



Masculin/Femenin. Apuntes sobre el cuerpo del actor moderno

Domènec Font



“Los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas. El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia. Una historia que no ha sido jamás contada porque es siempre íntima, erótica, hecha de piedad y de rivalidad, de vampirismo y de respeto. Pero a medida que el cine envejece, es de esta historia de la que los filmes dan testimonio...”(DANEY, 1996, 201). Las reflexiones de Serge Daney pertenecen a un estudio sobre *Lightning Over Water* o *Nick's Movie* (*Relámpago sobre el agua*, 1979) de Wim Wenders, un verdadero programa sobre la filiación, el vampirismo y el cuerpo espectral del cine. Tal vez esa historia de Daney tenga dificultad de conjugarse con la historia de las ideas por la cantidad de juego que despliega, pero incita a considerar el actor como agente de mutaciones históricas. Y desde luego a analizar el cine moderno de los sesenta -punto de anclaje de mis investigaciones actuales- como un capítulo particular de la confrontación de cuerpos y miradas, antes de entrar en ese proceso indeterminado de reproducción en serie de la televisión y sus tipos clónicos.

Este recorrido fusional podría empezar en 1948 sobre la base de una pequeña leyenda: el telegrama que la actriz sueca Ingrid Bergman envía al realizador italiano Roberto Rossellini (el mismo día de su aniversario) proponiéndole trabajar juntos después del descubrimiento ejemplar de *Roma città aperta* y *Paisà*. (1) Se conocen los contornos de esta llamada: Rossellini no recuerda haber visto nunca un film de esta actriz, por entonces en pleno apogeo en el cine americano, pero se reúnen en Hollywood y posteriormente ella inicia su particular “viaggio in Italia” para convertirse en la esposa del cineasta y la protagonista de sus próximos films, entre 1949 (*Stromboli, terra di Dio*) y 1954 (*Giovanna di Arco al rogo* y *La Paura*). Decisión tan sublime como dolorosa, que provocará una verdadera controversia mundial (ilustrando, en cierto modo, aspectos de la confrontación entre clasicismo y modernidad, América y Europa, y desde luego confirmando el aserto del propio Rossellini de que muchos cronistas cinematográficos no son más que milicianos del orden establecido), a la par que arruinará la carrera de cada uno de los miembros de la pareja: el éxito popular de la actriz en el cine americano, la fuerza crítica del Rossellini neorrealista (todos los

llamados “Bergman-films” serán fracasos comerciales absolutos).

El primer efecto de la llegada de Ingrid Bergman comportará la separación del cineasta de Anna Magnani, su compañera y actriz fetiche, y de cuanto le ata directamente con el canon neorrealista. En el cuadro de una moral y de una estética como el neorrealismo, el actor parecía un modelo de repulsión. Los intérpretes de *Paisà* fueron escogidos en los cuarteles, los conventos y las calles en el mismo momento en que se procedía a sus localizaciones. En la práctica, los únicos actores reconocibles dentro de este juego no profesional eran Aldo Fabrizi, un actor dialectal romano y Anna Magnani, una cantante de music-hall, dos concentrados de sinergia entre el comediante y la figura popular. Con una gestualidad y una mímica muy precisas, la Magnani es la viva representación de la loba romana: ha sido la imagen de la ciudad resistente (*Roma, città aperta*) y será la madre italiana de la postguerra con Visconti (*Bellissima*) y Pasolini (*Mamma Roma*), para terminar retirándose a su palacete no sin antes responder al acoso de Fellini en su collage de *Roma* con un “Lascialo stare, Federico, va dormire...”. Se trata, en suma, de un “cuerpo paisaje”, como señala Giovanna Grignaffini en su excelente estudio *Il femminile nel cinema italiano*, que enmarca los síntomas de un cambio histórico en la cultura y la vida italianas, pero sobre todo en el régimen del cine y su relación con lo visible, de cuyas convenciones dan perfecta cuenta el cuerpo y los gestos de los actores (BRUNETTA 1996, 376).

