuando se nos muestra la comunidad en la que viven los supervivientes de la plaga. Situada en Nueva Inglaterra y llamada «la colonia», el poblado evoca motivos del periodo colonizador como metáfora de un nuevo comienzo. La nueva comunidad, rodeada de altos muros que no permiten la entrada de ningún extraño, protegida por guardias armados, cubierta de banderas americanas y construida alrededor de una iglesia cristiana, es la representación del sueño americano conservador.

El zombi como nosotros mismos

No obstante, y como se anticipaba anteriormente, el zombi se relaciona de manera insistente con una visión crítica de la sociedad de los países en los que aparece. Fernández Gonzalo, desde una perspectiva filosófica, dibuja así una visión del muerto andante como ente revolucionario: «Frente a modelos conservaduristas, que se extienden como fórmulas aseguradoras de ideologías y corrientes filosóficas, conceptos o léxico científico-técnico insustituible, el zombi propone el cambio, el desafío de ulcerar las categorías tradicionales del pensamiento

y cruzar la delgada franja que separa una filosofía como conservación de modelos de otra como transgresión y reformulación de aquello que constantemente damos por sentado» (2011: 103).

Desde esta perspectiva, el zombi se convierte en una invitación a la revisión del *statu quo* de las sociedades y adquiere un gran potencial de sátira política. En el capítulo *Junto al fuego que se apaga* (#2x13: Beside the Dying Fire, Ernest R. Dickerson, AMC: 2012) de la teleserie norteamericana *The Walking Dead*, vemos a Rick, el sensato héroe y líder de los supervivientes a la pandemia, imponer su juicio ante sus asustados compañeros: «Esto ya no es una democracia», afirma el protagonista. Esta advertencia —¿amenaza?— invita al espectador a considerar una serie de cuestiones relacionadas con la actuación de las esferas de poder en las situaciones extraordinarias. ¿Hasta qué punto están justificadas la violencia, la tortura a los prisioneros de guerra y las decisiones dictatoriales de los gobiernos que dibujan sus propuestas —implacables, alienantes— como la única manera de solucionar los problemas —económicos, morales o de seguridad nacional— de sus países? ¿A quién debemos temer, al otro o a nosotros mismos? El cartel publicitario de la tercera temporada de la mencionada serie parece ofrecer una sombría respuesta a estas cuestiones cuando anuncia «Lucha contra los muertos.

Teme a los vivos»⁵. En el contexto norteamericano, esta propuesta examinadora de las verdades tradicionalmente aceptadas se refleja en las ficciones fílmicas de zombis que han querido construirse como una crítica a la administración Bush, su defensa a ultranza del sistema capitalista neoliberal, de la inversión en seguridad nacional y de la necesidad de la guerra de Irak.

Inicialmente, se podrían inscribir las películas de zombis dentro del contexto más amplio de un cine cercano al *gore*. Muchos filmes de horror de los últimos años muestran un gusto por los cuerpos abyectos, desmembrados, sangrientos, y la violencia ejercida contra estos, en una escena cinematográfica bastante menos *underground* que la serie B de décadas anteriores. Como atestigua Tom Pollard (2011: 57, 56), las películas pasaron a ser más violentas después del 11 de septiembre y el cine de terror, más sangriento, ya que, en lugar de saciar el apetito de violencia, los ataques parecieron intensificar el gusto por la tortura, el asesinato y el caos generalizado⁶. Fernández Gonzalo,

ESTA NUEVA ERA DEL
PÁNICO ENCUENTRA UN
EXCELENTE RECURSO
REPRESENTATIVO EN
EL CINE DE TERROR,
TRADICIONALMENTE
RECIPIENTE DE
LAS METÁFORAS
SIGNIFICANTES DE LOS
MIEDOS CULTURALES

desde una perspectiva más ideológica, conecta directamente la muestra pornográfica del cuerpo desmembrado con la crisis existencial del sujeto postmoderno: «El paradigma del cine zombi juega con esta iconografía del desnudo, y no deja de proponer en su desmembramiento, en su carnalidad explícita, esa falta que recorre a los individuos de las sociedades postmodernas, la vaciedad que hace de cada uno de nosotros un caminante más, un vagabundo en los espacios mediáticos sin destino ni promesa alguna» (2011: 55). Ejemplos de esta tendencia son las franquicias *Saw* (James Wan, Darren Lynn Bousman, David Hackl, Kevin Greutert, 2004-2010) y *Hostel* (Eli Roth, Scott Spiegel 2005-2011), películas que se encuadran dentro de lo que los críticos desde Edelstein (2006) han denominado *torture porn* y que se ha relacionado con la tortura ejercida contra los prisioneros de guerra en la Bahía de Guantánamo.

La recurrencia al *gore* se vuelve de especial interés cuando ciertos autores lo utilizan conscientemente, en búsqueda de un componente irónico típicamente postmoderno, como es el caso de las ficciones de Quentin Tarantino y Robert Rodríguez. Este último presenta en 2007 su propia versión del apocalipsis zombi con *Planet Terror*, una violenta sátira del militarismo estadounidense y la guerra contra el terrorismo. La película se configura como una miscelánea de cuerpos desfigurados por el virus zombi, amputaciones de diversa clase, y la omnipresente carnalidad de sus heroínas, mujeres fatales semidesnudas que saben disparar cualquier tipo de arma. La estética exacerbada de Rodríguez es completamente consciente y, en palabras de Martínez Lucena, busca, mediante el exceso, «vaciar a sí misma de contenido ético, asimilando la vida humana a una ficción nihilista» (2010: 158). Este juego con la exageración que propone Rodríguez cristaliza en un uso cómico de la escena y el argumento y, para Christopher González, continúa una rica tradición cinematográfica que mezcla emociones tan diametralmente opuestas como el humor y el horror⁷ (2012: 155). Mediante la introducción de unos zombis que, si bien repugnantes a la vista, son mucho menos violentos que los protagonistas, se introduce una visión burlesca de la propia condición humana. La crítica a la guerra se inserta a través del retrato que la película ofrece del ejército norteamericano. Las esferas científico-militares son las responsables de la creación y posterior fuga del virus, originalmente un arma bioquímica diseñada para controlar grandes poblaciones durante la guerra de Irak. Los soldados de menor rango tampoco se libran de la caricaturización, como demuestra el *cameo* de Quentin Tarantino, quien, interpretando el papel de militar, maltrata e intenta abusar de la heroína Cherry Darling. La parodia



Planet Terror © 2007 The Weinstein Company, LLC. Todos los derechos reservados.

se consuma cuando Bruce Willis, el líder de la milicia y el villano de la narración, confiesa haber asesinado a Bin Laden en la frontera afgana mientras se convierte, por la acción del virus, en una masa informe de úlceras.

El zombi, como se adelantó más arriba, también ha servido como metáfora de un sistema económico capitalista que, como los cuerpos de los muertos vivientes, aunque todavía camine, está podrido en sus entrañas. Fernández Gonzalo también analiza este aspecto: «El zombi representa en este punto la brutalidad de la estructura económica que consiente en un capitalismo dionisiaco, de bienes de consumo inútiles, tecnología de ocio regulada y espacios hipercodificados» (2011: 48). La cinematografía de terror estadounidense ha sabido explotar esta significación rebelde del zombi para criticar algunos de los pilares esenciales sobre los que se asentaba el sistema neoliberal propugnado por los republicanos.

Como destaca Briefel (2011), unas semanas después de los ataques del 11 de septiembre, George Bush unía patriotismo y consumismo como receta nacional contra el terror islámico: «No podemos permitir que los terroristas consigan su objetivo de atemorizar a nuestra nación hasta el punto en que la gente no lleve sus negocios o no haga compras»⁸ (2011: 142), afirmaba el expresidente. Desde el discurso político se insistió en la necesidad de abastecer los hogares de bienes esenciales, como cinta adhesiva, comida enlatada o agua mineral, para poder sobrevivir en casa en caso de un ataque (BRIEFEL, 2011: 142). Esta mercantilización del terror es la base sobre la que se asienta el *remake* que Zack Snyder hizo en 2004 de la película *Zombi* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978), rebautizada *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*). La película recupera la idea principal del original de Romero, en la que un grupo de supervivientes a la pandemia zombi encuentra refugio en un centro co-

mercial abandonado. Ya en *Zombi*, Romero enfatizaba la relación entre el instinto del monstruo y la necesidad occidental de consumir, mediante imágenes de los muertos vivientes comprimidos contra los cristales de las tiendas, intentando desesperadamente entrar, a modo de burda parodia de las rebajas (Bishop, 2010: 139). También se hace mención al impulso inconsciente como razón para la presencia de los zombis en el centro comercial, donde acuden porque este era un lugar de gran relevancia en sus vidas. Esta idea se repite en el *remake* moderno:

— ¿Por qué vienen aquí?

— Su memoria, quizá. Por instinto.

El zombi y el humano son igualados en esta afirmación, ambos considerados como entes gobernados por la pura necesidad, por el consumismo —de bienes o cerebros—, indefectible para el desarrollo del nuevo modelo patriótico.

No obstante, la subversión propuesta por Snyder está actualizada a un contexto post 11 de septiembre. Además de las diversas críticas al fanatismo religioso que contiene la película, en el centro comercial del siglo XXI destaca la omnipresencia de cámaras y de unos guardias de seguridad que no aparecían en el original, entre los que destaca el caricaturizado C. J. El hecho de que este personaje de tendencias racistas, sexistas y homófobas sea el representante de la autoridad en el centro comercial se configura como una alusión más a una era de liderazgo nacional ineficaz (BRIEFEL, 2011: 151-2), que también se enfatiza, en esta y en otras muchas ficciones de zombis del nuevo siglo, mediante la referencia al colapso del gobierno y al contagio en las colonias de supervivientes debido a una administración errónea de una situación caótica.

En la sociedad del miedo, la seguridad nacional y personal se convierte en un bien de consumo más, como analiza Romero en su película *La tierra de los muertos vivientes* (Land of the Dead), de 2005. Para Briefel, la narración descaradamente crítica el cambio de las libertades individuales por ideas quijotescas de seguridad y riqueza que proponía la administración Bush (2011: 154). Los motivos que Romero utiliza para gestionar esta crítica al sistema son, por un lado, el complejo Fiddler's Green, un espacio que satiriza la América corporativa y las grandes fortunas y, por otro lado, los barrios alejados de esta zona segura en los que malviven los ciudadanos que no pertenecen a esos grupos. La crítica al poder del todopoderoso sistema económico sobre el resto de estamentos y la sugerencia de la falta de derechos que esta situación conlleva para el pueblo son parte del ataque que Romero formula contra el capitalismo deshumanizado de la América neoconservadora. La película también hace referencia explícita a la guerra contra el terrorismo y sus principales protagonistas mediante el personaje de Kaufman, caricatura de Donald Rumsfeld según afirmó el propio Romero, y diálogos como «Voy

a hacer una *jihad* en su culo» o «No negociamos con terroristas» (BRIEFEL, 2011: 154).

No obstante, la subversión que propone Romero no se limita a la mera caricaturización de la administración Bush: la caracterización que el director hace de los zombis también tiene un fin crítico. Mientras que en películas anteriores del mismo autor, así como en otras ficciones contemporáneas posteriores al 11 de septiembre, el zombi se había utilizado como una figura representativa de una otredad axiomática, indiscutiblemente alejado de la esfera de lo que todavía está vivo, *La tierra de los muertos vivientes* dibuja un tipo de zombi que desdibuja las dicotomías absolutas. Los muertos vivientes de la película de Romero mantienen parte de sus memorias como humanos, parecen comunicarse entre ellos a través de



El diario de los muertos © 2007 Artfire Films

gruñidos, se organizan en sociedad y se ganan el respeto y la simpatía del espectador cuando consiguen, organizados en grupo, desmontar la seguridad de Fiddler's Green y comerse los cerebros de los empresarios. Los muertos vivientes, al contrario que en otras versiones del motivo zombi que ya se han explorado, no son los representantes del enemigo de los Estados Unidos, sino que se convierten en una víctima más del capitalismo deshumanizado. Tanto los humanos sin recursos como los zombis del film están intentando sobrevivir en una realidad feroz mientras son utilizados y masacrados por las esferas absolutistas de poder. Bishop (2010: 193) conecta este comportamiento violento contra los muertos vivientes que se hace explícito en la película con el trato inhumano que recibían los prisioneros de Abu Ghraib en Irak en 2004. La conexión sirve para acentuar el carácter atroz del sistema neoliberal norteamericano y la invalidez de sus líderes para gobernar de acuerdo a las necesidades del pueblo.

En 2007 George A. Romero estrena *El diario de los muertos* (Diary of the Dead), una película que se configura como una crítica a la manipulación de la información por parte de los medios de comunicación. Jason, el protagonista del film, pasa de intentar rodar una película de terror de bajo presupuesto a grabar su propia experiencia del apocalipsis zombi. Este juego entre la metaficción de la película en la que trabaja Jason y la realidad de la pandemia se plasma en lo que Bishop ha querido denominar «un postmodernismo auto-referencial» (2010: 201) y se configura como una parodia de la necesidad moderna de documentar las realidades que nos rodean, que parecen falsas si no las vemos a través de una pantalla. La crítica que dibuja *El diario de los muertos* se articula mediante referencias directas a la cobertura que los medios de comunicación hicieron de la situación posterior a los ataques del 11 de septiembre. La saturación mediática de Nueva York convirtió el evento en el suceso más documentado de la historia, como afirma el documental de la HBO *In Memoriam: New York City* (2002), que, a su vez, consiste en un *collage* de imágenes de profesionales de la información, directores de cine y *amateurs* que, en algunos casos, tuvieron que poner su vida en peligro para documentar los ataques (KELLNER, 2004: 4). Esto es lo que le ocurre a Jason, quien, cuando ya no puede sujetar la cámara debido a las heridas infligidas por uno de los zombis, pide a Debra que grabe en vídeo su propia muerte.

La película de Romero también modula un retrato de la manipulación de la información por parte del gobierno de Bush en los meses siguientes al 11 de septiembre. Las noticias de la radio y la televisión parecen acechar las vivencias de los protagonistas de *El diario de los muertos*. Estos documentos mediáticos ofrecen una visión falsa de la situación, mienten sobre la naturaleza del fenómeno y hacen referencias constantes a un posible ataque terrorista como causante del escenario apocalíptico. Estas informaciones, superpuestas con las imágenes de los ataques de los zombis, configuran una irrisoria parodia a la falsificación de la información y el insistente enfoque en el terrorismo que llevaron a cabo algunos medios de comunicación en los meses posteriores al 11 de septiembre. Los testimonios alarmistas y la reiteración de alusiones a posibles ataques biológicos, químicos o armamentísticos crea un estado de alarma entre la población norteamericana que ve como necesarias las multimillonarias inversiones del gobierno en armamento y como justificada la Guerra contra el Terrorismo.

Conclusión

Tanto las últimas películas de Romero como *Planet Terror* y *El amanecer de los muertos* buscan una deconstrucción de la figura del zombi como mero retrato del *otro* satánico para proponer una invitación a la reflexión sobre el estado de cosas de las sociedades actuales. El discurso ma-

niqueo de la administración Bush, que se ve reflejada en otras ficciones fílmicas como *Soy leyenda*, se desconfigura en estos textos que exploran la capacidad de subversión que tiene la figura del muerto viviente. En su análisis del modo fantástico literario, Rosemary Jackson (1981) insiste en la capacidad de la literatura —también aplicable, en este caso, al cine— para hacer visible un discurso convencionalmente silenciado. Para la autora, lo fantástico muestra lo no visto y lo no dicho de la cultura: lo que ha sido silenciado y ocultado⁷ (1981: 4). Esta idea freudiana de lo fantástico se configura en directa relación con la crítica al *statu quo* que proponen las películas de zombis que se han analizado en este último apartado. Frente al discurso dominante del pánico, el miedo al *otro* extranjero, el consumismo y la violencia como receta patriótica que proliferó después del 11 de septiembre, algunas ficciones de zombis dibujan un retrato subversivo de la sociedad norteamericana contemporánea que se esconde entre personajes caricaturizados y cadáveres metafóricos.

Ya sea en defensa de la perspectiva conservadora o en relación con una visión más perturbadora de la realidad, el zombi se convierte en una figura que ha probado ser un valioso recipiente de significaciones variadas. Para usar la terminología de Saussure posteriormente adoptada por Lévi-Strauss, el zombi es un «significante flotante» que puede encerrar una gran variedad de valores sociales y psicológicos en el contexto de los patrones de pensamiento occidentales (HOGLE, 2010: 3). En la sociedad del miedo que siguió a los ataques del 11 de septiembre, los zombis se convirtieron en recurso para recrear el trauma cultural estadounidense mediante la repetición de imágenes de destrucción y en pretextos textuales para radicalizar la otredad del enemigo. El zombi postmoderno, por otro lado, también es el cimientado macabro de una crítica feroz al sistema impuesto por el régimen republicano de George Bush y su discurso del pánico, el capitalismo atroz que sobrevive aunque esté podrido y la última deconstrucción de la frontera que nos separa del *otro*. En una realidad post 11 de septiembre, constantemente amenazada, en la que la información está manipulada y el poder al alcance de entes sin rostros visibles o constantemente cambiantes —las corporaciones, los mercados, la economía mundial—, el zombi es el perfecto reflejo distorsionado de la sociedad humana: terrorífico, consumido, descompuesto, contaminado, muerto. ■

Notas

* Las imágenes 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*. (Nota de la edición.)

¹ Afirma Lane: «it was the television commentators as well as those on the ground who resorted to a phrase book culled from cinema: "It was like a movie." "It was like *Independence Day*." "It was like

Die Hard.” “No, *Die Hard 2*,” “*Armageddon*.” La traducción es de la autora. Posteriores traducciones de textos sin versión en español también lo serán.

- 2 Entre los estudios que atestiguan la renovación cinematográfica del horror durante los últimos años destacan los recogidos en el volumen monográfico de Briefel y Miller (2011). Para un análisis más específico del monstruo zombi en este contexto, conviene consultar Bishop (2010).
- 3 Para un análisis filosófico de la figura del zombi en la cultura popular, consúltense Fernández Gonzalo (2011) y la colección de ensayos editada por Richard Greene (2006).
- 4 «Ours is the cause of human dignity; freedom guided by conscience and guarded by peace. This ideal of America is the hope of all mankind. That hope drew millions to this harbor. That hope still lights our way. And the light shines in the darkness. And the darkness will not overcome it. May God bless America».
- 5 «Fight the Dead. Fear the Living» en el original.
- 6 «Films simply became more violent after 9/11, and horror films, among the most violent anyway, became even bloodier» y «Far from satiating public demand for violent entertainment, the events of September 11 only whetted audience appetites for more torture, murder, and mayhem».
- 7 «This of course follows a rich tradition in film and literature of blending what seems to be antipodal emotions: amusement and horror» en el original. Para un estudio más detallado de esta tendencia, conviene consultar Carroll (1999).
- 8 Las palabras textuales de George Bush fueron: «We cannot let the terrorists achieve the objective of frightening our nation to the point where we don't — where we don't conduct business, where people don't shop».

