

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. ■