El cambio de la Magnani por la Bergman en la vida y la obra de Rossellini es algo más que la sustitución de dos divas. Anuncia, sobre todo, una distancia de Rossellini con su propia mística e impone una nueva relación con lo real en la que la extrañeza y el miedo se superponen a cualquier idea de documentación fotográfica. Karin, el personaje femenino de *Stromboli* cambia el campo de refugiadas por una isla en la que todavía se encuentra más encerrada y a cuyos habitantes no entiende. Desde su llegada a Italia, la actriz Ingrid Bergman manifiesta sentirse angustiada por su proyección en un universo antropológico, cultural y lingüístico que no comprende. Se trata, por tanto, de una relación fusional, un sentimiento compartido, aunque diverso, de extrañeza que se inscribirá de forma explosiva en estos “films de familia” de los años cincuenta que preludian una nueva poética del cine moderno.

Esa mujer que asciende la montaña volcánica de Stromboli hasta encontrar la reconciliación, esa Irene que desciende a los infiernos y provoca el escándalo en *Europa 51* o esa Katherine perdida en Nápoles de *Viaggio in Italia* son los cuerpos y los rostros enaltecidos de un personaje y de una actriz fascinados por lo heterogéneo. Un encuentro con la alteridad no exento de violencia, como ocurre en *La paura* donde el personaje ficcional, Irene Wagner, y la actriz Ingrid Bergman son sometidas a un extenuante interrogatorio por un marido al que solo se ve en escorzo y por una cámara que envuelve a la actriz con delectación, hasta que una y otra deciden abandonar a sus interlocutores. El film, basado en el relato de Stephen Zweig *The Angst* y rodado en Munich, será el ejemplo límite de este proceso de fusión y, casi huelga decirlo, la última película “doméstica” de la pareja. (2)

Entre los escritos de Rossellini recopilados por Alain Bergala se incluye un

extraordinario *tête a tête* entre Renoir y Rossellini promovido por André Bazin en 1958, en el que el cineasta francés se refiere a la cámara como religión del cine. “Hay una cámara -señala Renoir- plantada sobre un trípode o sobre una grúa, que es exactamente como el altar del dios Baal: alrededor de ella, los grandes sacerdotes, que son los directores, llevan niños a esta cámara, en holocausto, y los echan a la hoguera. Y la cámara está allí, casi inmóvil, y cuando se mueve es siguiendo las indicaciones de los grandes sacerdotes y no de las víctimas. (ROSSELLINI, 1984, 151-152). Si la condición de genitores de la modernidad no fuera suficiente para convocar a los dos autores, no faltan argumentos para reunirlos en este ejercicio de la tortura. Además de trabajar de forma majestuosa con las dos actrices de Rossellini tras su separación -Ana Magnani en *La carrosse d’or* (1952); Ingrid Bergman en *Elena y los hombres* (1956)- y de coincidir en la televisión como laboratorio para experimentar con la puesta en escena y los nuevos registros interpretativos, Renoir realizaría uno de los ejercicios más duros y exhuberantes sobre el sufrimiento interpretativo: una joya de 27 minutos de duración en la que Renoir hace trabajar de forma improvisada y torturante a la actriz Gisele Braunberger en el documento televisivo *La direction d’acteurs par Jean Renoir* (1968).

La cámara como dispositivo de tortura. Bergala tiene razón cuando advierte en esta concepción del cine como forceps una de las grandes preocupaciones del cine moderno. La cámara debe arrancar del actor la declaración más o menos controlada de su verdad en un proceso de contaminación-fusión con su personaje, al tiempo que registra los efectos de su propia violencia para el espectador, que de este modo ve resquebrajada su posición de voyeur impasible (ROSSELLINI, 1984, 14). El cine de Jacques Rivette representa, en buena medida, una confirmación de esta tesis, algo que no debe extrañarnos tratándose de un cineasta situado entre el descubrimiento de Rossellini como faro de la modernidad -su “Lettre sur Rossellini” se publica en abril de 1955- y el elogio a Jean Renoir como puesta en escena de lo relativo -su programa de la serie *Cineastes de notre temps, Jean Renoir le patron*, de 1967-. Es Rivette un cineasta moderno interesado en el cuerpo del actor y las reglas del juego, doble movimiento que le ha permitido elaborar, entre otras, dos obras maestras sujetas a una interminable deriva: una obra “renoiriana” como *Celine et Julie vont en bateau*, en el que dos mujeres y dos actrices (Juliet Berto y Dominique Labourier) se enroscan sobre sí mismas y crean fantasmagorías de juegos infantiles en una especie de picnic exterior en Montmatre; y un film rosselliniano, secreto y corrosivo, como *L’Amour fou*, donde espectáculo (la representación interrumpida de la *Andromaca* de Racine) y vida privada (la disgregación de la pareja formada por Claire y Sebastian, Bulle Ogier y Jean Pierre Kalfon) se construyen como experiencias radicales y choques físicos registrados de forma quirúrgica por la cámara de Rivette (como ese impresionante plano-secuencia de la pareja en la casa en el que Kalfon, de pie ante el espejo, se desgarró el vestido con una hoja de afeitar y unas tijeras, mientras llora amargamente, un proceso que nada tiene que envidiar a las lágrimas del poeta de *Gertrud* y del amante de *La aventura*, intentando ahogarse entre el desconcierto sentimental y la ficción).