Bibliografía

- BISHOP, Kyle William (2010). *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland.
- BRIEFEL, Aviva (2011). Shop 'Til You Drop! Consumerism and Horror. En A. BRIEFEL y S. J. MILLER (eds.), *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* (pp. 142-162). Austin: University of Texas.
- BRIEFEL, Aviva; MILLER, Sam J. (eds.) (2001). *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas.
- CARROLL, Noël (1999). Horror and Humor. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 145-160.
- EDELSTEIN, David (28 de enero de 2006). Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. *New York Magazine*. <<http://nymag.com/movies/features/15622/>>
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama.
- FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl (2011). El zombi como metáfora (contra) cultural. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32(4). <http://www.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf>
- GONZÁLEZ, Christopher (2012). Zombie Nationalism. Robert Rodríguez's *Planet Terror* as Immigration Satire. En C. J. MILLER y A. B. VAN RIPER (eds.), *Undead in the West. Vampires, Zombies, Mummies and Ghosts on the Cinematic Frontier* (pp. 150-165). Lanham, MD: Scarecrow Press.

- GREENE, Richard y MOHAMMAD, K. Silem (eds.) (2006). *The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless*. Chicago: Open Court.
- HANKTE, Steffen (2011). Historicizing the Bush Years: Politics, Horror Film and Francis Lawrence's *I Am Legend*. En A. BRIEFEL y S. J. MILLER (eds.), *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* (pp. 165-85). Austin: University of Texas.
- HOGLE, Jerrold E. (2010). Foreword. En K. W. BISHOP, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture* (pp. 1-4). Jefferson, NC: McFarland.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: New Accents.
- KELLNER, Douglas (2004). 9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation: A Critique of Jihadist and Bush Media Politics. *Critical Discourse Studies*, 1(1), 41-46.
- LANE, Anthony (24 de septiembre 2001). This Is Not a Movie. *The New Yorker*. <http://www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924CRCI_cinema>
- LERMAN, Gabriel (2008). Entrevista [con] George A. Romero. *Dirigido por... Revista de cine*, 380, 38-41.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010). *Vampiros y zombis postmodernos*. Barcelona: Gedisa.
- MORI, Koichi (2006). President Bush's Discourse on War Against «Terrorism». *Journal of the Interdisciplinary Study of Monotheistic Religions*, volumen especial de febrero de 2006, 61-64.
- POLLARD, Tom (2011). *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillains and Super Disasters*. Boulder: Paradigm Publishers.
- ROCKMORES, Tom (2011). *Before and after 9/11: A Philosophical Examination of Globalization, Terror, and History*. Nueva York: Continuum.

Inés Ordiz Alonso-Collada (Oviedo, Asturias, 1985) acaba de completar su doctorado en la Universidad de León, donde también ha impartido clases de literatura y lengua inglesa. Su tesis, titulada *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas* analiza las ficciones góticas en Estados Unidos e Hispanoamérica. Actualmente su investigación se centra, entre otros temas, en la exploración de la literatura y cine fantásticos y de horror hispanoamericanos, los estudios de género y el gótico.

La lógica, la poética y la ontología de *Lemmy contra Alphaville*

Miguel Alfonso Bouhaben

No cabe duda de que en *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965) late una crítica feroz contra todo sistema que pretenda coartar las libertades del hombre. En el film, la ciudad de Alphaville está controlada por Alpha 60, una suerte de *Gran Hermano* que observa, sopesa y predice cualquier elemento subversivo que escape a su dominio. Este absoluto control de las predicciones de Alpha 60 se identifica con la teoría determinista formulada por Pierre-Simon Laplace:

Podemos mirar el estado presente del universo como el efecto del pasado y la causa de su futuro. Se podría condensar un intelecto que en cualquier momento dado sabría todas las fuerzas que animan la naturaleza y las posiciones de los seres que la componen, si este intelecto fuera lo suficientemente vasto para someter los datos al análisis, podría condensar en una simple fórmula de movimiento de los grandes cuerpos del universo y del átomo más ligero; para tal intelecto nada podría ser incierto y el futuro así como el pasado estarían frente a sus ojos (MARECOS, 2009: 3).

De modo similar al ejercido por el Demonio de Laplace, la lógica de las predicciones y del cálculo encarnada por Alpha 60 pretende abolir cualquier brizna de pensamiento individual. Lemmy Caution, el protagonista de la cinta encarnado por el hierático Eddie Constantine, representa al filósofo que se pregunta por las causas de las cosas, enfrentándose de este modo a *Alpha 60*, que represen-

ta un mecanismo frío e inhumano que solo entiende de consecuencias:

— El cometido de Alpha 60 es calcular y prever las consecuencias que Alphaville obedecerá posteriormente.

— ¿Por qué?

— No, Sr. Johnson, ya no se dice nunca «¿Por qué?», sino «puesto que». En la vida de los individuos, como en la de las naciones, todo está conectado, todo es consecuencia.

Ahora bien, el Demonio de Laplace y Alpha 60 caen en la ilusión siguiente: si es posible conocer todas las fuerzas que animan la naturaleza, entonces será posible conocer todo lo pasado y todo lo futuro. En este sentido, la libertad sería desterrada y sería imposible la huida de los límites y de la determinación impuesta por esa Inteligencia Todopoderosa. El azar sería imposible. Por tanto, podemos afirmar que Alpha 60 funciona como esa primera causa de lo real. Primera causa, primera letra del alfabeto griego, primer movimiento que tiene la capacidad de extraer, sin error, cualquier consecuencia: «Nosotros grabamos, calculamos y sacamos conclusiones. Una orden es una conclusión lógica. Uno no debe temer a la lógica. Es todo. Y punto».

¿Qué posición adoptar ante esa lógica determinista capaz de las mayores matanzas y barbaries? ¿No hay que temer a este sistema totalitario que impone una semántica general de igual modo totalitaria? Para Godard, esta determinación necesariamente acorta la libertad. El mundo de Alphaville es «el mundo de las grandes concentraciones urbanas que intenta suprimir la aventura en provecho de la planificación» (GUBERN, 1969: 82). Solo desde la indeterminación y la libertad será posible construir una lógica, una poética y una ontología al margen de esa planificación para apostar por una puesta en escena libertaria y nomádica. Sin duda, Godard está más cerca de Heisenberg que de Laplace. En una entrevista con Serge Daney lo confiesa: «a mí me gusta mucho *La naturaleza en la física moderna*, donde lo que Heisenberg dice no es lo que ha visto. Hay una gran lucha entre los ojos y el lenguaje» (DANEY, 1997: 23). Recordemos, en este punto, que el principio de indeterminación de Heisenberg se refiere al modo de medición de las partículas subatómicas y afirma que un objeto subatómico no puede ser observado sin, por ello mismo, ser cambiado. Observar es transformar. De ahí, se concluye que no se puede conocer a la vez la posición y la velocidad de dicho objeto. Ahora bien, si no conocemos a la vez la posición y la velocidad, entonces no podemos prever si dos elementos se conectarán. Así, es imposible sostener el orden lógico laplaciano que se basa en el principio de causalidad. El filósofo francés Gilles Deleuze apunta algunas claves para la construcción de una nueva ontología crítica con la causalidad de Laplace y mucho más acorde con las teorías científicas de Heisenberg que tanto admira Godard: «Nadie, ni siquiera Dios, puede decir de antemano si dos bordes se hilarán o



Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)

constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis» (DELEUZE y GUATTARI, 1988: 255)

Estas partículas subatómicas en transformación gracias a la observación que define Heisenberg en la ontología deleuziana se denominan diferencias individuantes. Estas también están en estado de indeterminación permanente, en total mutación y, en consecuencia, impiden cualquier predicción o conclusión lógica sobre sus estados pasados o futuros. Esta nueva ontología necesita inventar una nueva lógica, una nueva forma de pensar, una nueva forma de crear. Pero también una poética. Lemmy Caution, ese detective metafísico godardiano, va a venir desde los Países Exteriores a proponer una nueva ontología, una nueva lógica indeterminada y una nueva poética sin nada fijo que acabe de una vez por todas con la hegemonía fascista de Alpha 60. Veamos, para empezar, algunas de las respuestas que da Lemmy a las preguntas de Alpha 60 para dar cuenta de su posición crítica:

- ¿Qué ha sentido cuando atravesó el espacio galáctico?
- El silencio del espacio infinito me ha estremecido.
- ¿Sabe lo que transforma la noche en luz?
- La poesía.
- ¿Cuál es su religión?
- Creo en los datos inmediatos de la conciencia [cita del filósofo Henri Bergson].

En lo que sigue, trazaremos brevemente las consecuencias de cada una de estas preguntas de cara a establecer la lógica, la poética y la ontología del film.

La Lógica

Comencemos pues con el análisis de las preguntas y respuestas. La primera pregunta de Alpha 60, «¿Qué ha sentido cuando atravesó el espacio galáctico?», es una pregunta por el sentido. Podemos, con Jesús González Requena (1999: 25), considerar tres usos diferentes:

lingüístico (el sentido como significado), lógico (el sentido como dirección) y sensible (el/lo sentido como experiencia). Ese/eso sentido hace referencia, en el caso que nos ocupa, a un acto de transgresión: el paso más allá de la frontera hacia los Países Exteriores y la vuelta a Alphaville. Esta transgresión se manifiesta en la propia materia del film, de acuerdo a los tres tipos de sentido que hemos señalado.

En primer lugar, la transgresión del sentido lingüístico. En este film, Godard no deja de jugar con los dobles sentidos de las palabras, con las descontextualizaciones y con las palabras-valija. Recordemos que las palabras-valija son constructos que funden en una palabra dos sentidos. En *Alphaville* encontramos este tipo de síntesis, por ejemplo, en el nombre del periódico que lee Lemmy: el *Figaro-Pravda*. Estos juegos de lenguaje que elabora Godard van contra el totalitarismo que ha invadido las teorías del lenguaje, sobre todo el totalitarismo platónico del nombre-idea que condensa una multiplicidad heteromorfa bajo el dominio de un único significante. Ante estas palabras-valija, Platón se las vería y se las desearía para buscar su correspondiente idea razonable y lógica. Las hubiera tachado, probablemente, de engendros a-significativos. Pero no solo Platón es el enemigo a combatir. Para Godard el mayor enemigo es el lenguaje dominante y los mecanismos propagandísticos que imponen sus estructuras de poder sobre los lenguajes minoritarios. El lenguaje dominante es el que se *debe* hablar en Alphaville si uno no quiere morir. Dice Lemmy:

Atravesé el teatro de las ejecuciones. Normalmente, se les sentaba en una habitación y se les electrocutaba en sus asientos, mientras veían el espectáculo. Luego se deshacen de ellos, dentro de enormes contenedores de basura y el teatro queda listo para los siguientes condenados. Si un individuo muestra esperanza de recuperación se le envía a un hospital de enfermos crónicos, donde le curan pronto con tratamientos mecánicos y propagandísticos.

Este mundo de *Alphaville* no es muy diferente del que nos ha tocado vivir. Y Godard lo sabe y lo muestra con su habitual sagacidad y con cierto sarcasmo en sus repetidas correlaciones entre los métodos de alienación de la Alemania Nazi y los de Hollywood. Un mundo en el que



Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)

el sentido-significado va destruyéndose paulatinamente gracias a la barbarie del hombre contra el hombre. Este mundo es un mundo que tiene que ser re-significado. Y esta resignificación la produce Godard con una profundidad y una creatividad insólitas.

En segundo lugar, la transgresión lógica o del sentido como dirección. Está claro que *Alphaville* no es un film con un sentido narrativo lineal y previsible. A pesar de que el contenido del film gira en torno a los modos de alienación y su consiguiente ordenamiento lógico y científico, hay que señalar que la estructura del sentido del film en tanto dirección no deja de reorientarse. De hecho, Godard distribuye una serie de flechas que van apuntando a diferentes direcciones. Al inicio del film, Godard introduce una flecha apuntando hacia la derecha, hacia el sentido de la escritura occidental. Pero, justo en el momento en que detienen a Lemmy por insurgente, Godard introduce una nueva flecha en dirección contraria. La tipografía del símbolo es diferente, lo que nos puede llevar a decir que cada flecha dibuja el sentido de las fuerzas enfrentadas en la trama de esta historia. Puede parecer que la flecha del inicio es el sentido o la dirección de Lemmy;

mientras que la otra flecha es el sentido de los oponentes, la flecha de Alpha 60. Sin embargo, las direcciones no son tan claras y definidas, pues en la secuencia donde Lemmy toma un taxi encontramos el siguiente diálogo esclarecedor:

- ¿Prefiere que pase a través de la Zona Norte o la Sur?
- ¿Cuál es la diferencia?
- Que hay nieve en la Norte, y en el Sur hay sol.
- De todos modos, viaje hasta el final de la noche.

Para Lemmy las direcciones han perdido su peso específico. Él va a la deriva, es un vagabundo en un mundo de direcciones preestablecidas que no se pueden transgredir. Es un auténtico *outsider* en un mundo hipercodificado. Para él no hay ni norte, ni sur, ni este ni oeste. No hay siquiera un mundo de las ideas y un mundo de lo real. Toda localización espacial ha saltado por los aires. Sin embargo, Godard no deja de distribuir en el texto elementos direccionales, tanto las flechas que apuntan al este y al oeste, como los letreros de neón con las direcciones norte y sur. En cierto sentido, los carteles son parte de la expresión de Alpha 60 y parecen tener la estricta tarea de poner trabas a la deriva de Lemmy por esa cuadrículada ciudad. Poner trabas o direcciones predeterminadas al sentido de Lemmy, a su dirección no resuelta. Pero Lemmy, en cierto modo un buen nietzscheano, no se deja someter ni por las ordenadas ni por las abscisas. Y Godard tampoco: sus films son, como afirma David Oubiña, «una heterotopía visual más que un montaje dialéctico» (OUBIÑA, 2000: 26).

En tercer lugar, la trasgresión como sentido experimentado. Es cierto que Lemmy lucha contra el lenguaje de poder de Alpha 60 y contra ese diccionario legalizado que ha borrado aquellas palabras que resultaban peligrosas para su ejercicio de dominación. Su sentido-dirección no está prescrito ni definido por más que en esta oscura y demoníaca ciudad pretendan doblegar su libertad de movimientos. Pero también es cierto que lo que siente Lemmy en este mundo, su experiencia en Alphaville, da un nuevo matiz a la palabra sentido. Al venir del Afuera de los Países Exteriores y tener que cruzar el espacio infinito para llegar a Alphaville, Lemmy se ha estremecido: «El silencio del espacio infinito me ha estremecido». En la respuesta de Lemmy observamos cómo la infinitud del espacio supone una experiencia extraordinaria. A diferencia del espacio laplaciano, que es finito, el espacio infinito que está más allá de Alphaville admite siempre un afuera hacia el que tender, un afuera que hay que conquistar: un espacio abierto y sin límites precisos en el que son posibles los encuentros y las intersecciones entre las cosas y los seres, en el que las diferencias son azarosas e imprevisibles. Esto desencadena una distribución nomádica del ser al modo de Deleuze: un reparto que implica el salto de todos los cercos y de todas las barreras y que supone la mezcla de todos los límites para disolver la

identidad. Así, si el espacio es abierto e infinito, entonces no es posible la determinación de las cosas según el orden y la lógica totalitaria, fascista y depredadora de Alpha 60. Y es justo esta distribución nomádica del espacio la que estremece a Lemmy: ese silencio del espacio infinito que no es otra cosa que la suma de todos los sonidos posibles. Sonidos que en Alphaville están prohibidos, sonidos que son censurados con la violencia con la que Platón trató a los poetas. Así, el sentido como lo experimentado puede entrecerse, en este film, como aquella experiencia indecible que se inscribe en Lemmy al atravesar el silencio lleno de sonidos del espacio infinito y su consiguiente desolación ante la anulación de todo sentimiento en los habitantes de Alpha 60.

En conclusión, la lógica narrativa y expresiva del film es una lógica contraria a los presupuestos dictatoriales de Alpha 60, una lógica alógica que funciona por alianzas no previsibles, una lógica donde el sentido como significado, dirección y experiencia pone en solfa la univocidad de la idea platónica. Una lógica del sentido múltiple.

La Poética

Segunda pregunta de Alpha 60, segunda respuesta de Lemmy. Él responde que la noche se transforma en luz gracias a la poesía. Esto, sin duda, supone la inversión y la perversión de la lógica platónica. Para Platón, el paso de la noche de la caverna —de las sombras y de las apariencias— a la luz del exterior, esto es, al mundo de las ideas, no se da por medio de la poesía sino de la dialéctica. El pensador griego defiende que mediante la poesía no se pueden conocer las ideas. De hecho, esta es su enemiga más feroz en tanto que, mediante las imágenes rítmicas que pone en juego la poesía, no se puede acceder jamás al mundo de las ideas perfectas, universales y sin ningún tipo de sometimiento al cambio. Pero no solo no se puede acceder a las ideas. Tampoco se puede acceder a lo real de la propia realidad. Las imágenes de la poesía son copias de los objetos del mundo real que, a su vez, son copias de las ideas: «viendo las producciones de esos poetas, se han olvidado de notar que se hallan alejadas en tres grados de la realidad [...], no son sino fantasmas en que no hay nada real» (PLATÓN, 1996: 604). Por esta razón, y por otras de tipo moral, como cuando asume que la poesía imita las partes irra-

LEMMY CAUTION, ESE
DETECTIVE METAFÍSICO
GODARDIANO, VA A VENIR
DESDE LOS PAÍSES
EXTERIORES A PROPONER
UNA NUEVA ONTOLOGÍA,
UNA NUEVA LÓGICA
INDETERMINADA Y UNA
NUEVA POÉTICA SIN NADA
FIJO QUE ACABE DE UNA
VEZ POR TODAS CON LA
HEGEMONÍA FASCISTA
DE ALPHA 60

EN EL CASO DE
ALPHAVILLE, EL
DISPOSITIVO DEL
IDEAL LÓGICO TRAE
COMO CONSECUENCIA
INMEDIATA LA
ANIQUILACIÓN DE TODO
AQUEL QUE SE RESISTA
A ADAPTARSE

cionales del alma y es un ejemplo pernicioso para la juventud y para un Estado fundado en la ley y la razón, Platón quiere expulsar a los poetas de las polis griegas: «así le negamos fundamentalmente la entrada en un estado que debe ser regido por leyes sensatas, y se la negamos porque remueve la parte mala del alma y porque, fortaleciéndola, destruye el imperio de la razón» (PLATÓN, 1996: 609). En Alphaville, ciudad que lleva al extremo el ideal de Ciudad-Estado propuesto por Platón, son más expeditivos: aquel que no se adapte a las prescripciones determinadas lógicamente por Alpha 60 es irremediamente ejecutado. Y, lógicamente, los inadaptados en la sociedad tecnocrática de Alphaville suelen ser aquellos que tienen otra forma de mirar la realidad, poetas, artistas, músicos. En una de las secuencias, aparecen Henry Dickson y Lemmy. Mientras conversan, Lemmy va golpeando una bombilla, va golpeando la luz como símbolo platónico de la verdad, en un gesto poético que provoca una agitación de las sombras:

— Alphaville es una sociedad tecnócrata, como las termitas y hormigas.

— No lo entiendo.

— Probablemente hace 150 años luz había artistas en la sociedad de las hormigas. Artistas, novelistas, músicos, pintores. Hoy, ya no.

Así, la sociedad científico-capitalista de Alphaville necesita tener controlados a los habitantes para evitar que estos se sumerjan en lo ilógico de la poesía:

— Control de los habitantes. ¿Por qué?

— Porque hay gente que escribe cosas incomprensibles. Ahora lo sé, solían llamarlo poesía.

La poesía nos lega otro modo de conocer, otra verdad en alianza con el devenir. La poesía transmuta todos los materiales, transfigura todas las formas, se mueve en la equívocidad, libera todos los sentidos, transgrede todos los límites. En este sentido, los límites del mundo que precisa la filosofía de Platón, y los conocimientos firmes, únicos, verdaderos y absolutos a los que aspira, son rotos por la *hybris* inherente a la poesía y por su pasión y su vocación por la multiplicidad de las cosas del mundo, por las apariencias, por el movimiento. Como afirma certeramente nuestra María Zambrano: «El filósofo quiere lo uno porque lo quiere todo. El poeta quiere cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna [...]. Quiere un todo desde el cual se posee cada cosa [...], quiera la realidad [...], la del ser y la del no-ser» (ZAMBRANO, 2000: 22). A la luz de esta diferencia entre filosofía y poesía podemos entender por qué Pla-

tón quería expulsar a los poetas: la pasión de estos por el no-ser podía desestabilizar la firmeza de la república ciudadana.

Por lo tanto, la luz de la que habla Lemmy es muy diferente de la luz de Platón: el amor por cada una de las cosas de Lemmy, su pasión por la paradoja, nada tiene en común con la lógica calculadora y el totalitarismo de Alpha 60. El mundo al que aspira Lemmy no es el mundo de la *polis* ni el mundo de Alphaville. Ambos son mundos extremadamente codificados. De hecho, la estructura que preconizaba Platón para las *polis* griegas, según un ordenamiento de castas y según una funcionalidad predeterminada, es el origen o, para ser más precisos, la inspiración, del Estado de Derecho. Un Estado de Derecho que, en sus evoluciones más extremas, ha alcanzado cotas de sometimiento y de regulación de las vidas incluso más atroces que las de Alphaville. Y el Estado, apuntémoslo, no entiende de poesía, pues lo poético es aquello que no se coloca bajo ley alguna, aquello que está liberado de cualquier férrea estructura de dominación. No es extraño que tanto Platón como Alpha 60 odien a los poetas y sus nuevas formas de nombrar el mundo. Los poetas son un peligro ya que su manera de nombrar es un acto de creación. Pero, además, son peligrosos porque no entienden de límites: los saltan y franquean sin ningún tipo de temor en busca del verso perdido. Por esta razón, el Estado necesita dioses en vez de poetas, teología en vez de poética, una raza pura en vez de mestizaje, una frontera en vez de la libre circulación de las ideas y los seres.

De ahí la firme prohibición de ir hacia los Países Exteriores ya que allá no están sometidos a estas regulaciones y la poesía no es ilegal. Son algo así como el no-lugar de la utopía de una sociedad poética. En Alphaville, por el contrario, las palabras son sometidas a todo tipo de censuras, como cuenta el personaje interpretado por Anna Karina: «Casi todos los días hay palabras que desaparecen, porque están prohibidas. Son reemplazadas por nuevas palabras que expresan nuevas ideas». Y, contra este régimen totalitario, Godard hace un uso poético de la música en la medida en que entra en combate con las imágenes opresoras de Alpha 60, la música como el aliento vital que trae Lemmy de los Países Exteriores: «En Alphaville, la música parece estar en contrapunto e incluso en contradicción respecto a la imagen: tiene un lado tradicional, romance, que desbarata el mundo de Alpha 60. Sirve como uno de los elementos del relato: evoca la vida, es la música de los países exteriores. Y, como los personajes hablan a menudo de los Países Exteriores, en lugar de filmarlos hago que se oiga su música» (GODARD, 2010: 44).

En suma, la poética del film es clara y absolutamente contraria al movimiento de negación que sostiene la estructura predictiva y legalista de Alpha 60. Alpha 60 niega la poesía para imponer el cálculo. Godard, por el contrario, construye un film abierto a lo imprevisible, un

film donde la ficción y el documental se vuelven poéticamente indiscernibles: «Alphaville es un film completamente de ficción [...] pero al mismo tiempo está tratado de una manera muy documental» (GODARD, 1980: 116). Pero, además, este es un film donde las fronteras genéricas son difuminadas, «es como un cómic [en el que Lemmy] viene a hacer una investigación y después se va otra vez [...], todos los westerns son así» (GODARD, 1980: 117) y donde se cuestiona permanentemente lo que se debe y no se debe hacer en el campo cinematográfico.

Un film poético sobre la locura de la razón instrumental. Un film anti-idealista contra la consigna platónica «expulsemos a los poetas». Un film revolucionario contra las leyes narrativas de la causalidad. «Es, más que ningún otro Godard, la película de la poesía» (VIOTA, 2003: 8).

La Ontología

Tercera pregunta de Alpha 60, tercera respuesta de Lemmy. A la pregunta por la religión que profesa, Lemmy responde «los datos inmediatos de la conciencia», libro clave en la obra de Henry Bergson. Antes de nada, apuntemos que toda religión no es más que un sistema simbólico, un sistema de representaciones donde un dios o varios representan el ideal de un pueblo, algo muy acorde con el entramado filosófico de Platón. Este ideal, sin embargo, puede ser netamente depredador. En el caso de Alphaville, el dispositivo del ideal lógico trae como consecuencia inmediata la aniquilación de todo aquel que se resista a adaptarse. En la escena de la ejecución en la piscina asistimos a la sorpresa y a la indignación de Lemmy ante tal espectáculo descabellado. Cuando pregunta qué es lo que ha hecho el condenado le responden: «Se comportaba ilógicamente». Así, según dicha consigna, todo aquel que no sigue la lógica es ejecutado, lo cual da cuenta de cómo la lógica del platonismo y su movimiento de abstracción pueden ser el alimento de todos los fascismos.

Por otro lado, y siguiendo los planteamientos del filósofo alemán Ludwig Feuerbach, podemos decir que Dios o los dioses son proyecciones del hombre, lo que supone una nueva inversión del platonismo, sobre todo del platonismo cristiano. Si antes era Dios el que donaba el ser a los entes, ahora son los entes los que posibilitan la existencia de Dios. Sin embargo, desde la ontología deleuziana los entes son proyecciones equívocas de un Ser Unívoco pero inmanente. Según muestra Deleuze en *La imagen-movimiento*, para Bergson el Ser es Materia=Movimiento=Imagen=Luz, esto es, lugar de la inmanencia donde las imágenes-movimiento reaccionan las unas sobre las otras sobre todas sus caras y partes, y en el que líneas de materia-luz en movimiento no dejan de propagarse y extenderse en todas direcciones (DELEUZE, 1984: 87-93). Pero, ¿si todo está en movimiento cómo puede haber una conciencia que *vea* esas imágenes-mo-



Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965)

vimiento, esa materia-luz en mutación? ¿Quién percibe? En realidad, estamos en el campo presubjetivo donde se invisten los sujetos y, por tanto, la conciencia no es más que una imagen especial que reencuadra las metamorfosis. Cada imagen-movimiento es percepción de las imágenes-movimiento que actúan sobre ella. En este sentido, la respuesta de Lemmy, su creencia en los datos inmediatos de la conciencia, trae como consecuencia la idea bergsoniana de que la conciencia no es algo diferente al estado de cosas en mutación. La conciencia, como las demás cosas del mundo, muta y difiere indefinidamente. Por tanto, la religión bergsoniana de Lemmy es fundamentalmente antiteológica. Su religión es la del devenir y la inmanencia contra la unidad y la trascendencia. Una ontología sin teología, una ontología a la deriva. El propio Lemmy da cuenta de esta filiación a una ontología sin teología en una de las secuencias finales del film, justo cuando se dispone a quitar el velo alienante que cubre el rostro del personaje de Karina:

Cada vez veo mejor la forma humana como un diálogo de amantes. El corazón no tiene más que una boca. Todo por casualidad. Todas las palabras sin pensamiento. El sentimiento a la deriva. Hombres vagan por la ciudad. Una mirada, una palabra. El hecho de que te amo. Todas las cosas se mueven. Debemos avanzar para vivir.

En este sentido, Lemmy sugiere que otra ontología es posible: una ontología azarosa, anti-laplaciana y rizomática. Alpha 60, o el Dios de Laplace, o el Demiurgo platónico, no son

HAY QUE ACABAR, EN DEFINITIVA, CON LOS MÉTODOS Y LAS RECETAS DE LAS LÓGICAS (Y LAS POÉTICAS Y LAS ONTOLOGÍAS) UNÍVOCAS PARA COMPOSER UNA LÓGICA (Y UNA POÉTICA Y UNA ONTOLOGÍA) ENTENDIDA COMO METAMORFOSIS DE LOS LÍMITES

más que elementos simbólicos trascendentes que encadenan representaciones y estructuras arborescentes o circulares. Pero al movimiento vital no se lo puede encadenar. Si la forma humana es un diálogo de amantes, entonces no hay razón para disponer límites entre lo que hay ya que todos los perfiles son agujereados por la potencia positiva del amor. Potencia que no se rige por causalidad alguna, sino por casualidades; que no determina y cuantifica los sentimientos, sino que los deja fluctuar a la deriva; que no permite que las cosas se fosilicen, sino que alimenta su devenir y su dinamismo. Y esta fluctuación contra las determinaciones legales y contra la semántica general de Alpha 60 la muestra Godard de múltiples formas: con la ruptura del relato, con las síntesis de géneros, con el trabajo entre la música y las imágenes y con las variadas citas mezcladas de dominios no cinematográficos como son las referencias a Eluard, Pascal o Bergson (LIANDRAT-GUIDES y LEUTRAT, 1994: 48).

Igual que Lemmy, si queremos salir de los modelos de la ontología depredadora y alienante que dispone a los seres en sus departamentos estancos y los clasifica y disciplina sin que ellos tomen partido sobre sus acciones, si queremos huir de esta hipercodificación sistemática, hay que hacer rizoma, hay que producir un pensamiento a la deriva, hay que construir dimensiones cambiantes, hay que saltar las barreras de las jerarquías del Estado, del Mercado, de las Religiones. Hay que zambullirse a lo nuevo y lo desconocido. No hay que establecer programas o recetas. Tenemos, por el contrario, que potenciar los encuentros, las intersecciones, los cruces: el amor.

Hay que acabar, en definitiva, con los métodos y las recetas de las lógicas (y las poéticas y las ontologías) unívocas para componer una lógica (y una poética y una ontología) entendida como metamorfosis de los límites. Como reza el verso de *Capital del dolor* de Eluard, una de las referencias constantes en el film: «Vivimos en el vacío de la metamorfosis». Esto es: vivimos en/desde un universo en movimiento que hay que defender contra los regímenes totalitarios que pretenden ahogar la vida en estructuras y ordenamientos científicos, económicos, religiosos y legales. ■

Notas

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

Bibliografía

- DANEY, Serge (1997). Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney. *Cahiers du cinéma*, 513, pp. 49-55.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1988). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville.
- GODARD, Jean-Luc (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999). *Casablanca*. La cifra de Edipo. *Trama & Fondo*, 7, pp. 9-30.
- GUBERN, Román (1969). *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets.
- LIANDRAT-GUIDES, Suzanne; LEUTRAT, Jean-Louis (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra.
- LOUKOPOULOU, Katerina (2004). Godard Alone? En M. TEMPLE, J. WILLIAMS y M. WITT (eds.), *For Ever Godard*. Londres: Black Dog Publishing.
- MARECOS, Edgardo (2009). El tiempo y el destino. *Revista de Posgrado de la Cátedra de Medicina*, 194, 1-7.
- OUBIÑA, David (2000). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- PLATÓN (1996). *Diálogos*. México: Porrúa.
- VIOTA, Paulino (2003). *Jean-Luc Godard*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- ZAMBRANO, María (2001). *Filosofía y poesía*. Madrid: FCE.

Miguel Alfonso Bouhaben (Madrid, 1974) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía (UCM). Profesor de Cine en los proyectos de innovación educativa de la UCM y en el máster en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo del Instituto Superior de Arte. Ha colaborado con las revistas *Cine Documental*, *Sans Soleil*, *Fotocinema*, *Toma Uno* y *Metakinema*.

Aproximación a la definición de *hosted trailer* a través de la obra de Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock y William Castle

Javier Lozano Delmar

1. El contenido del tráiler.

Un acercamiento a las estrategias comunicativas en la promoción de películas

El tráiler es una de las primeras formas publicitarias de naturaleza audiovisual. Su origen puede remontarse a comienzos del siglo xx y, más en concreto, a 1916. El tráiler cuenta con una estructura y morfología básica, con un triple componente visual, sonoro y textual, y su función principal —anunciar una película al espectador— ha permanecido inmutable hasta el día de hoy¹. Además, según algunos estudios, se trata del formato de promoción cinematográfica más eficiente de cuantos existen (KLADY, 1994: 13, 24). En vista de todo ello, resulta incomprensible la falta de atención académica en torno al formato y la escasez de trabajos que se ocupen de definirlo y de estudiar su origen y evolución histórica.

En el terreno internacional, destacan únicamente tres autores cuyo trabajo se conforma como un material imprescindible a la hora de estudiar cualquier aspecto relacionado con el tráiler cinematográfico. Por un lado, la profesora Lisa Kernan, de la University of California, Los Angeles (UCLA) de EE. UU., publicó en 2004 *Coming Attractions: Reading American Movie Trailer*, uno de los mejores trabajos sobre la cuestión, así como uno de los primeros que estableció una historia y abordó su origen, evolución y discurso retórico. Por otro lado, el profesor Vinzenz Hediger se doctoró en 2001 con una tesis al respecto (*Verführung zum Film: Der amerikanische Kinotrailer seit 1912*). Anterior y posteriormente a este trabajo, Hediger se ha dedicado a la elaboración de diversos artículos de investigación centrados en el tráiler cinematográfico, entre los que destaca uno particularmente interesante para esta investigación dedicado al concepto de tráiler de autor. Por último, cabe destacar la labor del profesor Keith Johnston de la East Anglia University,

en el Reino Unido. Su libro, *Coming Soon: Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology* (2009), estudia el uso de la tecnología como reclamo publicitario en el tráiler. También existe un documental realizado por The Andrew J. Kuehn Jr. Foundation en 2006 titulado *Coming Attractions. The History of Movie Trailers*, que ofrece una panorámica sobre la evolución del tráiler desde sus orígenes hasta la actualidad. En el terreno nacional, la investigación sobre el tráiler se limita a ciertas anotaciones o alusiones en algún manual de publicidad televisiva o cinematográfica. Destaca, no obstante, el trabajo del profesor Jon Dornaletche de la Universidad de Valladolid, quien ha publicado diversas investigaciones sobre la materia y cuya tesis doctoral analiza la relación entre narrativa y retórica en el tráiler cinematográfico.



Hosted trailer de *Piratas del Caribe: En mareas misteriosas* (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, Rob Marshall, 2011)

Cuando se aborda la definición de tráiler, algunos autores tienden a calificarlo como un compendio de las mejores escenas y momentos de la película (ROBNIK, 2005: 59; DUSI, 2005: 38; WELLS, 1993). Este tipo de definición es bastante frecuente y desvirtúa la esencia del tráiler, ya que reduce su composición a un simple resumen de la película, a un mero ensamblaje de imágenes ordenadas y editadas para dar a conocer la historia del film. Estas calificaciones no tienen en cuenta dos aspectos importantes relacionados con el contenido del tráiler.

En primer lugar, el tráiler no presenta en todos los casos un resumen de los hechos narrados en la película. Si bien es cierto que, en la mayoría de las ocasiones, funciona como una síntesis del film, también es cierto que resulta un error generalizar este hecho. Al fin y al cabo, como muy acertadamente precisa Pezzini, el resumen de la película es solo uno de los efectos posibles en la

concepción de un tráiler (2005: 18). En segundo lugar, y como se verá a continuación, un tráiler no está formado única y exclusivamente por material procedente de la película. Así pues, el tráiler puede recurrir también a la utilización de imágenes en movimiento no extraídas del film.

El objetivo de este trabajo es ofrecer una visión diferente del tráiler a través del análisis del *hosted trailer* o tráiler presentado, entendiendo este como un subtipo particular de tráiler que comienza a surgir en la época del cine clásico de Hollywood y que centra su discurso en declaraciones directas de personas que han participado en la producción de la película. Tal y como se ha mencionado más arriba, el propósito y función principal del tráiler es clara: anunciar una película y, de ahí, su naturaleza publicitaria.

Algunos ejemplos de *hosted trailer* son los tráileres que se prepararon para las películas de *Ana Karenina* (*Anna Karenina*, Clarence Brown, 1935), *Tienda de locos* (*The Big Store*, Charles Reisner, 1941), *Background to Danger* (Raoul Walsh, 1943), *Estrellas en mi corona* (*Stars in My Crown*, Jacques Tourneur, 1950) o *La esclava libre* (*Band of Angels*, Raoul Walsh, 1957). Dos de los ejemplos más emblemáticos son los de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y *La gran ilusión* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937). Lo interesante de este tipo de tráiler es que no recurren al reclamo del contenido de la película como estrategia principal de seducción, sino que construyen un discurso promocional en torno a la figura del presentador o invitado del tráiler. Hoy en día, la fórmula del *hosted trailer* sigue utilizándose en la campaña publicitaria de algunas películas. Los casos son mucho menos frecuentes y, exceptuando algunos ejemplos claros como *Juguetes (Fabricando ilusiones)* (*Toys*, Barry Levinson, 1992) o *Piratas del Caribe: En mareas misteriosas* (*Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides*, Rob Marshall, 2011), en su mayoría funcionan más como entrevistas breves (fusionando su discurso con el del *making of*) que como tráileres presentados, como puede verse en *¿Por qué se frotan las patitas?* (Álvaro Begines, 2006) o *La pesca del salmón en Yemen* (*Salmon Fishing in the Yemen*, Lasse Hallström, 2012)².

Este estudio permitirá analizar la composición y estructura de los primeros *hosted trailers*, y las estrategias narrativas publicitarias que estos construyen para seducir al público. De este modo, queda claro que el interés de este trabajo se enmarca fundamentalmente dentro de los estudios de la publicidad. Además, pretende cubrir una parte de la hasta ahora poco explorada historia del tráiler, identificando una serie de patrones o características comunes que sirvan como punto de referencia para futuros trabajos dedicados a estudiarlo.

Con este objetivo, se llevará a cabo un análisis del contenido de los tráileres presentados de tres realizadores

que, por su creatividad y originalidad, suponen un punto y aparte en la concepción y realización de estas piezas: Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock y William Castle.

2. El sello de autor.

Los tráileres de Cecil B. DeMille

DeMille es uno de los realizadores prototípicos del emergente sistema de estudios que comienza en la segunda década del siglo XX en Hollywood. Su trabajo —más de cuatro décadas en las labores de dirección cinematográfica— se caracteriza, además de por sus películas de carácter épico y aventurero, o de temática contemporánea, por la espectacularidad con que trató diversos dramas bíblicos e históricos (SÁNCHEZ NORIEGA, 2003: 352). El cineasta prestaba un especial cuidado a la puesta en escena de sus producciones (figurantes, decorados, etc.) y en su empaquetado comercial.