Teatro de la crueldad, tal vez. Pero sobre todo un proceso de vampirización entre actor y personaje, de encuentro entre el cine y la conciencia individual como dos formas

impúdicas de captura. Fue la base del encuentro personal y filmico entre Rosellini e Ingrid Bergman y será el eje de los grandes tandems del cine moderno: Godard/Anna Karina, Antonioni/Monica Vitti, Bergman/Liv Ullman, Rivette/Bulle Ogier (o la pareja John Cassavetes y Gena Rowlands, al otro lado del Atlántico). Una particular alquimia basada en el juego del actor -en su verdad interior, más que en una dirección exterior, sumamente nebulosa- y en la confianza en la puesta en escena como proceso estético.

El cine moderno no ha cesado de contar historias y variaciones sobre la pareja interrogándose sobre sus contornos y turbulencias, conformando patologías diversas en un choque con lo real plagado de enigmas. Solo que esta idea de la pareja conyugal tiene una dimensión muy particular en la medida que se aposenta sobre el punto de vista femenino. Serge Daney señalaba en el libro-entrevista *Perseverance* que el cine moderno, sobre todo la Nouvelle Vague, cambiaba el cine del ideal (solo los hombres tienen ideales) por el cine de la alteridad (la mujer se revuelve en busca de una cierta verdad). Pues bien, el cine de las parejas citadas se nutre de esa idea sobre la condición femenina en la que las mujeres encarnarán modos de ser y existir. Y en esa suerte de *identificazione di una donna*, las actrices citadas se constituirán al mismo tiempo en las *partenaires* de sus autores y las disonancias de su discurso, “verdaderos caballos de Troya en la ciudadela del *metteur en scène*”, al decir de uno de los cineastas más implicados en esa dialéctica entre la inteligencia y el instinto, Michelangelo Antonioni, en el texto *Reflexions sur les acteurs* (ANTONIONI, 1990, 262-263). Con un pacto secreto, una conspiración con el ojo clínico de la cámara, según relataba Bergman para sus intérpretes, aunque como la Elisabeth Vogler de *Persona* sean actrices atrapadas por la duda (la vulnerabilidad del artista es uno de los grandes temas modernos, no solamente bergmanianos) y se zambullan en el mutismo frente a los poderes de la puesta en escena.

Las parejas citadas anteriormente harán de este axioma un programa absorbente, doloroso incluso. Naturalmente se parte de posiciones diversas. Bastaría comparar el trayecto de la Bergman por la desolada isla volcánica de Stromboli, con un equipo abandonado a la naturaleza hostil, sin comunicación exterior y esperando la pesca de los atunes por espacio de varios días, con el de Mónica Vitti en el rocoso y arqueológico escollo marítimo de Lisca Bianca sin comunicación y sin víveres y con un equipo técnico en paro forzoso; o, para no movernos de territorio insular, con la escapada veraniega de Harriet Anderson por la isla de Ornö en el archipiélago de Estocolmo filmada por un equipo reducido y capturada al azar por el objetivo de la cámara. Obtendríamos distintas narraciones sobre la vida y el cine, pero idéntico resultado: una entrega en la que el acto de filmar, como el de vivir, pierden su condición de gestos inocentes para convertirse en una cuestión moral y una conmoción subterránea. Hay diferencias entre la concepción mística de la Irene de *Europa 51* entrando en una fábrica -Moloch para acceder a la verdad de un trauma (el suicidio de su hijo)- y la Giuliana de *Deserto Rosso* adentrándose con su hijo en una fábrica y un desolado paisaje industrial para explicar su neurosis. Pero encontraremos en ambas travesías una misma composición inexplicable entre la figura y el espacio que afecta al territorio de los síntomas y que el cuerpo y el rostro de las actrices transforman en un

sentimiento de impotencia entre el yo y el mundo.

Es imposible imaginar un cambio estético radical que no altere la idea de la figuración/composición y, a través de ella, nuestra relación con la imagen. De ahí que buena parte de los cambios que propone la modernidad se refieren a los modos de aparición y de presencia de los personajes, a su entrada y composición en el plano, así como al descifrado de sus efectos, visibles e invisibles, en el encuadre. La confluencia entre cuerpo/actor/personaje del cine moderno plantea cambios profundos tanto en el modo de interpretar como en la manera de ser filmado. (3) La alquimia entre Godard y Anna Karina, verdadera imagen de marca de la modernidad, se traduce en ese particular alojamiento en el plano, en esa captación de la fragilidad y la fugacidad del gesto. Otro tanto cabría decir de las figuras transitorias en relación al encuadre de Antonioni, Fassbinder, Wenders, Resnais o Bresson. Figuración corporal animada por un simple comportamiento físico que muestra su condición de misterio y de fragilidad, en el seno de una composición -y un relato- también inestables.

En vano encontraremos en el actor moderno de los sesenta las fórmulas de adiestramiento y glamour que adornaron el cine clásico. Jacques Aumont se refiere al actor-mueble del clasicismo preparado regularmente y con una exposición atenuada a las necesidades del relato. “El cuerpo del actor clásico está ahí en lugar de cualquier otro cuerpo que el espectador quiera superponerle o sustituirle (el suyo, el de su “raza”, de su clase, de su tipo). Este valer-por no es ni inocente ni espontáneo, se obtiene, por el contrario, mediante un trabajo considerable, bien representado por la fórmula del actor-arbol...” Otro tanto cabe decir del rostro parlante: “El rostro ordinario del cine es ese lugar de imágenes en el que el sentido se inscribe fugitiva y superficialmente para poder circular... El rostro ordinario es idealmente liso, los signos codificados de una emoción deben pasar por él como las ondulaciones sobre el agua...” (AUMONT, 1998, 54-55). Pues bien, en el terreno de la composición, la nueva poética del cine moderno buscará alejarse de la tradición teatral en beneficio de la filiación fotográfico-pictórica del retrato. Al menos en dos supuestos: el trabajo corporal en su consideración plástica (sin el contorsionismo de las escuelas tipo *Actor's Studio*) y la captura del rostro como revelador del tiempo. Se trata de incorporar el cuerpo cotidiano en un campo de operaciones psicológicas, en la línea de lo señalado por Deleuze de que las categorías de la vida son las actitudes del cuerpo, sus posturas, y no los pensamientos directos (DELEUZE, 1987, 251). La explosión, el cansancio, la espera, la desesperación y la indignancia, la rabia y la mascarada, la naturalidad y la pose, la mímica y la mueca (que tanto practicaban los cineastas de la *Nouvelle Vague* para desesperación de Bresson, pero también un cineasta moderno como John Cassavetes impulsador de una verdadera *maladie gestual*)... una suma de actitudes del cuerpo moderno, del cuerpo como representación y teatro de la experiencia interior. “Esta representación que llamo mi cuerpo y del que soy también consciente como voluntad” dice el transexual Elvira jugando con Schopenhauer en *El año de las trece lunas* de Fassbinder, sin duda uno de los grandes cineastas modernos volcados sobre las escenografías del cuerpo humano.