Para el público de la época, DeMille no es únicamente un director de cine sino una personalidad reconocida con un poder de persuasión comparable al de cualquiera de las *stars* del cine clásico (THE ANDREW J. KUEHN JR. FOUNDATION, 2006). Entre 1936 y 1944, DeMille ejerce de presentador de un programa de radio sobre el medio cinematográfico, el Lux Radio Theater, en el que se dedica a entrevistar a estrellas de cine (HEDIGER, 2002: 44). Sus tráileres se integran en la línea de filmes que hablan sobre la producción de una película (2002: 53).

Un ejemplo de esto puede verse en el tráiler de *Por el valle de las sombras* (The Story of Dr. Wassell, 1944), donde se construye un discurso sobre la producción de la película³. La pieza comienza con DeMille escuchando una locución radiofónica en la que el presidente Roosevelt rinde homenaje a un héroe de guerra. Al terminar la intervención, a DeMille se le ocurre la idea de realizar la película y llama inmediatamente al presidente de Paramount para proponerle el proyecto. El resto del tráiler, de unos cuatro minutos de duración, sigue a DeMille trabajando en varias etapas de la producción: desde las entrevistas a los actores a la elección de los decorados y la elaboración del vestuario. A partir de un momento, el tráiler deja atrás esta escenificación y comienza a mostrar imágenes pertenecientes al film. Como apunta Hediger: «Cecil B. DeMille utiliza sus tráileres como plataformas al servicio de una *performance* [...]. DeMille se presenta a través de una puesta en escena de él mismo que representa una especie de metarrelato incorporado al relato fílmico, y que habla sobre la manera en que se hacen las películas» (2002: 52)⁴.

En este tráiler, DeMille no se dirige aún de forma directa al espectador sino que muestra una puesta en escena teatralizada sobre la producción de la película, en la que él es el protagonista, sirviéndose del mismo sentido y tono épico por el que caracteriza su filmografía. En el tráiler de *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, 1956)⁵, DeMille se sitúa de nuevo como figura esencial del

discurso promocional y, esta vez, se dirige directamente al espectador, apelando a sus raíces históricas y religiosas. Partiendo de la estatua realizada por Miguel Ángel y, a través de diferentes materiales de referencia, como la Biblia, diversos mapas, cuadros o fotografías, DeMille concentra el discurso promocional en la vida de Moisés y su repercusión histórica. El realizador también se ocupa de mostrar otros objetos, como las tablas de los Diez Mandamientos usadas en el film así como la canasta en la que su madre puso a Moisés recién nacido.

DeMille presenta, de este modo, todos los elementos históricos que le sirven para reconstruir y definir la historia de su personaje principal. Esta fórmula también puede apreciarse en tráileres anteriores, como, por ejemplo, *Corsarios de Florida* (The Buccaneer, 1938). Con esta es-



Hosted trailer de Los diez mandamientos (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, 1956)

trategia, el director consigue envolver su película de una veracidad histórica que solo se alcanza a través de una documentación rigurosa. Tal como ocurrió en el tráiler de *Por el valle de las sombras*, una película que se inspira en hechos reales o bíblicos exige un proceso de producción e investigación riguroso como solo DeMille sabe hacerlo. Según Hediger, con el tráiler de *Los diez mandamientos*, lo que explica el director, en última instancia, es hasta qué punto su película puede considerarse como una última etapa necesaria en el proceso de investigación bíblica (2002: 56). El tráiler para la película *El mayor espectáculo del mundo* (The Greatest Show on Earth, 1952) tiene una estructura similar, aunque de menor duración⁶.

En definitiva, las películas realizadas por DeMille siguen un cuidadoso y riguroso proceso de producción y el realizador se dirige a la audiencia para certificar la calidad de sus obras. Además, DeMille no solo se contenta con la

aparición física en sus propios tráileres sino que se ocupa personalmente de su realización. Así pues, el director es el responsable de la publicidad de sus filmes durante toda su carrera, convirtiéndose, por tanto, no solo en el autor de sus películas, sino, además, en el autor de sus propios tráileres (HEDIGER, 2002: 46 y 48)⁷.

3. El maestro del tráiler: Alfred Hitchcock

Hitchcock, director de origen británico, al que se conoce popularmente como «el maestro del suspense», se mantuvo fiel en su carrera, construyendo una filmografía de intriga criminal. El realizador destaca por el ingenio, la técnica cinematográfica y su afición a lo macabro y escalofriante, sirviéndose de elementos visuales y psicológicos para mantener al espectador subyugado a la historia (SÁNCHEZ NORIEGA, 2003: 416-417).

Arriba. *Hosted trailer de Con la muerte en los talones* (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959)

Abajo. *Hosted trailer de Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)



Hitchcock definió ya su figura pública durante la emisión de su serie *Alfred Hitchcock presenta* (Alfred Hitchcock Presents, CBS y NBC, 1955-1962). En los tráileres de sus películas, y como explica Debruge, «aparecía [...] haciendo el mismo tipo de anuncio irónico que sus *fans* esperaban ver en la serie» (2000). Al fin y al cabo, las apariciones del realizador en esta serie se concebían como parodias de campañas publicitarias del momento (HEDIGER, 2002: 58).

Uno de los primeros tráileres presentados por Hitchcock es el de la película *Falso culpable* (The Wrong Man, 1956)⁸. En él, la figura del realizador se desdibuja a lo lejos —en plano picado— en un claroscuro, mientras avanza hacia el espectador y declara: «Soy Alfred Hitchcock, en el pasado les he presentado a muchos tipos de personas: asesinos, ladrones, timadores... muchos de ellos maestros del negocio criminal. Ahora, me gustaría que conociesen a una persona completamente diferente: un tipo normal que lleva una vida corriente». Tras esto, el tráiler muestra una serie de fragmentos de la película, al mismo tiempo que la voz en *off* del realizador se convierte en el narrador del discurso, apoyado por los títulos publicitarios característicos de la época. Con su discurso, Hitchcock introduce al personaje principal de la película y presenta de manera sintética el primer arco de la historia, de tal modo que el espectador siente curiosidad por conocer la resolución de la trama.

En el tráiler de *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959), Hitchcock aparece en una oficina turística y se dirige al público para anunciar su nueva película⁹. En esta ocasión, el director aparece en plano medio justo delante del espectador y claramente identificado, al contrario que en su aparición en el anterior tráiler. La pieza comienza con unos títulos («Una visita guiada con Alfred Hitchcock») seguidos del propio Hitchcock diciendo: «¿Han planeado ya sus vacaciones...? Les sugiero un pequeño viaje de unos 3.000 kilómetros. Acabo de hacer una película [en este momento enseña el cartel del film], *Con la muerte en los talones*, para mostrarles algunas de las maravillas de este *tour*». Hitchcock mira directamente a la cámara y anuncia el film como si se tratase de un paquete de vacaciones (GILBEY, 2006).

Pero, sin duda, el que se constituirá como el tráiler más importante en la carrera del realizador es el de *Psicosis* (Psycho, 1960)¹⁰. En este tráiler, Hitchcock invita a los espectadores a seguirle en una visita por los decorados de su film: la mansión y el motel Bates. Para Goodwin, se trata de una solución brillante al desafío básico del tráiler: vender un film de suspense sin desvelar todas las sorpresas (1981: 86). El comienzo del tráiler lo conforman unos títulos que ocupan toda la pantalla y que apelan directamente al espectador: «El fabuloso señor Alfred Hitchcock está a punto de acompañarle en una visita por las localizaciones de su nueva película: *Psicosis*». Durante

la visita, Hitchcock señala al público los lugares en los que han acontecido los asesinatos, situándose, de este modo, en un momento posterior a la acción transcurrida en el film y recreando los hechos como si se tratase de un documental.

El director inglés dota a su tráiler del mismo suspense que contienen sus películas. De esta forma, suscita el interés del público a través de lo «no visto» de una forma mucho más inteligente y elegante que algunos tráileres actuales. Así, el fuera de campo, por ejemplo, desempeña un papel esencial en la constitución del tráiler de *Psicosis*. En cierto momento, Hitchcock se dirige hacia el armario de la madre de Bates y lo abre. El director mira entonces dentro del armario y vuelve su mirada hacia el público como advirtiendo: «mejor no vean lo que hay aquí». El espectador, que no puede ver qué hay dentro del armario al encontrarse fuera de campo, se queda con la curiosidad de saber qué puede llamar tanto la atención del realizador. Como expresan Kerzonkuf y Bokor: «Hitchcock disfruta llamando la atención sobre diversas cosas y luego parando repentinamente, dejando a la audiencia a oscuras» (2009).

En los años siguientes, Hitchcock también aparecerá como el presentador de los tráileres de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963)¹¹, *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964), *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) y *La trama* (*Family Plot*, 1976). Todos ellos siguen las mismas pautas que los anteriores: el realizador certifica la calidad de la película insertándose como narrador principal del tráiler y creando un discurso irónico en torno al film.

4. El tráiler didáctico de William Castle

Castle no solo es el inventor del film de horror interactivo sino que, además, se sirve del tráiler para explicar, como si de un manual de instrucciones se tratase, el funcionamiento de sus películas (THE ANDREW J. KUEHN JR. FOUNDATION, 2006). Su cine es conocido por el uso de *gimmicks*¹² o trucos publicitarios que funcionan como gancho para atraer al público a las salas y que, al mismo tiempo, permiten cierta interactividad entre el espectador y la película.

Uno de los *gimmicks* más populares ideados por Castle fue el sistema *Percepto*, concebido especialmente para el film *The Tingler* (1959) y que consistía en la instalación de butacas de cine que vibraban en determinados momentos de la proyección. Estas vibraciones coincidían con aquellos momentos en que el ser conocido como *Tingler* se perdía entre el público de una sala de cine. En el tráiler¹³, el propio Castle aparece frente al público para explicarle: «Me siento obligado a advertirle de la nueva película que podrá ver en este cine... Por primera vez, los miembros del público, incluido usted, formarán realmente parte de la película. Sentirán algunas reacciones físicas, sensaciones impactantes...

Cuando vea la película se le explicará (y recuerde las instrucciones) cómo puede defenderse de un ataque del *Tingler*». Mientras se proyectan algunos fragmentos de la película, unos títulos avisan de nuevo al espectador: «¡Importante! Cuando entre en el cine, recibirá instrucciones y un equipamiento especial para protegerse contra el *Tingler*. ¡Úselos! ¡No sienta vergüenza por gritar! ¡Puede que salve su vida!».

Para la película *Los trece fantasmas* (*13 Ghosts*, 1960), Castle inventó el sistema *Illusion-O* que permite al espectador descubrir, mediante unas gafas denominadas *Ghost Viewer*, los diferentes fantasmas que aparecen en el film: «El *Ghost Viewer* permitía a la audiencia elegir entre ver o no los fantasmas [...]. Los fantasmas de color magenta se superponían en un fondo azul. El papel de celofán rojo [del visor] eliminaba los fantasmas. El azul los hacía visibles. Si no se usaba el visor podían verse igualmente los fantasmas, aunque no de forma nítida» (MCGEE, 2001: 33). En el tráiler¹⁴, Castle se dirige de nuevo a la audiencia: «Cuando vea *Los trece fantasmas*, se le entregará un visor supernatural como este [Castle enseña el artefacto], que le permitirá penetrar, por primera vez, en el mundo espiritual de los trece fantasmas». Tras mostrar unas imágenes de la película, unos títulos rezan: «Verá cómo vuelven a la vida los trece fantasmas... En color a través de *Illusion-O...* el nuevo *Ghost Viewer* que se le entregará en este cine».

Para la película *Homicidio* (*Homicidal*, 1961), Castle ideó una Cláusula del Susto, según la cual, si el espectador está lo suficientemente asustado como para abandonar la sala antes del final del film, este podrá hacerlo y recuperar el importe de la entrada. En el tráiler, Castle explica este sistema y enseña el Certificado de Cobarde que funciona como garantía en caso de que el espectador

Hosted trailer de Los trece fantasmas (13 Ghosts, William Castle, 1960)





Hosted trailer de *El Barón Sardónico* (Mr. Sardonicus, William Castle, 1961)

decida abandonar la sala. La película *El Barón Sardónico* (Mr. Sardonicus, 1961), como el propio Castle certifica en el tráiler¹⁵, «ofrece algo que la audiencia no ha tenido nunca: el poder para determinar el destino de un personaje en la pantalla. El poder para castigarlo». Para ello, en el cine se entrega a cada espectador una cartulina en la que aparece el dibujo de una mano con el pulgar hacia arriba (o hacia abajo, dependiendo de su orientación) en color fosforescente. Castle explica el funcionamiento de esta cartulina al final del tráiler: «Cuando vengán a ver *El Barón Sardónico* recibirán un papel como este [Castle enseña la cartulina al público], y, en cierto momento de la película, votarán sí o no (pulgar hacia arriba o hacia abajo). Su castigo [refiriéndose al personaje Mr. Sardonicus] dependerá del resultado de su voto».

Aunque Castle seguiría presentando muchos de sus tráileres, como *La vieja casa oscura* (The Old Dark House, 1963) o *Amor entre las sombras* (The Night Walker, 1964), los ejemplos analizados aquí constituyen los casos más destacados de este particular tipo de *hosted trailer*. Como puede observarse, estos tráileres se caracterizan por explicar a la audiencia el funcionamiento del film, presentando los diferentes instrumentos que se recibirían a la entrada del cine. El realizador introduce el objeto en cuestión, certifica su existencia y explica al público cómo usarlo.

5. Conclusiones

Partiendo del análisis de los *hosted trailers* de estos tres realizadores, puede observarse una serie de diferencias en función de la estrategia comunicativa utilizada en cada uno de ellos. Así, DeMille se sirve del tráiler para construir una pieza promocional que explica el proceso de producción y realización de la película, que certifica, en todo momento, la calidad del film. Los *hosted trailers*

de Hitchcock se caracterizan, sobre todo, por una puesta en escena que ridiculiza la película, alejándose del género de terror y suspense y creando una falsa comedia que presenta y, al mismo tiempo, revela poco sobre el film. Por último, Castle recurre al tráiler como un medio para entrar en contacto con el espectador y explicarle la novedad de cada una de sus películas, detallando el funcionamiento de los *gimmicks* y subrayando la originalidad de su película. Estos tres realizadores recurren, por tanto, a diferentes narrativas publicitarias para vender sus películas. Sin embargo, pese a estas diferencias, se observan también diversas características o elementos comunes que definen de forma clara este tipo de tráiler:

- *Utilización de la figura testimonial como narrador principal del discurso.* Según lo analizado, la estructura del *hosted trailer* podría dividirse en tres partes. En un primer lugar, presenciarnos una puesta en escena en la que aparece la figura testimonial, que se dirige al público mirándolo directamente e invitándolo a conocer la película que se está promocionando. Esta figura puede pertenecer al reparto técnico o artístico de la obra. Por lo general, para contextualizar su discurso, el espacio en el que se inserta es su propio despacho, los escenarios del rodaje o, incluso, el propio *set*. Tras esta primera parte introductoria, el *hosted trailer* suele presentar una muestra de imágenes de la película que pueden o no encontrarse acompañadas por la narración en *off* de la figura testimonial. Por último, en una tercera parte, la figura vuelve a aparecer en escena para cerrar su discurso e instar directamente al espectador a ver la película, o bien se recurre a títulos promocionales para subrayar este mismo mensaje de refuerzo.

- *Desarrollo de un discurso promocional a dos niveles.* Como indica Maier, la información proporcionada por todo tráiler parte, en esencia, de dos puntos de origen o contextos diferentes (2009: 161). Por un lado, del contexto diegético de la historia de la película y sus personajes y, por otro, del contexto no diegético de los creadores del film. En los *hosted trailers*, se establece por un lado un discurso comercial que habla sobre la película, representado por la figura testimonial que se dirige al espectador para avalar y ensalzar las bondades del producto, pudiendo revelar algunos puntos sobre la historia de la película. En otro nivel, se establece un discurso constituido por fragmentos de película que construyen una narración que intenta ofrecer una idea sobre la historia de la película. Este segundo nivel se encuentra, en la mayoría de los casos, acompañado por el discurso comercial de la figura testimonial en *off*.

- *Énfasis en la calidad de la película.* Durante el periodo de cine clásico, la industria cinematográfica necesitaba diferenciar sus películas de la competencia. Por ello, el discurso persuasivo del *hosted trailer* no se centra exclusivamente en mostrar el producto (imágenes de la película).

la), sino que se dedica, sobre todo, a asegurar su calidad y persuadir al público para que la vea mediante el recurso de la figura testimonial. Esta composición del *hosted trailer* coincide con la segunda fase histórica de la publicidad que Casetti denomina *advertising* y cuya edad de oro va desde 1930 a 1950: «El objetivo que se persigue es certificar la legitimidad del producto [...]. Para lograr tal objetivo la *advertising* se estructura como una interpelación dirigida a quien es el destinatario del mensaje y [...] se apela directamente exaltando su presencia [...], desde las primeras apariciones de los *testimoniales* [...] hasta el uso de miradas frontales e índices dirigidos hacia quien se encuentra mirando el mensaje» (1994: 23-24).

- *Discurso persuasivo que utiliza el reclamo de la estrella.* Los productores del cine clásico pronto descubren que las celebridades son una de las atracciones más poderosas a la hora de atraer espectadores a la sala. A través de la estrategia comercial del *star system* o estrellato, la industria del cine clásico se sirve de una serie de valores y sensaciones que serán proyectados en los actores de las películas. Igualmente, los directores y los estudios constituyen poderosos argumentos de persuasión y la institución cinematográfica se vende a sí misma (HARALOVICH y KLAPRAT, 1982: 71). El reconocimiento de ciertas personalidades en el tráiler transmite al espectador una sensación de calidad y confianza. Según Bordwell, el recurso a la autoridad es uno de los más importantes: «El orador puede contar con que su público confía en individuos reconocidos, y entonces la apelación a nombres y escritos respetados es capital para la coherencia y continuidad de una institución» (1995: 233). La utilización de este reclamo se muestra de forma patente en los *hosted trailers* analizados, en que los tres directores son las auténticas estrellas de sus películas. De esta forma, el auténtico reclamo de seducción es la propia figura testimonial y su sello comercial.

- *Hiperbolización de la película.* Los *hosted trailers* exageran las cualidades de la película mediante el discurso de la figura testimonial. La propia aparición del director o estrella principal del film supone, ya de por sí, una exageración por su acercamiento y cercanía con el espectador. Además, por lo general, se tiende a presentar la película como una obra maestra de calidad inigualable, incitando al espectador a ver un espectáculo que supera, por su magnitud, a todos los demás. Esto puede apreciarse en los tráileres de DeMille donde queda patente la aventura que supone la producción y realización de sus filmes o en Castle que, mediante el reclamo de sus *gimmicks*, hace de cada una de sus películas una obra única y diferente al resto. En el caso de Hitchcock, la exageración sirve como técnica para ridiculizar la película.