En sus prolegómenos, la *Nouvelle Vague* se acogerá a dos contrucciones, el cuerpo vegetal (Brigitte Bardot) y el rostro ordinario (Harriet Anderson), para establecer una

nueva mirada sobre el cuerpo humano. Los futuros cineastas de la *Nouvelle Vague* justificaban su afición por el cuerpo de la Bardot en *Et Dieu crea la femme* como si de ella emergieran determinados gestos modernos (juventud, libertad, sensualidad). Pero es fácil deducir que sus protocolos devotos iban en otra dirección que no podían reconocer al coincidir con la moral censora, esto es, el morbo de que fuera su propio marido, el antiguo fotógrafo Roger Vadim, quien la desnudara, trasladando esa correlación rosselliniana entre vida privada y vida fílmica a nivel de historieta cromática de *Paris Match*. (4) Godard, uno de sus primeros entusiastas críticos, no hará lo mismo con Anna Karina, su “musa” a lo largo de siete films, pese a la naturaleza de sus personajes femeninos y las constantes reflexiones sobre la obscenidad cinematográfica de las que hacen gala (en propiedad, el primer desnudo de su protagonista no llegará hasta 1984 con Miriam Roussel encarnando a la Virgen María). (5) Pero en 1963, en *Le Mepris*, Godard toma el relevo de Vadim y desnuda a la Bardot, descartando cualquier asomo de osadía y de beneplácito (como el que demostrara Louis Malle dos años antes *Vida privada* a través de una fábula sobre las servidumbres del estrellato, haciendo de BB el equivalente europeo de Marilyn Monroe). En este caso, la invocación del mito erótico no puede ser más curiosa: un desnudo integral y un decoupage oral de la propia Bardot sobre cada uno de los fragmentos de su cuerpo ante su amante-voyeur-espectador antes de convertirse en un bloque marmóreo tan poderoso como las estatuas de los dioses que pueblan el film.

El otro momento indispensable corresponde a Harriet Anderson en *Un verano con Monika* (1952) de Ingmar Bergman. Se trata, por un lado, de una afirmación de la sensualidad y las formas generosas que elaboran un mito incandescente para el Antoine Doinel de *Los cuatrocientos golpes* (robando la foto del busto de la actriz en el hall de un cine) y para Francois Truffaut (llevándose a Bergman a domicilio). Equivale asimismo a una forma libertaria de entender las relaciones humanas de la que tanto partido sacará Rohmer con sus confesiones morales (no sería difícil encontrar conexiones entre el film de Bergman y las *Comedias y Proverbios* de Rohmer, a empezar por *La genou de Claire*). Finalmente, fascina el plano sostenido de Harriet Anderson mirando a cámara y permitiendo establecer una comunicación directa entre la actriz y el espectador (veinte años después será el emblemático rostro agónico de *Gritos y susurros*). He aquí una mirada que encandila a Godard por lo que tiene de instante accidental pero vivo, así como de atentado contra el estatuto del rostro clásico y su prohibición de mirar a cámara. (6) Se comprende, entonces, el hincapié que se ha puesto en la extraordinaria secuencia de *Vivre sa vie* que enfrenta los rostros humedecidos de Anna Karina, Nana, y Maria Falconetti, Juana de Arco, en una especie de intercambio místico entre una espectadora y una imagen afectiva. Y, fuera ya de esta condición icono, las miradas a cámara de los personajes godardianos interfiriendo la continuidad del “relato” con el vértigo que supone la inquisición directa, sistemáticas desde *Pierrot le fou* (que no por casualidad Bergala sitúa en una espiral reminiscente con *Un verano con Mónica* (BERGALA, 1999, 183-210).

Nada más ocupar el mercado, los cineastas de la *Nouvelle Vague* inventarán sus propios actores sobre la base de una coincidencia generacional y posiciones compartidas (Emmanuelle Riva, Juliet Berto, Bulle Ogier, Stephane Audran, Jean

Claude Brialy...), por más que en los “años de brasa” esta convergencia entre *metteur-en-scène* y actor-figurante se viera como una relación sadiana que sobredeterminaba ideológicamente la “escritura pequeño-burguesa” de los cineastas. (7) En el otro extremo de la *Nouvelle Vague* estaba el cine de Bresson, señalando las diferencias entre el cine y el cinematógrafo, entre el actor inclinado a toda suerte de añadidos psicológicos y el modelo, un actor no profesional llamado a desaparecer después del film. Un rostro glaciado pero epidérmico, de gestos y comportamientos perseverantes, tono declamatorio y monocorde, un cuerpo troceado, máscara y a veces armadura. Naturalmente, estamos ante dos construcciones antitéticas, pero tiene razón Alain Philippon al señalar que tal vez fuera el sello Bresson, coherente e inimitable, el que contribuiría a que los cineastas de la *Nouvelle Vague* buscaran el apoyo en la dirección diametralmente opuesta, la de Renoir. (8) Cuesta poco identificar dicha inclinación en dos de los prototipos más singulares (Anna Karina, aparte) de la modernidad como son Jean Pierre Leaud (1944) y Jean Paul Belmondo (1933). El primero es un cuerpo ritual que garantiza un ideario fisiológico-emocional en el caso de la serie Doinel de Truffaut y que se perpetúa a través de determinados valores de presencia y mímica en todas las películas en las que ha intervenido: de Godard (*Masculin Femenin*, *La Chinoise*) a Skolimowski (*La partida*), de Bertolucci (*El último tango en París*) a Pasolini (*Porcile*), de Eustache (*La Maman et la Putain*) a Kaurismäki (*Contraté a un asesino a sueldo*). En cuanto a Belmondo se trata de la figura más cercana a los personajes simiescos renoirianos que construye un rol paródico y existencial dentro del cine francés (de la mano de Godard, especialmente, pero también de Truffaut y Resnais en dos películas menores y relacionadas con los géneros: *La Sirena del Mississippi* y *Stavisky*), antes de decantarse hacia el rocambulismo de género de Deray y Philippe de Broca. Parecido balanceo al que va a experimentar uno de las figuras más renombradas del cine de los sesenta, Alain Delon, saltando de los personajes-conciencia de Visconti (*Rocco y sus hermanos*, *El gatopardo*) y Losey (*El otro Mr. Klein*) a los esbirros del policiaco, para acabar en una singular vuelta de tuerca con Godard ejerciendo de personaje tronco de *Nouvelle Vague*.

Hay en los actores del cine moderno una extraordinaria capacidad de adaptación y de innovación (eso que se ha dado en llamar versatilidad), de una conjugación entre la precisión del gesto y la distancia, la calidez y la frialdad que resumirían las *Paradojas del comediante* de Diderot. La carrera de muchos de ellos es una magnífica trayectoria de inteligencia y audacia y, de forma inconsciente o asumida, atraviesan todos los “sobresaltos” del cine moderno. Es el caso de la francesa Jeanne Moureau (1928) y del italiano Marcello Mastroianni (1924-1995), dos singulares cuerpos filmicos de la modernidad sin los cuales no se pueden explicar muchas de sus imágenes sumarias pegadas en nuestra memoria. Solo en los años sesenta, Jeanne Moureau fue la adúltera Florence de *Ascensor para el cadalso* de Louis Malle, vagando por la noche parisina como una sonámbula acompañada por la partitura de Miles Davis, y la Lidia Pontano de *La noche* de Antonioni, abandonándose al monólogo interior en la periferia de Milán viendo como naufragaba su matrimonio; la vital Catherine colocada entre dos hombres de *Jules et Jim* y el ángel exterminador de cuatro de *La mariée était en noir*, ambas de Truffaut; la mantis religiosa lanzada en las calles de Venecia de *Eva* de Losey y la camarera fetichita de Buñuel en *Le journal d'une femme de chambre*, sin olvidar, entre

otros trabajos, sus grandes composiciones en los últimos films de Orson Welles, *Campanadas a medianoche* y *Una historia inmortal*, así como su majestuosa aparición en *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969) como *chansonnier* a lo Marlene Dietrich cantando en plano sostenido *Quant l'Amour Meure*.

Marcello Mastroianni recorre buena parte del cine italiano de la postguerra y se convierte en el cronista más relevante de sus tragicomedias sociales. De él se podría decir que ha acompañado fielmente la carrera de Visconti (*El extranjero*, *Noches blancas*), De Sica (*Matrimonio a la italiana*, *Amantes*, *Los girasoles*), Ferreri (*La grande bouffe*, *La cagna*, *Ciao Mascio*), amén de Zurlini, Bolognini, Petri y Ettore Scola. Pero es sobre todo la asociación con Federico Fellini lo que le otorgará condición de actor-medium. Del Marcello de *La dolce vita* al patético bailarín de *Ginger y Fred*, pasando por el fantasmático cineasta en crisis de *Otto e mezzo* y el kafkiano visitante de esa erótica “capilla sixtina” de *La Citta delle donne*, Mastroianni ha estado involucrado en todos los pasos y las crisis de Fellini, se ha hecho portavoz de sus angustias y de la sarabanda de espectros y ensoñaciones que constituyen el legado de su cine. No hay en este actor asomo alguno de vanidad inmotivada sino un movimiento vital por dar cuerpo a caracteres y personajes de hondo calado. Esto explicaría que muchas películas débiles solo levantarán el vuelo con su fuerza, como es el caso de *Ojos negros*, según un cuento de Chejov o *Sostiene Pereira*, basada en un relato de Tabucchi. Y que al final de su vida, enfrentándose al cáncer, difundiera una explosión de intensidad afectiva en films de Manoel de Oliveira, *Viaje al principio del mundo*, y Theo Angelopoulos, *El apicultor* y *El paso suspendido de la cigüeña*, donde, por cierto, se reencuentra con Jeanne Moureau en un poderoso juego reminiscente de los mismos sentimientos errantes que les había reunido en *La notte* de Antonioni.