Teniendo en cuenta estas características, y de acuerdo a las fases históricas de la publicidad de Casetti (1994: 23-24, 27-28), podría decirse que el discurso de estos tráileres se compone de manera parecida a otras formas publicita-

rias del momento, destacando, por encima de todo, la diferenciación del producto en el mercado a través de una interpelación directa al consumidor. Así pues, el *hosted trailer* constituye una puesta en escena que evita la mostración exclusiva de fragmentos de la película. Ya no se trata únicamente de certificar la existencia del producto, sino de apelar a la calidad de la obra a través del reclamo de la estrella. Para ello, se construye una puesta en escena que se sitúa en un universo diegético independiente al de la propia película. Se trata, en definitiva, de un programa independiente, presentado por la figura testimonial, que avala la calidad de la obra y que puede combinarse con las imágenes extraídas del film para conformar un discurso promocional más directo, original y, sobre todo, diferente del modelo de tráiler convencional. ■

Notas

* 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).

- Según los resultados obtenidos en LOZANO DELMAR, Javier (2012). *Contextualización y conceptualización del tráiler*. (Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla). Este artículo recoge una parte de la investigación llevada a cabo en esta tesis.
- Tráiler de *Jugetes*. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=EwVqtzoBNSM>>. *Piratas del Caribe: En mareas misteriosas*. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=ETAxIc-13aE>>. *¿Por qué se frotran las patitas?* Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=XZFZJ4YSqg8>>. *La pesca del salmón en Yemen*. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=CEUwCX2UjJA>> [28/01/2014].
- Tráiler de *Por el valle de las sombras*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/154691/Story-Of-Dr-Wassell-The-Original-Trailer.html>> [25/02/2013].
- En adelante, aunque no se indique, las traducciones al español de textos originalmente ingleses (escritos o audiovisuales) son del autor.
- Tráiler de *Los diez mandamientos*. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=sRGhOcnmChI>> [25/02/2013].
- Tráiler de *El mayor espectáculo del mundo*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/154682/Greatest-Show-On-Earth-The-Original-Trailer.html>> [25/02/2013].
- Según Brad Stevens (2000), Howard Hawks dirigiría, casi con total seguridad, el tráiler para su película *Río Bravo* (1959). François Truffaut e Ingmar Bergman serían también, en un periodo posterior, artistas responsables en la creación de los tráileres de sus películas, de acuerdo con Rodolphe Pailliez (1977: 89), de la misma forma que Jean-Luc Godard o Federico Fellini.
- Tráiler de *Falso culpable*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/105063/Wrong-Man-The-Original-Trailer.html>> [25/02/2013].

- 9 Tráiler de *Con lamuerte en los talones*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/72824/North-By-Northwest-Movie-Trailer-Hitchcock-Tour.html>> [25/02/2013].
- 10 Tráiler de *Psicosis*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/66193/Psycho-Original-Trailer-.html>> [25/02/2013].
- 11 Tráiler de *Los pájaros*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/74071/Birds-The-Original-Trailer-.html>> [25/02/2013].
- 12 Según el Oxford English Dictionary, un *gimmick* se define como «Un truco o mecanismo que, más que perseguir un propósito útil, pretende, sobre todo, atraer la atención o publicitar».
- 13 Tráiler de *The Tingler*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/178167/Tingler-The-Original-Trailer-.html>> [25/02/2013].
- 14 Tráiler de *Los trece fantasmas*. Recuperado de <<http://www.youtube.com/watch?v=smki4Vupb9Q>>.
- 15 Tráiler de *Mr. Sardonicus*. Recuperado de <<http://www.tcm.com/mediaroom/video/248357/Mr-Sardonicus-Original-Trailer-.html>> [25/02/2013].
- MAIER, Daniela (2009). Visual Evaluation in Film Trailers. *Visual Communication*, 8, 2, 159-180.
- MCGEE, Mark Thomas (2001). *Beyond Ballyhoo: Motion Picture Promotion and Gimmicks*. Carolina del Norte: McFarland.
- PAILLIEZ, Rodolphe (1977). Le film-annonce. *La revue du cinéma. Image et son*, 315, 83-92.
- PEZZINI, Isabella (2005). Forme brevi, a intelligenza del resto. En I. PEZZINI (ed.), *Trailer, spot, clip, siti, banner: le forme brevi della comunicazione audiovisiva* (pp. 9-29). Roma: Meltemi.
- ROBNIK, Dreli (2005). Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture. En M. VALCK (ed.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (pp. 55-64). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2003). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- STEVENS, Brad (2000). In Praise of Trailers. *Senses of cinema*, 9. Recuperado de <<http://www.sensesofcinema.com/2000/feature-articles/trailers/>> [25/02/2013].
- WELLS, J. (1993). Thrills! Chills! Laughs! And These Are Just the Previews! *Los Angeles Times Calendar*, 16 de mayo, 22-23.

Bibliografía

- BORDWELL, David (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- CASETTI, Francesco (1994). Modelos comunicativos de la publicidad. *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 2, 22-33.
- DEBRUGE, Peter (2000). *A Brief History of the Trailer*. Recuperado de <<http://www.movietrailertrash.com/views/history.html>> [25/02/2013].
- DUSI, Nicola (2005). Le forme del trailer come manipolazione intrasemiotica. En I. PEZZINI (ed.), *Trailer, spot, clip, siti, banner: le forme brevi della comunicazione audiovisiva* (pp. 31-66). Roma: Meltemi.
- GILBEY, Ryan (2006). Trailer Trash. *New Statesman*, 19, 902.
- GOODWIN, Michael (1981). The lost film of Alfred Hitchcock. *New West*, abril, 84-87.
- HARALOVICH, Mary Beth; KLAPRAT, Cathy Root (1982). Marked Woman and Jezebel: The Spectator in the Trailer. *Enclitic, otoño-primavera*, 66-74.
- HEDIGER, Vinzenz (2002). L'image de l'auteur dans la publicité: À propos des stratégies auto-promotionnelles de Cecil B. DeMille et Alfred Hitchcock. En J. P. ESQUENAZI (coord.), *Politique des auteurs et théories du cinéma* (pp. 39-66). París: L'Harmattan.
- JOHNSTON, Keith (2009). *Coming Soon. Film Trailers and the Selling of Hollywood Technology*. Carolina del Norte: McFarland.
- KERNAN, Lisa (2004). *Coming Attractions: Reading American Movie Trailers*. Austin: University of Texas Press.
- KERZONKUF, Alain; BOKOR, Nándor (2009). Alfred Hitchcock's Trailers. Part II. *Senses of Cinema*, 51. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2005/feature-articles/hitchcocks_trailers_part2/> [25/02/2013].
- KLADY, L. (1994). Truth About Trailers: They Work. *Variety Weekly*, semana del 28 de noviembre al 4 de diciembre, 13 y 24.

Javier Lozano Delmar [Córdoba, 1982], tras licenciarse en Comunicación Audiovisual con Premio Extraordinario Fin de Carrera y obtener una beca FPU, se doctora en Comunicación en 2012 y se incorpora como ayudante de investigación en la Universidad Loyola Andalucía en 2013. Actualmente, compagina sus tareas docentes con la realización de diversos trabajos de investigación. Estos trabajos, centrados en las áreas de la comunicación y la publicidad, han aparecido en diferentes publicaciones científicas y se dedican principalmente al estudio del tráiler cinematográfico, las tecnologías digitales aplicadas a la publicidad y las nuevas estrategias de promoción de contenidos ficcionales en cine y televisión.

CON A DE ANIMACIÓN

Nº 5 2015 Revista anual de investigación

Con *A de animación* es una revista anual, dedicada a la animación en todas sus facetas. El número de 2015, "Animación: punto de encuentro", revelará el actual panorama de la producción y difusión de esta fascinante forma de hacer cine, a través de reseñas de películas, entrevistas a sus artífices, reflexiones y retrospectivas. El presente número incluye también artículos de investigación sobre los diversos aspectos humanos, técnicos e historiográficos de la animación: un arte cuya crónica se escribe en estas páginas.

Organiza: Grupo de Animación: Arte e Industria.
Departamento de Dibujo, Universitat Politècnica de València

Distribuye: Sendemà
<http://www.sendemaeditorial.com>
info@sendemaeditorial.com



<http://conadeanimacion.webs.upv.es>



ABSTRACTS [español]

CUADERNO

Rostros, voces, cuerpos, gestos. La concepción del trabajo actoral como núcleo del análisis fílmico

La imitación, la excentricidad y la caracterización en la interpretación cinematográfica. James Naremore

Palabras clave: imitación, caracterización, mimesis, influencia estilística, excentricidad.
Abstract: Louise Brooks dijo una vez que, para convertirse en una estrella, un actor necesita combinar un comportamiento en apariencia natural y una «excentricidad» personal. El presente artículo explora algunos de los problemas de análisis que plantea este fenómeno. ¿Qué es la excentricidad y cómo, en ciertos casos, lo natural logra equilibrarla? ¿Qué ocurre cuando una estrella cinematográfica actúa en un film en el que debe caracterizar las excentricidades de otra estrella (Larry Parks como Al Jolson, Clint Eastwood como John Huston, Cate Blanchett como Bob Dylan, Meryl Streep como Julia Child, etc.)? ¿Cómo distinguir entre la caracterización como una caricatura y la caracterización como ilusión dramática? ¿Cuál es la diferencia, si es que existe alguna, entre la caracterización y la influencia estilística?

Autor: 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).

Contacto: naremore@indiana.edu

Los tres cuerpos de la narración: una poética cognitivista de la interpretación actoral. Héctor J. Pérez

Palabras clave: interpretación actoral, narración, emociones, cognitivismo, empatía, simpatía, cuerpo, estética.

Abstract: El objetivo de este trabajo es proponer desde el cognitivismo una comprensión adecuada de la interpretación actoral como factor narrativo y estético. Introductoramente se ofrece un contexto que explique qué ha llevado casi siempre a considerar la interpretación actoral, en el audiovisual y en el teatro previamente, como algo ajeno a la narración, reservando esta categoría para la diégesis. Tras esto, presenta la concepción general cognitivista como la línea más adecuada para acometer el objetivo, en base a los rasgos centrales del concepto de reconocimiento, y así viene la propuesta central de considerar actrices y actores como generadores de la atención del espectador, primera condición de cualquier relato. Su parte central se ocupa de presentarnos, debidamente ejemplificadas, las tres principales modalidades en que la presencia actoral despierta la atención del espectador y explica en cada caso su alcance narrativo. Primero el valor del cuerpo para provocar una atención neutral del espectador hacia el personaje; en segundo lugar el valor de la excepcionalidad del cuerpo en relevantes incrementos del interés del espectador, que dan paso a las emociones centrales para el cognitivismo, como simpatía y empatía, determinantes por tanto en procesos narrativos; finalmente, se entronca con uno de los principales debates para ofrecer una alternativa al cognitivismo y resultado principal de este trabajo: la actuación, en su sentido artístico, genera tal atención y emociones como para equipararse con los factores morales más discutidos, como la *allegiance*. Cabe, por tanto, considerar que la interpretación actoral como práctica artística es el aspecto con mayor plenitud narrativa en la medida en que es la base más estable de la atención del espectador.

Autor: Héctor J. Pérez (Madrid, 1971) es profesor titular de narrativa audiovisual en la

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

Contacto: hperez@har.upv.es

Hacia un montaje comparativo del retrato femenino. El teatro del cuerpo: lágrimas ficticias y lágrimas reales. Gonzalo de Lucas

Palabras clave: actriz, cine moderno, retrato fílmico, imágenes de las lágrimas, retrato icónico, signos indiciales.

Abstract: Este artículo se centra en el retrato femenino y la filmación e interpretación de las lágrimas. A partir de la distinción entre lágrimas ficticias y lágrimas reales, se propone un estudio de las formas fílmicas. En la primera parte, se analiza la obra de dos cineastas del clasicismo, David Wark Griffith y Josef von Sternberg: en sus películas, el rostro de la actriz hollywoodiense es filmado como una imagen *icónica*. En la segunda parte, se comenta la obra de diferentes cineastas europeos y americanos (Nicholas Ray, Roberto Rossellini, John Cassavetes, Rainer Werner Fassbinder): en sus retratos de los rostros femeninos, las lágrimas son signos *indiciales* de la realidad y los efectos del tiempo.

Autor: Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Editor de la

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

Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu

La modernidad desde el clasicismo: el cuerpo de Marlene Dietrich en las películas de Josef von Sternberg.
Núria Bou

Palabras clave: star, cuerpo, código de interpretación, cine clásico de Hollywood, cine moderno.

Abstract: En las primeras películas que Marlene Dietrich protagonizó en Hollywood, dirigidas por Josef von Sternberg a inicios de la década de los treinta, encontramos un ejemplo modélico de cómo el cine clásico transgredía sus formas de expresión convencionales. Mientras la *fábrica de sueños* insistía en la grandeza todopoderosa del amor, Marlene Dietrich desmitificaba la pasión ideal que Greta Garbo había hecho reinar en las ficciones de la época. La propuesta actoral de la actriz, irónica y distanciada, provocaron que el espectador tuviera una relación más moderna con la *star*. El objetivo principal de este artículo es explicar el funcionamiento del cine clásico a través de la gestualidad corporal de Marlene Dietrich.

Autora: Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano*, (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Les dives: mites i celebritats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentran sus líneas de investigación: la *star* en el cine clásico y la representación del deseo femenino.

Contacto: nuria.bou@upf.edu

¿Quién soy yo? La política del actor en el arte de Anna Magnani. Marga Carnicé Mur

Palabras clave: política del actor, neorealismo, modernidad, propuesta estética, propuesta dramática, estilo gestual, máscara, límite, artificio, figura, expresión, *popolana*, propuesta figurativa.

Resumen: A partir de su interpretación en *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945), Anna Magnani (Roma, 1908-1973) se erigió en la historia del cine como musa del neorealismo italiano. Su caso plantea un diálogo entre cineastas, entre los cuales, de Roberto Rossellini a Federico Fellini, se establece una monumentalización de su paradigma interpretativo. Un paradigma que pretende ser abarcado aquí bajo las coordenadas de una política del actor. Este ensayo plantea la observación de esta política a partir de la propuesta figurativa de la actriz, y de cómo sus rasgos principales generaron una estética y un estilo dramático y gestual necesarios para la inscripción del cine de una época.

Autora: Marga Carnicé Mur (Barcelona, 1985) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente cursa el Doctorado en Comunicación. Desde febrero de 2013 trabaja como investigadora en formación en el grupo CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales). Sus líneas de investigación son la política del actor, la estética y hermenéutica del cine y la figuración femenina en el cine moderno.

Contacto: margarida.carnice@upf.edu

El trabajo actoral como fundamento para el cine de autor. El cine independiente americano como ejemplo. Cynthia Ann Baron

Palabras clave: trabajo actoral, interpretación en la pantalla, cine independiente americano, naturalismo, semiótica de Praga.

Resumen: Para ilustrar que el trabajo actoral merece la misma atención que se le da a otros elementos filmicos, el presente artículo demuestra que actuar puede ser crucial incluso para el cine independiente de autor. El análisis se centra en las interpretaciones de los personajes de *Matewan* (John Sayles, 1987), que pertenece a la primera «edad de oro» del cine independiente americano, y que está realizada por un director de cine independiente reconocido. Explora la con-

cepción neo-naturalista del personaje sobre la cual se basan las actuaciones en *Matewan*. También analiza aspectos de los actos identificados por los teóricos de la Escuela de Praga como *signos gestuales* (gestos sociales) y *expresiones gestuales* (uso individual de los gestos), para demostrar que, en *Matewan*, la información clave sobre los personajes y su mundo se transmite a través de los signos gestuales seleccionados y de las cualidades de las expresiones gestuales idiosincrásicas de cada actor.

Autora: Cynthia Ann Baron (Hollywood, 1954) imparte clases de cine en Bowling Green State University. Es autora del libro *Denzel Washington* (2015), co-autora de *Appetites and Anxieties: Food, Film, and the Politics of Representation* (2014) y de *Reframing Screen Performance* (2008), co-editora 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*.

Contacto: cbaron@bgsu.edu

¿Somos los actores de nuestra propia vida? Notas sobre el actor experimental. Nicole Brenez

Palabras clave: actor experimental, activismo político, Marlon Brando, Delphine Seyrig, Carole Roussopoulos, Jack Smith, Andy Warhol, Jean-Luc Godard, Raymundo Gleyzer.

Resumen: El actor de cine asegura una síntesis entre las tres dimensiones del arte según Quintiliano (teórica, práctica y poética). 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. 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 simbolización dominantes. Tales serían los casos de Marlon Brando y Delphine Seyrig. El trabajo de la actriz se expande cual levadura política en su colaboración con

Carole Roussopoulos, siendo esta el origen de tres ensayos cinematográficos importantes. 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. Uno de los grandes poetas de la apariencia desestructurada fue el intérprete y cineasta experimental americano Jack Smith. De Smith, Andy Warhol adopta a los actores, retoma 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. 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. El artículo concluye citando el trabajo de aquellos actores para los cuales actuar implica materializar un activismo concreto, tales como los actores del cineasta Raymundo Gleyzer.

Autora: 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.

Contacto: nicole.brenez@univ-paris3.fr

DIÁLOGO

Filmar / ser filmada. El trabajo actoral según Icíar Bollaín, cineasta y actriz. «Los actores son grandes

guionistas porque se inventan cosas que el guionista tendría que haber escrito». Pablo Hernández Miñano, Nuria Castellote Herranz y Violeta Martín Núñez

Palabras clave: interpretación, cine, dirección de actores, *casting*, estilos interpretativos, cine documental, Icíar Bollaín, José Luis Borau, Ken Loach.

Abstract: Desde su doble faceta de actriz y cineasta, Icíar Bollaín (Madrid, 1967) reflexiona en esta entrevista sobre cuestiones clave de la interpretación cinematográfica y de la dirección de actores, tales como las estrategias de *casting*, la aportación de los actores a la modificación de la película durante su rodaje, los grados de dependencia entre el trabajo actoral y el resto de elementos de la puesta en escena, la relación entre los estilos interpretativos y los modelos narrativos o géneros cinematográficos o la construcción de los *personajes* en el cine documental. Su experiencia con cineastas con métodos tan dispares como los de José Luis Borau y Ken Loach permite una aproximación a dos formas de concebir la dirección de actores radicalmente distintas y que podrían resumirse, a grandes rasgos, como la interpretación al servicio del resto de elementos de la puesta en escena, en el caso de Borau, frente a la supeditación del rodaje al trabajo de los actores, en el de Loach. Como cineasta, Bollaín se confiesa deudora de ambos, aunque más próxima a Loach en su forma de involucrar a los intérpretes en el proceso de creación de la película y facilitar su trabajo para lograr la mayor frescura y autenticidad posibles.

Autores: Pablo Hernández Miñano (Valencia, 1982) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Guion de Cine de la Fundación para la Investigación del Audiovisual-Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIMP). Vinculado a diferentes proyectos de asociacionismo cultural, entre 2003 y 2008 formó parte del Cinefòrum L'Atalante y del equipo impulsor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ha participado en la organización técnica de diferentes jornadas y seminarios relacionados con el cine y, entre 2008 y 2013, ha desempeñado funciones de técnico de gestión cultural en el departamento de comunicación de La Filmoteca valenciana (Cul-

turArts IVAC). Actualmente, imparte cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València y es coordinador técnico del Aula de Cinema de la Universitat de València. / Nuria Castellote Herranz (Valencia, 1979) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Subtitulación y Doblaje por la Universidad de Sevilla. Es técnica de programación de La Filmoteca de Valencia (CulturArts IVAC) desde 2006 y, desde 2013, imparte cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València. Ha contribuido con artículos en la publicación colectiva *Mujeres, culturas y literaturas* (Caracas: Escultura, 2001) y en el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (Madrid: SGAE, 2009). / Violeta Martín Núñez (Valencia, 1982) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València (UV) y tiene un máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación por la Universitat Jaume I (UJI). Es miembro de la Asociación Cinefòrum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV, desde 2004, y secretaria de redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. También fue adjunta a la redacción de *Archivos de la Filmoteca*. Desarrolla su actividad profesional en la empresa Projectem Comunicació.

Contacto: pablohmin@gmail.com, violetamn@gmail.com, castellote_nur@gva.es, .

(DES)ENCUENTROS

Una tarea compartida: cineastas e intérpretes frente al trabajo actoral. Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez.

Introducción. Ser o no ser... El dilema de la interpretación. Daniel Gascó.

Discusión. Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega, Pablo Berger, Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba, Tristán Ulloa.

Conclusión. El mapa vivo de Javier Bardem. Lola Mayo.

Palabras clave: cine, interpretación, trabajo actoral, dirección de actores, *casting*, Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega, Pablo Berger, Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba, Tristán Ulloa.

Abstract: El trabajo de los actores es un elemento cuya complejidad es difícil de percibir por el espectador cuando se enfrenta al visionado de una película. Para llegar a ese resultado final, es necesario todo un proceso que da comienzo incluso antes del rodaje del film. El *casting*, la selección de actores, cuya importancia pasa muchas veces desapercibida, se convierte así en factor decisivo para el éxito o fracaso de un proyecto. Esta discusión trata de arrojar algo de luz sobre todas esas piezas del engranaje de una película que están relacionadas con el trabajo actoral y su simbiosis con el resto del equipo técnico y artístico que conforma un proyecto filmico. A través de la opinión de cuatro realizadores —Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega y Pablo Berger— y cuatro intérpretes —Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba y Tristán Ulloa—, conoceremos los momentos clave del trabajo actoral en una producción cinematográfica, la importancia de la metodología y la intuición en el oficio de actor, la relación entre interpretación y puesta en escena o las principales referencias delante y detrás de la cámara para algunos representantes destacados de nuestro cine. En definitiva, una perspectiva poliédrica y en primera persona de lo que significa la interpretación y la dirección de actores.

Autores: Daniel Gascó García estudia Ciencias Empresariales en la Universitat Jaume I de Castelló, donde se encarga tres años del Aula de Cine. Forma parte del Consejo de Redacción de la revista valenciana *Banda Aparte* (1993-1997). Colabora como crítico en diversos medios (prensa, radio y televisión), así como en varios libros colectivos, y es jurado en diversos festivales cinematográficos (Alcalá de Henares, La Cabina, Radio City, etc.). Actualmente, escribe en *Caimán Cuadernos de Cine* y *Lletres valencianes* e imparte la asignatura de Historia del Cine Comparada en la Academia Idecrea. Desde el 16 de agosto de 2004 se hace cargo, junto a su hermana Almudena, del videoclub Stromboli, que atesora una parte importante de la Historia del Cine. Organiza ciclos para el Festival Cine Europa y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). / Lola Mayo es guionista, escritora y productora. Ha escrito y producido los tres largometrajes dirigidos por Javier Rebollo: *El muerto y ser feliz* (2012),

Goya al Mejor Actor y Premio FIPRESCI en el Festival de San Sebastián; *La mujer sin piano* (2009), Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de San Sebastián y Mejor Película en el Festival de Cine de Los Ángeles; y *Lo que sé de Lola* (2006), Premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Londres. Asimismo, ha escrito con Javier Rebollo su cuarta película, *La cerillera*. Actualmente, escribe el guion de la película colombiana *Como cloro en tela negra*, de Ana María Londoño, y dirige documentales de gran formato para el programa *Documentos TV* (TVE). Desde 1996, a través de su productora, Lolita Films, ha producido una quinceña de cortometrajes, que reúnen más de cien premios en festivales de todo el mundo. En estos momentos, es coordinadora de la Cátedra de Documental de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, mientras continúa enseñando guion y creación documental en el Instituto del Cine de Madrid y en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Ha escrito poemas, una novela, y un libro de cine. / Mariano Barroso (Sant Just Desvern, 1959) se dio a conocer al recibir el Goya al Mejor Director Novel por *Mi hermano del alma* (1994). Tras este interesante debut, le han seguido filmes como *Éxtasis* (1996), *Los lobos de Washington* (1999) o *Todas las mujeres* (2013), alternando su presencia en el cine con la realización de series de televisión y una labor docente muy activa. Formado en el American Film Institute y en el Laboratorio William Layton, es coordinador de la Diplomatura de Dirección en la ECAM y ha dirigido la Cátedra de Dirección de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba. El trabajo actoral es uno de los puntos clave de su filmografía, como demuestra el documental de 2005 *El oficio del actor*, en el que intervienen habituales de su filmografía como Javier Bardem, Luis Tosar o Eduard Fernández. / Tras su formación en la Universidad del Cine de Buenos Aires, Celina Murga (Paraná, 1973) ha desarrollado su carrera en varios oficios del ámbito cinematográfico. Directora, guionista, productora y editora, se dio a conocer en el mundo del cortometraje con títulos como *Interior-Noche* (1999) y *Una tarde feliz* (2002). Debutó en el largometraje con *Ana y los otros* (2003), y su segunda película (*Una semana solos*, 2007) fue estrenada en el Festival Internacional de Cine Independiente

de Buenos Aires. En 2009, participó en un programa de mecenazgo bianual que le permitió trabajar junto a Martin Scorsese. Además de su labor como creadora, ha ejercido como docente en el Centro de Investigación Cinematográfica de Buenos Aires. / La labor de Felipe Vega (León, 1952) en el mundo del cine abarca desde la dirección y el guion de cortometrajes, largometrajes o anuncios publicitarios hasta el ejercicio de la crítica en revistas especializadas y la docencia en la Escuela de la Cinematografía y el Audiovisual de la Comunidad de Madrid. En activo desde finales de la década de 1970, ha sido reconocido en varias ocasiones en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián por títulos como *Mientras haya luz* (1988) y *El mejor de los tiempos* (1989). En su carrera en el largometraje ha estado unido a nombres como el productor Gerardo Herrero (*Un paraguas para tres*, 1992; *Nubes de verano*, 2004) o el escritor y periodista Manuel Hidalgo, con quien ha colaborado en *Grandes ocasiones* (1998), la mencionada *Nubes de verano* o *Mujeres en el parque* (2006). Su último trabajo hasta la fecha es el documental *Elogio de la distancia* (2010), realizado junto al novelista Julio Llamazares, quien ya escribiera quince años atrás el guion de *El techo del mundo* (1995). / Hasta el estreno de *Blancanieves* (2012), Pablo Berger (Bilbao, 1963) apenas contaba en su filmografía con un cortometraje (*Mama*, 1988) y el largo *Torremolinos 73* (2003), aunque también con una amplia trayectoria en el mundo de la publicidad, el videoclip y la docencia en la New York Film Academy. Con su segundo largometraje, se convirtió en uno de los cineastas más premiados de nuestro cine, al recibir el film un total de diez Goyas, incluyendo el de Mejor Película, Guion Original y Canción Original, firmados por el propio realizador. También fueron premiadas las actrices Maribel Verdú y Macarena García. / Procedente de la cantera del teatro y la televisión, desde que debutara como actor protagonista en *Un banco en el parque* (Agustí Vila, 1999) y se consolidara en *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) dando vida al *serial killer* cotidiano, los papeles de Àlex Brendemühl (Barcelona, 1972) en el cine han estado muchas veces asociados a óperas primas de directores desconocidos o a obras de cineastas con un marcado carácter indepen-

diente. Así, ha trabajado a las órdenes de Pere Portabella (*El silencio después de Bach*, 2007), Óscar Aibar (*El bosc*, 2012) o, más recientemente, Lluís Miñarro (*Stella Cadente*, 2014) o Isaki Lacuesta (*Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014). Además, combina su trabajo actoral en el cine español con papeles en otras cinematografías como la francesa, la argentina o la alemana. / Procede de una familia de actores, y con casi dos centenares de trabajos acreditados como actor de cine y televisión, Emilio Gutiérrez Caba (Valladolid, 1942) es uno de los rostros imprescindibles del cine y el teatro españoles desde principios de la década de 1960. Fundó su propia compañía teatral en 1968 y fue protagonista de alguno de los mejores títulos del nuevo cine español de aquel decenio, como *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) o *La caza* (Carlos Saura, 1966). Su carrera se revitalizó en los primeros años del nuevo siglo gracias a directores como Álex de la Iglesia (*La comunidad*, 2000) o Miguel Albaladejo (*El cielo abierto*, 2001) y a su presencia en éxitos de televisión como *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013). / Después de iniciar su carrera en el teatro con textos de los grandes clásicos (Shakespeare, Molière, Beckett), la trayectoria cinematográfica de Eduard Fernández (Barcelona, 1964) empezó a despuntar tras su aparición en *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999) y recibir la primera de sus ocho candidaturas a los premios Goya. Conocido por interpretar personajes de carácter, ha destacado como protagonista en títulos como *Fausto 5.0* (La Fura dels Baus, 2001), *Smoking Room* (Julio D. Wallovits, Roger Gual, 2002), *El método* (Marcelo Piñeiro, 2005), *Ficción* (Ficción, Cesc Gay, 2006) o *La mosquitera* (Agustí Vila, 2010), y también como actor de reparto en cintas como *Son de mar* (Bigas Luna, 2001), *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) o *El Niño* (Daniel Monzón, 2014). / Uno de los rostros más conocidos del cine, la televisión y el teatro en España, Tristán Ulloa (Orleans, 1970) empezó su carrera delante de las cámaras a finales de la década de 1990, siendo *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) el papel que le catapultó a la primera línea al recibir una nominación al Goya como Mejor Actor Revelación. Desde entonces, ha alternado papeles

protagonistas (*Lucía y el sexo*, Julio Medem, 2001) y secundarios, participando en cerca de una treintena de largometrajes y en series de televisión como *El comisario* (Telecinco: 1999-2000), *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013) o *El tiempo entre costuras* (Antena 3: 2013-2014). En 2007 debutó como director junto a su hermano David con la película *Pudor*, por la que fue nominado al Goya al Mejor Guion Adaptado y a la Mejor Dirección Novel. **Contacto:** info@revistaatalante.com

PUNTOS DE FUGA

Cisne negro o de cómo convertir un sueño en pesadilla. Eugenia Rojo

Palabras clave: Darren Aronofsky, cine de terror, *Doppelgänger*, hipercine, hipermodernidad, teoría freudiana, efectos especiales.

Abstract: Recientemente, el cine de terror ha recuperado a su público. El éxito de crítica y espectadores del oscarizado film de Aronofsky, *Cisne negro*, se presta a un análisis de sus mecanismos estéticos y narrativos, así como de las estrategias para la conformación de personajes y del lenguaje cinematográfico relativo a este género. El director americano ofrece un cóctel de influencias: la literatura y el ballet decimonónicos, las teorías freudianas y las lecciones de los grandes maestros del arte cinematográfico. Asimismo, recoge la tradición del doble, que se origina en las sagas escandinavas y que adquiere su máximo esplendor en el arte europeo del siglo XIX. Por último, aunque ha sido etiquetado como cine independiente, presenta algunas de las características de la era hipermoderna del cine, en la que las nuevas tecnologías se erigen como instrumentos clave de una estética hiperbólica.

Autora: Eugenia Rojo nació en Buenos Aires en 1978. Es Licenciada en Traducción e Interpretación por la Universitat Jaume I de Castellón y Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de València. Ha realizado un Máster Universitario en Historia del Arte y Cultura Visual, y su proyecto final consistió en un estudio relacional de los corpus fotográficos de Diane Arbus (1923-1971) y Nan Goldin (1953), expuesto en el Congreso Internacional «*Me veo, luego existo*», *mujeres que representan, mujeres representadas*, del 5 al 7 de noviembre de 2013. Actualmente

cursa el Doctorado en Historia del Arte en la Universitat de València.

Contacto: eugerojo@gmail.com

Kino Kino Kino Kino Kino: el cine de arte de Guy Maddin. Sérgio Dias Branco

Palabras clave: Guy Maddin, arteficio, crítica de cine, memoria.

Abstract: Las películas de Maddin absorben al espectador inmediatamente al mismo tiempo que su complejidad resulta agotadora. Dejan una impresión perdurable de un mundo efímero y distanciado, extrañamente cercano al nuestro —como una sombra profunda de él—. Nuestro propósito es reflexionar sobre esta impresión, dando cuenta de cómo la obra del cineasta canadiense logra este efecto. Su arte puede entenderse como anti-naturalista y anti-mimético, ya que no representa nuestra vida cotidiana por simple imitación. Sin embargo, este es un cine en el que la representación del mundo (y sus criaturas) y la construcción a partir de imágenes del pasado (y su arteficio) no son opuestos. Ambos rasgos se vuelven significativos porque se basan en la imaginación y la sedimentación de la memoria con el fin de activar el reconocimiento. Recientemente, Guy Maddin ha desarrollado un compromiso más personal con sus propios recuerdos en lo que él llama la *Me Trilogy*, un aspecto que vale la pena analizar.

Autor: Sérgio Dias Branco (Lisboa, 1977) es profesor adjunto invitado de Estudios Cinematográficos de la Universidade de Coimbra, donde coordina los estudios de cine y de imagen (en el Grado en Arte). Es investigador en el Centro de Estudios Interdisciplinarios del Siglo XX de la Universidade de Coimbra y miembro invitado del grupo de análisis filmico *The Magnifying Glass* en la Oxford University. Co-edita las revistas *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (<http://cjpmi.ifl.pt>) y *Conversations: The Journal of Cavellian Studies* (<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/conversations>). Su investigación sobre la estética del cine, la televisión y el vídeo ha sido presentada en la Yale University, la Glasgow University y la New York University, entre otras. Sus escritos han sido publicados en revistas con revisores ciegos como *Fata Morgana* y *Refractory*.

Contacto: sdiasbranco@fl.uc.pt

Visiones apocalípticas del presente: la invasión zombi en el cine de terror estadounidense después del 11-S. Inés Ordiz Alonso-Collada

Palabras clave: 11-S, apocalipsis zombi, otredad, capitalismo, George A. Romero.

Abstract: Los ataques del 11 de septiembre de 2001 implicaron un cambio en la manera de concebir la realidad nacional por parte de los ciudadanos americanos como consecuencia, principalmente, del trauma social y la paranoia colectiva a la que se vieron expuestos. Este cambio se refleja en las ficciones filmicas que el país produce durante este siglo XXI, y particularmente en el género de terror y en el subgénero del cine zombi. Además de la proliferación de escenarios apocalípticos, que evocan el caos de una Nueva York recién atacada, las nuevas películas reflejan una concepción radical del otro instigada por las visiones del enemigo que presentaba el gobierno republicano de George W. Bush. Por otro lado, la ficción zombi sirve de vehículo a determinados autores para elaborar una crítica macabra al sistema capitalista y a la política neoliberal republicana.

Autora: Inés Ordiz Alonso-Collada nació en Oviedo (Asturias) en 1985. La autora acaba de completar su doctorado en la Universidad de León, donde también ha impartido clases de literatura y lengua inglesa. Su tesis, titulada *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas* se centra en el análisis de las ficciones góticas en Estados Unidos e Hispanoamérica. Actualmente su investigación se centra, entre otros temas, en la exploración de la literatura y cine fantásticos y de horror hispanoamericanos, los estudios de género y el gótico.

Contacto: iordizal@gmail.com

La lógica, la poética y la ontología de Lemmy contra Alphaville. Miguel Alfonso Bouhaben

Palabras clave: lógica, poética, ontología, Godard, Alphaville, Platón, Laplace.

Resumen: El presente artículo pretende exponer los dispositivos lógicos, poéticos y ontológicos cristalizados en el film de Jean-Luc Godard *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965). Para ello, nos esforzaremos en evaluar tanto las diversas transgresiones lógicas que ejerce Godard sobre el sentido-significado, el

sentido-dirección y el sentido-experiencia, como la crítica al absolutismo platónico y laplaciano a través de la defensa de la poesía como dominio antinormativo y anticientifista. Para finalizar, abundaremos en la crítica al platonismo aplicando las propuestas deleuzianas de una ontología de la diferencia a la lectura del film.

Autor: Miguel Alfonso Bouhaben (Madrid, 1974) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en Filosofía (UCM). Profesor de Cine en los proyectos de innovación educativa de la UCM y en el máster en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo del Instituto Superior de Arte. Ha colaborado con las revistas *Cine Documental*, *Sans Soleil*, *Fotocinema*, *Toma Uno* y *Metakinema*.

Contacto: mabouhaben@gmail.com

Aproximación a la definición de hosted trailer a través de la obra de Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock y William Castle. Javier Lozano Delmar

Palabras clave: tráiler, publicidad cinematográfica, promoción, Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock, William Castle.

Abstract: El objeto de estudio de este trabajo es el tráiler cinematográfico y, en concreto, un subtipo de tráiler conocido como *hosted trailer* o tráiler presentado. El contenido de estas obras se caracteriza por combinar el uso de imágenes procedentes de la película con otras rodadas ex profeso para el tráiler en las que una figura testimonial perteneciente al reparto técnico o artístico del film se dirige de forma directa al espectador con el propósito de presentar y anunciar el film. El propósito del artículo es doble: por un lado, analizar la composición y estructura de los primeros *hosted trailers*, que comienzan a aparecer durante la época del cine clásico de Hollywood como alternativa a los tráileres convencionales que promocionaban la película mostrando fragmentos de esta; por otro, cubrir una parte importante de la hasta ahora inexplorada historia del tráiler, reflexionando sobre su discurso promocional y estableciendo un punto de referencia para futuras investigaciones. Para llevar a cabo el estudio, se analizan los *hosted trailers* de tres directores pioneros en la realización de estas

piezas: Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock y William Castle.

Autor: Javier Lozano Delmar (Córdoba, 1982), tras licenciarse en Comunicación Audiovisual con Premio Extraordinario Fin de Carrera y obtener una beca FPU, se doctora en Comunicación en 2012 y se incorpora como Ayudante de Investigación en la Universidad Loyola Andalucía en 2013. Actualmente, compagina sus tareas docentes con la realización de diversos trabajos de investigación. Estos trabajos, centrados en las áreas de la comunicación y la publicidad, han aparecido en diferentes publicaciones científicas y se dedican principalmente al estudio del tráiler cinematográfico, las tecnologías digitales aplicadas a la publicidad y las nuevas estrategias de promoción de contenidos ficcionales en cine y televisión.

Contacto: jlozano@uloyola.es

ABSTRACTS [english]

NOTEBOOK

Faces, Voices, Bodies, Gestures. The Conception of Acting as the Core of Film Analysis

Imitation, Eccentricity, and Impersonation in Movie Acting. **James Naremore**

Keywords: imitation, impersonation, mimesis, stylistic influence, eccentricity.

Abstract: Louise Brooks once said that in order to become a star, an actor needs to combine a natural-looking behavior with personal "eccentricity." My presentation will explore some of the analytical problems raised by this phenomenon: What constitutes eccentricity and how is it balanced by naturalness in specific cases? What happens when a movie star acts in a film in which he or she impersonates the eccentricities of another star (Larry Parks as Al Jolson, Clint Eastwood as John Huston, Cate Blanchett as Bob Dylan, Meryl Streep as Julia Child, etc.)? How can we distinguish between impersonation as caricature and impersonation as dramatic illusion? What is the difference, if any, between impersonation and stylistic influence?

Author: James Naremore (1941) is Emeritus Chancellors' Professor of Communication and Culture, English, and Comparative Literature at Indiana University. Among his books are *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); and *An Invention without a Future: Essays on Cinema* (2014).
Contact: naremore@indiana.edu

The Three Bodies of Narration: A Cognitivist Poetics of the Actor's Performance. Héctor J. Pérez

Keywords: acting, narration, emotions, cognitivism, engagement, likeability, body, aesthetics.

Abstract: The purpose of this article is to take a cognitivist approach to achieve an adequate understanding of the actor's performance as a narrative an aesthetic factor. By way of introduction, a context is offered that explains what the actor's performance has nearly always been considered in audiovisual works and previously in theatre, as something separate from the narration, a category reserved for diegesis. This is followed by a presentation of the general cognitivist conception as the most suitable approach to achieve this purpose, based on the central features of the concept of recognition, from which arises the central proposal of viewing actors as generators of the spectator's attention, which is the first necessary condition for any story. The central part of the article is concerned with presenting the three main modes in which the actor's presence arouses the spectator's attention, elucidated with examples and an explanation of their narrative scope in each case. First, the value of the body in eliciting the neutral attention of the spectator to the character; secondly, the value of the exceptionality of the body in pertinent increments of spectator interest, which give rise to the emotions that are central to cognitivism, such as sympathy and empathy, which are thus determining factors in narrative processes; and finally, the article takes up one of the main debates in the field to offer an alternative to cognitivism and the main outcome of this research: acting, in its artistic sense, generates attention and emotions comparable with the most widely debated moral factors, such as allegiance. It is thus valid to consider that the actor's performance as an artistic practice is the element with the greatest narrative depth insofar as it constitutes the stablest basis for the spectator's attention.

Author: Héctor J. Pérez (Madrid, 1971) is Associate Professor of Audiovisual Narrative at the Universitat Politècnica de València

(Escola Politècnica Superior de Gandia). He received a European Ph.D. in 1999 from the Universidad de Murcia, and undertook predoctoral studies at the Musikwissenschaftliches Institut of the Universität Leipzig and post-doctoral studies at the Università degli Studi di Milano (Dipartimento di Estetica). A main line of his research is the study of corporeal narration, especially in opera, and also works regularly in the cognitive aesthetics of television series and the relationships between mythology and cinema. His most recent book is *Cine y mitología: de las religiones a los argumentos universales* (Berna: Peter Lang, 2013). He is the editor of *SERIES, International Journal of TV Serial Narratives*.
Contact: hperez@har.upv.es

Towards a Comparative Montage of the Female Portrait. The Theatre of the Body: Fictional Tears and Real Tears. Gonzalo de Lucas

Keywords: actress, modern cinema, filmic portrait, images of tears, iconic portrait, indicial signs.

Abstract: This article explores the female portrait and the filming and performance of weeping. Taking as a starting point the distinction between fictional tears and real tears, the article proposes a study of filmic forms. The first part of this essay offers an analysis of the work of two filmmakers of the classical period (D. W. Griffith and Josef von Sternberg) in whose films the face of the Hollywood actress is presented as an *iconic* image. In the second part, the text examines the work of different European and American filmmakers (Nicholas Ray, Roberto Rossellini, John Cassavetes, Rainer Werner Fassbinder) in whose portrait of female faces tears are *indicial* signs of reality and the effects of time.

Author: Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) is Professor of Audiovisual Communication at Universitat Pompeu Fabra. Editor of the

academic Journal *Cinema Comparat/ive Cinema*. Director of the postgraduate programme *Audiovisual Editing* (IDEC). Film programmer for Xcèntric (CCCB). He has written the books *Vida secreta de las sombras* (Paidós, 2001) and *El blanco de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón, 2008) and co-edited *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (Intermedio, 2010). He has written articles for twenty anthologies and publications such as *Cahiers du cinéma-España*, *Sight and Sound* and *La Vanguardia*.

Contact: gonzalo.delucas@upf.edu

Modernism Born Out of Classical Cinema: The Body of Marlene Dietrich in the Films of Josef von Sternberg. Núria Bou

Key words: star, body, acting code, classical Hollywood cinema, modern cinema.

Abstract: In the first films in which Marlene Dietrich starred under the direction of Josef von Sternberg in Hollywood in the early 1930s, we find a paradigmatic example of how classical cinema transgressed conventional forms of expression. While the *Dream Factory* continued to affirm the almighty power of love, Dietrich was debunking the myth of ideal passion that Greta Garbo had made the governing principle in the films of the era. Dietrich's ironic and distanced acting approach gave the relationship between spectator and star a more modern dimension. The main objective of this article is to explain how classical cinema operated through the gestural repertoire of Marlene Dietrich.

Author: Núria Bou (Barcelona, 1967) is a teacher and director of the Master's program in Contemporary Film and Audiovisual Studies at the Universitat Pompeu Fabra Department of Communication. She is the author of *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano*, (2002) and *Diosas y tumbas* (2004). In the anthologies *Les dives: mites i celebritats* (2007), *Políticas del deseo* (2007) and *Las metamorfosis del deseo* (2010) she explores her current fields of research: the star in Classical Hollywood Cinema and the representation of female desire.

Contact: nuria.bou@upf.edu

Who Am I? Acting Style in the Art of Anna Magnani. Marga Carnicé Mur

Keywords: acting style, neorealism, modernism, aesthetic approach, dramatic approach, gestural style, mask, limit, artifice, depiction, expression; *popolana*: approach to depiction.

Abstract: After her performance in *Rome, Open City* (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945), Anna Magnani (Rome, 1908-1973) was established in the history of cinema as the muse of Italian neorealism. She inspired a dialogue among filmmakers, among whom, from Roberto Rossellini to Federico Fellini, her acting was monumentalised as a paradigm. This paradigm will be discussed in this article in the context of an acting style, to propose an analysis of that style through the actress's approach to depiction, and of how her main features gave rise to an aesthetic and a dramatic and gestural style that became a necessary hallmark of the cinema of an era.

Author: Marga Carnicé Mur (Barcelona, 1985) holds a degree in Audiovisual Communication and a Master's in Contemporary Cinema and Audiovisual Studies from the Universitat Pompeu Fabra, where she is currently completing a PhD in Communication. Since February 2013 she has been working as a trainee researcher for the CINEMA group for aesthetic research into audiovisual media. Her lines of research are acting style, the aesthetics and hermeneutics of cinema and the depiction of the female in modern cinema.

Contact: margarida.carnice@upf.edu

Acting: Central to a Director's Cinema such as American Independent Film. Cynthia Ann Baron

Keywords: film acting, screen performance, American independent cinema, naturalism, Prague semiotics.

Abstract: To illustrate that performances warrant the same attention given to other filmic elements, the essay demonstrates that acting can be crucial even in director-centered independent films. The analysis focuses on performances in *Matewan* (John Sayles, 1987), which belongs to the first "golden age" of American independent cinema and is by a recognized independent film director. It explores the neo-naturalistic conception of character that grounds *Matewan's* performances. It also analyzes aspects of performance identified by Prague School theorists, *gesture-*

signs (social gestures) and *gesture-expressions* (individual uses of gestures), showing that in *Matewan* key information about the characters and their world is conveyed by the gesture-signs selected and the qualities in actors' individual gesture-expressions.

Author: Cynthia Baron (Hollywood, 1954) is professor of film at Bowling Green State University. Author of *Denzel Washington* (2015), co-author of *Appetites and Anxieties: Food, Film, and the Politics of Representation* (2014) and *Reframing Screen Performance* (2008), and co-editor of *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (2004), she is editor of the Palgrave Studies in Screen Industries and Performance series.

Contact: cbaron@bgsu.edu

Are We the Actors of Our Own Life? Notes on the Experimental Actor.

Nicole Brenez

Keywords: experimental actor, political activism, Marlon Brando, Delphine Seyrig, Carole Roussopoulos, Jack Smith, Andy Warhol, Jean-Luc Godard, Raymundo Gleyzer.

Abstract: The film actor achieves a synthesis of the three dimensions of art according to Quintilian (theoretical, practical and poetic). By his nature, the actor challenges familiar existence, an existence that is needy even in its emotional habits, as his job involves transporting life to the territories of creation, beginning by turning to the possible or the impossible, by reaching towards or away from existence. Opposed to the immense mass of actors who agree to play and collaborate with the dominant ideology (whatever that ideology may be) and who are happy and proud to support it with their complacent reflections, there are initiatives by actors who rebel not only against the images, but also against the prevailing codes of symbolisation. Such would be the case of Marlon Brando and Delphine Seyrig. We can view the fulfilment of the actress' work as a political catalyst in Delphine Seyrig's collaboration with Carole Roussopoulos, which gave rise to three major cinematic essays. The actor, an experimental laboratory of identity, redefines the accepted configurations or develops before our eyes specific prototypes of beings that can be inscribed, not only in the history of ideas and images, but also in our social reality. One of the greatest

poets of unstructured appearance was the US experimental performer and filmmaker Jack Smith. Andy Warhol adopted from Smith his actors, the notion of "Superstar" and, above all, the principle that, in order to get to the heart of cinema, all that is needed is to document the presence of the bodies. Warhol's contemplative minimalist style allows the actors to develop their own *imago* and offers us a series of unforgettable portraits. The filmmaker and, frequently, actor who systematised throughout his work the question of the cinema actor is, undoubtedly, Jean-Luc Godard. The article concludes by quoting the work of those actors from whom acting means engaging in real activism, such as the actors filmed by the filmmaker Raymundo Gleyzer.

Author: Nicole Brenez is a historian, film critic, programmer and specialist in avant-garde cinema. She is Professor of Modern Literature and teaches film theory at the Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. She has been curator at several institutions, including the Cinémathèque Française, where she has been in charge of experimental and avant-garde cinema programming since 1996. Her most recent publications are: *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle* (2010); *Chantal Akerman, The Pajama Interview* (2011); and *Cinéma d'avant-garde mode d'emploi* (2012). Nicole Brenez produces, along with Philippe Grandrieux, the *It May Be That Beauty Has Strengthened Our Resolve* collection, dedicated to those revolutionary filmmakers who have been forgotten or ignored by the history of cinema.

Contact: nicole.brenez@univ-paris3.fr

DIALOGUE

Filming / Being Filmed. Acting According to Iciar Bollaín, Filmmaker and Actress. "Actors are great scriptwriters because they come up with things that the scriptwriter should have written". Pablo Hernández Miñano, Nuria Castellote Herranz and Violeta Martín Núñez

Keywords: acting; cinema; directing actors; casting; acting styles; documentary film; Iciar Bollaín; José Luis Borau; Ken Loach.

Abstract: From the dual perspectives of actress and filmmaker, in this interview Iciar

Bollaín (Madrid, 1967) discusses the key issues of performance on film and the direction of actors, such as casting strategies, the contribution of actors to the changes made during filming, the degrees of dependence between acting and the other elements of the *mise en scène*, the relationship between acting styles and narrative models or film genres and the construction of *characters* in documentary films. Her experience with filmmakers as diverse as José Luis Borau and Ken Loach enables her to approach two radically different ways of conceiving the direction of actors, which could be roughly summarised as acting at the service of the other elements of the *mise en scène*, in the case of Borau, compared to subordination of filming to the work of the actors, in the case of Loach. As a filmmaker, Bollaín owes much to both directors, but feels closer to Loach in his way of engaging actors in the process of film creation and facilitating their work in order to achieve the greatest degree of freshness and authenticity possible.

Authors: Pablo Hernández Miñano (Valencia, 1982) has a degree in Communication Studies from the Universitat de València and has completed a Masters in Film Screenplays from the Fundación para la Investigación del Audiovisual - Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIMP). He has been involved in various cultural association projects, and between 2003 and 2008 formed part of Cinefòrum L'Atalante and of the team that promoted *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. He has participated in the technical organisation of various conferences and seminars related to cinema and, between 2008 and 2013, he served as cultural management specialist in the communications department of the Filmoteca valenciana (CulturArts IVAC). Currently, he teaches monographic courses on film at the Universitat Politècnica de València and is the technical coordinator of the Aula de Cinema de la Universitat de València. / Nuria Castellote Herranz (Valencia, 1979) holds a degree in Communication Studies from the Universitat de València and has completed a Masters in Subtitling and Dubbing at the Universidad de Sevilla. She has been a specialist in the programming department of the Filmoteca de Valencia (CulturArts IVAC) since 2006 and, since 2013, has been tea-

ching monographic courses on film at the Universitat Politècnica de València. She has contributed articles to the collective publication *Mujeres, culturas y literaturas* (Caracas: Escultura, 2001) and to the *Diccionario del Cine Iberoamericano* (Madrid: SGAE, 2009). / Violeta Martín Núñez (Valencia, 1982) has a degree in Audiovisual Communication and Journalism from the Universitat de València (UV) and a Masters in New Trends and Innovation Processes in Communication from the Universitat Jaume I (UJI). She is a member of the Association Cinefòrum L'Atalante, which has been managing the Aula de Cinema de la UV since 2004 and is executive secretary of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. She was also editorial board assistant at *Archivos de la Filmoteca*. She works at the company Projectem Comunicació.

Contact: pablohmin@gmail.com, castellote_nur@gva.es, violetamn@gmail.com.

(DIS)AGREEMENTS

A Shared Task: Acting Faced by Filmmakers and Actors. Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez.

Introduction. To Be or Not To Be... The Dilemma of Acting. Daniel Gascó.

Discussion. Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega, Pablo Berger, Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba, Tristán Ulloa.

Conclusion. The Live Map of Javier Bardem. Lola Mayo.

Keywords: cinema, performance, acting, direction of actors, casting, Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega, Pablo Berger, Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba, Tristán Ulloa.

Abstract: The actor's work is an element whose complexity is difficult for the spectator to perceive while watching a film. To reach that end result, a whole process is necessary, a process that starts even before filming begins. The casting, the selection of actors, the significance of which often goes unnoticed, is crucial to the success or failure of a project. This discussion attempts to shed some light on all of these inner workings of a film related to the work of actors and their symbiosis with the rest of the cast and crew

who give shape to a film project. Through the opinions of four filmmakers —Mariano Barroso, Celina Murga, Felipe Vega and Pablo Berger— and four actors —Àlex Brendemühl, Eduard Fernández, Emilio Gutiérrez Caba and Tristán Ulloa— we will identify the key moments of the actor's work in a film production, the importance of methodology and intuition in the actor's craft, the relationship between performance and staging and the main role models on both sides of the camera for some outstanding representatives of Spanish cinema. This is, in short, a first-person, multifaceted perspective of what it means to act and to direct actors.

Authors: Daniel Gascó García studied Business Administration at the Universitat Jaume I of Castellón, where he managed the Aula de Cine for three years. He was a member of the Editorial Board of the Valencian journal *Banda Aparte* (1993-1997). He has worked as film critic in various media (press, radio and television), has contributed to several anthologies, and has been a member of the jury in different film festivals (Alcala de Henares, La Cabina, Radio City, etc.). Currently, he writes articles for *Caimán Cuadernos de Cine* and *Lletres valencianes* and teaches the subject of Comparative History of Cinema at the Academia Idecrea. Since 2004 he has been the manager, together with his sister Almudena, of the video store Stromboli, which houses a significant catalogue of cinema history. He also organises film series for the Festival Cine Europa and for the Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC). / Lola Mayo is a screenwriter, producer and writer. She has written and produced the three films directed by Javier Rebollo: *El muerto y ser feliz* (2012), which received a Goya Award for Best Leading Actor and the FIPRESCI Prize at the Festival de San Sebastián; *La mujer sin piano* (2009), winner of the Silver Shell for Best Director at the Festival de San Sebastián and Best Film at the Los Angeles Film Festival; and *Lo que sé de Lola* (2006), FIPRESCI prize winner at the International Film Festival of London. She also co-wrote Javier Rebollo's fourth film, *La cerillera*, with the director himself. She is currently writing the script for the Colombian film *Como cloro en tela negra* to be directed by Ana María Londoño, and directs documentaries for the programme *Documentos TV* (TVE). Since 1996 she has pro-

duced fifteen short films through her production company Lolita Films, which all together have received more than one hundred awards at festivals worldwide. She is the coordinator of the Documentary Department at the Escuela de Cine de San Antonio de los Baños in Cuba, and continues to teach Documentary Scriptwriting and Creation at the Instituto del Cine de Madrid and the Escuela Oficial de Cine de Madrid. She has written poems, a novel and a book on film. / Mariano Barroso (Sant Just Desvern, 1959) made his name in the film world upon receiving a Goya Award for Best New Director for *Mi hermano del alma* (1994). This interesting debut has been followed by films like *Éxtasis* (1996), *Los lobos de Washington* (1999) and *Todas las mujeres* (2013). He has alternated his cinematic presence with his work for television and a very active teaching career. Trained at the American Film Institute and at the William Layton Laboratory, he is the coordinator of the Diploma in Film Directing at the ECAM and has directed the Department of Film Directing at the Escuela de Cine de San Antonio de los Baños in Cuba. Acting is one of the key focuses of his films, as evidenced by the 2005 documentary *El oficio del actor*, which featured Javier Bardem, Luis Tosar and Eduard Fernández, actors who regularly appear in his films. / Since training at the Universidad del Cine in Buenos Aires, Celina Murga (Paraná, 1973) has worked in various capacities in the film industry. Director, screenwriter, producer and editor, she became known in the world of short films with titles such as *Interior-Noche* (1999) and *Una tarde feliz* (2002). *Ana y los otros* (2003) was her first feature film, and her second, *Una semana solos* (2007), premiered at the Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. In 2009, she took part in a two-year sponsorship program that allowed her to work alongside Martin Scorsese. In addition to her creative work, she has worked as a teacher at the Centro de Investigación Cinematográfica de Buenos Aires. / The work of Felipe Vega (León, 1952) in the world of cinema has ranged from directing and scriptwriting short films, feature films or commercials to writing articles on film criticism for prominent journals and teaching cinema at the Escuela de la Cinematografía y el Audiovisual de la Comunidad de Madrid. Active since the late 1970s, he has received sev-

eral awards at the el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, for titles such as *Mientras haya luz* (1988) and *El mejor de los tiempos* (1989). Over the course of his film career, he has been associated with names like producer Gerardo Herrero Herrero (*Un paraguas para tres*, 1992; *Nubes de verano*, 2004) and writer and journalist Manuel Hidalgo, with whom he collaborated on *Grandes ocasiones* (1998), *Nubes de verano* and *Mujeres en el parque* (2006). His most recent work is the documentary *Elogio de la distancia* (2010), co-directed with Julio Llamazares, who had also written the screenplay for *El techo del mundo* (1995) fifteen years earlier. / Until the release of *Blancanieves* (2012), Pablo Berger (Bilbao, 1963) had only directed one short film (*Mama*, 1988) and the feature film *Torremolinos 73* (2003), although he had enjoyed a long career in the world of advertising and music videos and as a teacher at the New York Film Academy. With his second feature film he became one of Spain's most acclaimed filmmakers, as the film received a total of ten Goya Awards, including Best Film, Best Original Screenplay and Best Original Song, authored by the director himself. The actresses Maribel Verdú and García Macarena also received awards for their roles. / With a background in theatre and television, since his debut as the star of *Un banco en el parque* (Agustí Vila, 1999) and his consolidation in *The Hours of the Day* (Las horas del día, Jaime Rosales, 2003), playing the everyday serial killer, the roles of Àlex Brendemühl (Barcelona, 1972) in film have often been associated with the debuts of unknown directors or with filmmakers with a markedly independent quality. For example, he has worked under the direction of Pere Portabella (*El silencio después de Bach*, 2007), Óscar Aibar (*El bosc*, 2012) and, more recently, Lluís Miñarro (*Stella Cadente*, 2014) and Isaki Lacuesta (*Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014). He combines his acting work in Spain with roles in the film industries of other countries such as France, Argentina or Germany. / Born into a family of actors, and with almost two hundred acting credits in film and television, Emilio Gutiérrez Caba (Valladolid, 1942) has been one of the essential faces of Spanish cinema and theatre since the early 1960s. He founded his own theatre company in 1968 and starred in some of the best-known titles of the new

Spanish cinema of that decade, such as *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) and *La caza* (Carlos Saura, 1966). His career was revitalised in the early years of the new millennium thanks to directors like Alex de la Iglesia (*La comunidad*, 2000) and Miguel Albaladejo (*El cielo abierto*, 2001), and his presence in television hits such as *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013). / After beginning his career in theatre performing works of the classics (Shakespeare, Molière, Beckett), Eduard Fernández (Barcelona, 1964) began to make a name for himself as a film actor after his appearance in *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999), for which he received the first of his eight nominations for a Goya Award. Known for playing characters with strong personalities, he made an impact as the lead actor in films *Fausto 5.0* (La Fura dels Baus, 2001), *Smoking Room* (Julio D. Wallovits, Roger Gual, 2002), *El método* (Marcelo Piñero, 2005), *Ficción* (Cesc Gay, 2006) and *La mosquitera* (Agustí Vila, 2010), and as a supporting actor in films like *Son de mar* (Bigas Luna, 2001), *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) and *El Niño* (Daniel Monzón, 2014). / One of the most popular faces in Spanish film, television and theatre, Tristán Ulloa (Orleans, 1970) began his career in front of the camera in the late 1990s. His role in *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) catapulted him into the spotlight with a Goya Award nomination for Best New Actor. Since then, he has alternated leading roles (*Lucía y el sexo*, Julio Medem, 2001) and supporting roles, taking part in around thirty feature films and in television shows such as *El comisario* (Telecinco: 1999-2000), *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013) and *El tiempo entre costuras* (Antena 3: 2013-2014). In 2007 he co-directed (with his brother David) his first film, *Pudor*, which was nominated for Best Screenplay Adaptation and Best New Director at the Goya Awards.

Contact: info@revistaatalante.com

VANISHING POINTS

Black Swan or On How To Turn a Dream Into a Nightmare. Eugenia Rojo
Key words: Darren Aronofsky, horror film, *doppelgänger*, hypercinema, hypermodernity, Freudian theory, special effects.

Abstract: Horror films have recently regained an audience. The critical and commercial success of Aronofsky's *Black Swan* lends itself to an analysis of its aesthetic and narrative mechanisms, as well as of the strategies employed to construct its characters and the cinematic language of this genre. The American director offers a cocktail of influences: nineteenth-century literature and ballet, Freudian theories, and lessons from the great masters of the cinematic art. It also takes up the tradition of the *doppelgänger*, which originated in the Scandinavian sagas and achieved its greatest splendour in nineteenth-century European art. Finally, although it has been labelled an independent film, it exhibits some characteristics of the hypermodern age, in which new technologies constitute key instruments in the development of a hyperbolic aesthetic.

Author: Eugenia Rojo was born in Buenos Aires in 1978. She has a Degree in Translation and Interpreting from the Universitat Jaume I, Castellón, and a Degree in History of Art from the Universitat de València. She took a Master's Degree in History of Art and Visual Culture, and her final project was a relational study of the photographic corpus of Diane Arbus (1923-1971) and Nan Goldin (1953), presented at the International Congress «*Me veo, luego existo*», *mujeres que representan, mujeres representadas*, from 5 to 7 November, 2013. She currently holds a research fellowship granted by the Ministry of Education and is studying her Ph. D. at the History of Art Department, Universitat de València.

Contact: eugerojo@gmail.com

Kino Kino Kino Kino Kino: Guy Maddin's Cinema of Artifice. Sérgio Dias Branco

Keywords: Guy Maddin, artifice, film criticism, memory.

Abstract: Guy Maddin's films are at once immediately engaging and exhaustingly complex. They leave the enduring impression of a distanced, fleeting world, strangely close to our own — like a deep shadow of it. My purpose in this essay is to briefly reflect on this impression, giving an account of how the work of this Canadian filmmaker achieves this effect. His art may be understood as anti-mimetic, since it does not re-

present our everyday life by simple imitation. Yet these are films in which the representation of the world (and its creatures) and the construction based on images of the past (and its artifice) are not opposites. Both of these features become meaningful because they rely on the imagination and the sedimentation of memory in order to trigger recognition. In recent years, Guy Maddin has developed a more personal engagement with his own memories in what he calls the *Me Trilogy* and this is also an aspect that is worth analysing.

Author: Sérgio Dias Branco (Lisbon, 1977) is Invited Assistant Professor of Film Studies at the University of Coimbra, where he coordinates film and image studies (in the Art Studies course). He is a researcher at the Centre of 20th Century Interdisciplinary Studies at the University of Coimbra and an invited member of the film analysis group *The Magnifying Glass* at the University of Oxford. He co-edits the journals *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* (<http://cjpml.ifl.pt>) and *Conversations: The Journal of Cavellian Studies* (<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/conversations>). His research work on the aesthetics of film, television, and video has been presented at Yale University, the University of Glasgow, and New York University, among others. His writings have been published in refereed journals like *Fata Morgana* and *Refractory*.

Contact: sdiasbranco@fl.ucpt

Apocalyptic Visions of the Present: the Zombie Invasion in Post 9/11 American Cinema. Inés Ordiz Alonso-Collada

Keywords: 9/11, zombie apocalypse, otherness, capitalism, George A. Romero.

Abstract: The 9/11 attacks triggered a change in America's conception of its own national reality, mainly as a consequence of the social trauma and collective paranoia experienced by its citizens. This change is reflected in the films produced in the US in the twenty-first century, and particularly in the horror genre and in the zombie subgenre. Apart from the proliferation of apocalyptic settings that evoke the chaos of New York City after the attacks, these new films reflect a radical conception of the *other* instigated by the picture

of the enemy presented by the Republican government of George W. Bush. On the other hand, the zombie motif has also been used as a vehicle by some filmmakers to elaborate a macabre critique of the capitalist system and of Republican neoliberal policy.

Author: Inés Ordiz Alonso-Collada was born in Oviedo (Asturias, Spain) in 1985. She recently completed her PhD at the Universidad de León (Spain), where she has also given classes in English language and literature. Her thesis, titled "Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas" (Fictional Manifestations of Terror: the Contemporary Gothic of the Americas) offers an analysis of Gothic fiction in both the United States and Latin America. Her current research interests include Latin American fantastic and horror literature and film, gender studies and the Gothic.

Contact: iordizal@gmail.com

.....
Logic, Poetics and Ontology of Alphaville. Miguel Alfonso Bouhaben

Keywords: logic, poetics, ontology, Godard, Alphaville, Plato, Laplace.

Abstract: The intention of the present article is to outline the logical, poetical and ontological devices employed in Jean-Luc Godard's film *Alphaville* (Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965). To do this, I will attempt an evaluation of both the different logical transgressions committed by Godard in terms of sense-meaning, sense-direction and sense-experience, and his criticism of Platonic and Laplacian absolutism through a defence of the poetry as an anti-normative and anti-scientific domain. To conclude, I will further explore this critique of Platonism by applying Deleuze's notion of an ontology of difference to my reading of the film.

Author: Miguel Alfonso Bouhaben (Madrid, 1974) holds a PhD in Communication Studies for the Universidad Complutense de Madrid (UCM) and a degree in Literary Theory and Comparative Literature and Philosophy (UCM). Film lecturer in the Educational Innovation Projects of the UCM and in the Masters in Theory, Criticism and Valuation of Contemporary Art of the Instituto Superior de Arte. He has contributed to the journals *Cine Documental*, *Sans Soleil*, *Fotocinema*, *Toma Uno* y *Metakinema*.

Contact: mabouhaben@gmail.com

Approach to the Definition of Hosted Trailer Through the Work of Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock and William Castle. Javier Lozano Delmar

Keywords: trailer, cinema advertising, promotion, Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock, William Castle.

Abstract: The object of study of this text is the film trailer and, specifically, a subtype known as hosted trailer. The content of these works is characterized by combining the use of images from the film with others filmed specifically for the trailer in which a testimonial figure belonging to the technical or artistic cast of the film speaks directly to the viewer with the purpose of presenting and advertising the film. The purpose of the paper is twofold: on one hand, to analyze the composition and structure of the first hosted trailers, which begin to appear during the era of classical Hollywood cinema as an alternative to conventional trailers that promoted the film by showing fragments of it; on the other, to cover a significant part of the hitherto unexplored history of trailer, reflecting on its promotional discourse and setting a benchmark for future research. To conduct the study, hosted trailers by three pioneer directors are discussed in the realization of these parts: Cecil B. DeMille, Alfred Hitchcock and William Castle.

Author: Javier Lozano Delmar (Córdoba, 1982), after graduating in Audiovisual Communication with Distinction and obtaining a FPU scholarship, he completed a PhD in Communication in 2012 and joined the Universidad Loyola Andalucía as a Research Assistant in 2013. Currently, he combines teaching with the performance of various research tasks. These works, focused on the areas of communication and advertising, have been published in various scientific journals and are mainly dedicated to the study of film trailers, digital technologies applied to advertising and the new promotion strategies for fictional contents in film and television.

Contact: jlozano@uloyola.es

cine, emoción, intuición

détour



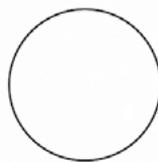
detour.es | @tdetour

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

Compra y suscripciones

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
secuencias@maiaediciones.es



DESEO SUSCRIBIRME A **SECUENCIAS**. Revista de Historia del Cine A PARTIR DEL NÚMERO . . .

Nombre

Apellidos

Dirección postal

SUSCRIPCIÓN ANUAL (DOS NÚMEROS)

1 año	España	Europa	Otros países
Individual	17 euros	27 euros	32 euros
Institucional	23 euros	40 euros	45 euros

SUSCRIPCIÓN BIANUAL (CUATRO NÚMEROS)

2 años	España	Europa	Otros países
Individual	30 euros	54 euros	63 euros
Institucional	45 euros	80 euros	90 euros

FORMA DE PAGO

- Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*
- Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225
- Domiciliación bancaria. Titular de la cuenta

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a **SECUENCIAS**.

Fecha

Firma

L'A

CINE L'ATALANTE

Podcast semanal del
CINEFÓRUM L'ATALANTE
sobre actualidad e historia cinematográfica

Programas disponibles en
mediauni.uv.es/cinelatalante

Dirección y locución
Nacho Palau

Producción y locución
Guillermo Rodríguez

Colaboradores
Óscar Brox, Jordi Revert, Miquel Tello

<http://mediauni.uv.es/cinelatalante>
facebook · twitter

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

1. Recepción y aceptación de originales

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinares o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y junio (para el número de julio-diciembre). Estas fechas son orientativas, ya que los plazos definitivos se publicarán en la página web. La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de seis meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web www.revistaatalante.com. Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. En el caso de que el número de artículos recibidos en una determinada convocatoria sea muy elevado, el Consejo de Redacción realizará una selección previa a la evaluación por pares, descartando aquellos menos adecuados. De no cumplirse las cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

1. La extensión de los originales oscilará entre 4.000 y 4.500 palabras (25.000-35.000 caracteres con espacios).
2. En cuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente (¹); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.
3. Los textos se acompañarán de
 - Un abstract o resumen de 120-150 palabras (680-860 caracteres con espacios);
 - De 5 a 8 palabras clave;
 - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras (350-470 caracteres con espacios), en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).
4. Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.
5. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
6. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... “... ‘...’ ...” ...»
7. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
8. Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(S), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.
9. El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 4-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se llevará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.



Actividades

■ Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)

Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
- Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró
Ciclos de temática científica

■ *Nits de cinema al claustre de La Nau*, la segunda quincena de julio a las 22:00

Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

■ La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajés

En noviembre de 2016 en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · www.lacabina.es

Más información:

auladecinema@uv.es · www.uv.es/auladecinema · redes sociales

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

1. Receipt and approval of original papers

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), always as an RTF file using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files. There are two periods for the call for papers along the year: January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and June (for papers to be published in the edition of July-December). These dates are illustrative, as the final deadlines will be posted on the website. Authors will be informed of the approval of their texts in a term of six months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website www.revistaatalante.com. As long as the text is original, and it respects the guidelines of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Board will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. In the event that the number of articles received in a given call is very high, the Editorial Board will make a selection before the peer review, discarding those less suitable. If the essay does not satisfy the initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

2. Publishing guidelines

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers on the website www.revistaatalante.com.

1. The length of original papers may vary between 4,000 and 4,500 words (25,000 – 35,000 characters and spaces).
2. Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using the automatic tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place (¹); at the end of the text, under the heading Notes, the corresponding explanation for each note must be written after the number linked to it, in Times New Roman font with a font size of 9 points.
3. Texts must come with
 - An abstract around 120-150 words long (680-860 characters with spaces);
 - 5 to 8 key words;
 - A curricular note of each author of around 60-80 words (350-470 characters with spaces), where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research lines and published materials or recent works (if they exist).
4. Original papers may be sent in Spanish and/or English.
5. Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.
6. For textual quotations, American and British quotation marks must be used in the following order: "... '...' "
7. The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).
8. Harvard citation system [(SURNAME, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [SURNAME(s), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing guidelines, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.
9. Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 4 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article and/or the caption. The author of the article who wants to reproduce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

shangrila textos aparte

un espacio fuera de cuadro



*Sólo los ladrones, los espías,
los amantes, los diplomáticos
y todos los esclavos conocen
los recursos y los deleites de
la mirada.*

Balzac

Sin título, Chris Marker, 1957

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

www.shangrilaediciones.com

NUMEROS PUBLICADOS



Número 1
Cine japonés: posguerra y años 50
La mujer en el cine negro
Wong Kar Wai
La aldea maldita
Invierno 2003, 68 págs.



Número 2
Zavattini y De Sica
Documental y posmodernidad
Abbas Kiarostami
Dogma' 95
Napoleón de Abel Gance
Diciembre 2004, 68 págs.



Número 3
Esperando la muerte
El hombre y el monstruo
Pedro Almodóvar
Paul Thomas Anderson
Las ciudades de Wim Wenders
Abril 2006, 72 págs.



Número 4
Arthur Penn
Lenguajes de síntesis
Steven Spielberg, s. XXI
Todd Solondz
El oeste de Jim Jarmusch
Abril 2007, 56 págs.



Número 5
Entrevista con Ricardo Macián
Mujeres del cine japonés
De Manuel Puig a Wong Kar-Wai
Los duelistas
Monstruosidad y alteridad
Noviembre 2007, 72 págs.



Número 6
Entrevista con Paul Naschy
Sexualidad, adolescencia y cine fantástico
En la ciudad de Sylvia
L'avventura
Los nibelungos / Cine indie
Mayo 2008, 72 págs.



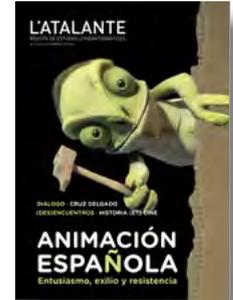
Número 7
Lost films
Katsudō benshi,
narradores en Japón
Pier Paolo Pasolini
Wim Wenders
Diciembre 2008, 72 págs.



Número 8
Thriller y sociedad
contemporánea. Espejo en negro
Mujeres, miradas. Construcción filmica
de la imagen femenina
Entrevista con Agustín Díaz Yanes
La ficción televisiva a debate
Julio 2009, 144 págs.



Número 9
(No) Ficción
Entrevista con Isaki Lacuesta
Viaje a los cines del sur
Enero 2010, 112 págs.



Número 10
Animación española. Entusiasmo,
exilio y resistencia.
Entrevista con Cruz Delgado
Cine e Historia
Julio-diciembre 2010, 100 págs.



Número 11
Las nuevas reglas del juego. Series dramáticas
norteamericanas contemporáneas.
Entrevista: Javier Abad y Marcos Martínez
Del espectador al jugador
Entre cine y videojuegos
Enero-junio 2011, 124 págs.



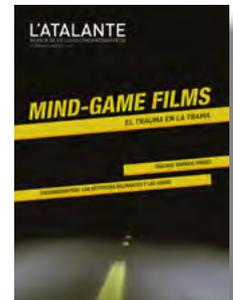
Número 12 (ediciones inglesa y española)
De cámara a cámara.
Foto fija e imagen en movimiento
Agnès Varda: de la fotografía
al cine y viceversa
El estado de la crítica en España
Julio-diciembre 2011, 152 págs.



Número 13
Cine enredado. Nuevos contenidos
y estrategias 2.0
Entrevista con José Luis Guerin
Mutaciones y museizaciones. El cine en el
espacio expositivo
Enero-junio 2012, 128 págs.



Número 14
Rock y cine. La música popular
como discurso filmico
Entrevista con Tony Palmer
Más dura fue la caída:
la crisis económica en el cine
Julio-diciembre 2012, 136 págs.



Número 15
Mind-game films. El trauma en la trama
Entrevista con Enrique Urbizu
Las retóricas delirantes y las cosas
Enero-junio 2013, 130 págs.



Número 16
Veinticuatro viñetas por segundo.
Trasvases entre cine y cómic
Entrevistas con Óscar Aibar
El tercer hombre: relaciones
ambivalentes de poder
Julio-diciembre 2013, 106 págs.



Número 17
Construyendo para la cámara.
Arquitectura y espacio cinematográfico
Entrevista: Antón Gómez, director artístico
Didácticas del cine:
experiencias en el aula y más allá
Enero-junio 2014, 134 págs.



Número 18 (ediciones inglesa y española)
Directores cinefilos en tiempos modernos.
Cuando el cine se interroga a sí mismo
Martín Scorsese entrevistado por M. H. Wilson
¿Por qué es necesario volver
a los clásicos del cine?
Julio-diciembre 2014, 146 págs.



Número 19 (ediciones inglesa y española)
La concepción del trabajo actoral
como núcleo del análisis filmico
Entrevista con Iciar Bollain
Una tarea compartida. Cineastas e
intérpretes frente al trabajo actoral
Enero-junio 2015, 154 págs.

Edita



Patrocinadores

unir
UNIVERSIDAD
INTERNACIONAL
DE LA RIOJA

UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació
i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la
Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Aula de Cinema · Vicerektorat de Cultura,
Igualtat i Planificació

Colaboradores

 UNIVERSITAT
JAUME·I

Departament de Ciències de la Comunicació
Facultat de Ciències Humanes i Socials