El listado podría extenderse hacia aquellos actores considerados como verdaderos *medium* de los cineastas además de portadores, en sus funciones narrativas y simbólicas, de códigos identitarios del cine en el que se insertaban. Es el caso de ciertos intérpretes del *free cinema* (Tom Courtenay, Albert Finney, Rita Tushingham...), de la *troupe* de Fassbinder y los poderosos actores del cine alemán (Rudiger Vogler, Bruno Ganz, Edith Clever, Hanna Schygulla, Ingrid Caven, Wolker Spengler...) o, ya en un terreno más cercano, de los inconfundibles actores portugueses sobre los que se repliega la memoria de Manoel de Oliveira (Leonor Silveira, Diego Doria, Luis Miguel Cintra...). En fin, el cine moderno se apoya en un trabajo actoral a menudo fundamentado en un proceso de “transubstanciación” con el personaje preservando de este modo su carácter fantasmático. La presencia activa de la actriz francesa Delphine Seyrig en el cine de Resnais (también en algunos trabajos de Marguerite Duras y Chantal Ackerman), sería un ejemplo elocuente. O en una dirección más propensa al maquillaje y la pose el caso de Dirk Bogarde, prototipo de la gestualidad *british* y de cierta iconografía gay que ha representado fielmente el juego perverso en el cine de Losey (*The Servant*, *Accident...*), Visconti (*El crepúsculo de los dioses*, *Muerte en Venecia*), Resnais (*Providence*), Cavani (*Portero de noche*) y Fassbinder (*Desesperación*).

Mención aparte para la *troupe* de Bergman. Pues se trata de unos actores familiarizados con los resortes del teatro y la puesta en escena y dotados de una alquimia de orfebre para revelar el cortejo de fantasmas bergmanianos e iluminar con su cuerpo, su rostro y su voz terapias confesionales violentamente cargadas de afectos. (9) En un bello pasaje de su libro *Bilder (Imágenes)*, Bergman cuenta como Victor Sjöström, el viejo Isaak Borg de *Fresas salvajes*, se apoderó de su texto con la autoridad y la pasión de su personalidad y tomando la forma de su padre ocupó el alma del cineasta (BERGMAN, 1992, 25). Relación de *transfert* que corrobora hacia el final del libro en forma de preguntas directas: “¿Como hubiese sido *Persona* si Bibi Anderson no hubiese interpretado a Alma, y como hubiese sido mi vida si Liv Ullman no se hubiese hecho cargo tanto de mí como de Elisabeth Vogler? ¿O *Un Verano con Mónica* sin Harriet Anderson? ¿O *El séptimo sello* sin Max von Sydow? ¿Victor Sjöström y *Fresas Salvajes*, Ingrid Thulin y *Los comulgantes*? Nunca me hubiese atrevido a hacer *Sonrisas de una noche de verano* sin Eva Dahbeck y Gunnar Björnstrand...” (1992, 270). Tan importante es el juego con el actor que el cineasta sueco ha hecho de él metáfora de la condición humana, así como de la propia materialidad ficcional, desde una obra maestra infravalorada como *El rostro (Ansiktet)*, 1958) hasta esa pequeña joya llamada *Después del ensayo (Efter Repetitionen)*, 1983), suite-epilogo de toda la obra bergmaniana concebido como un dueto entre un viejo *metteur-en-scène*, Erland Josephson, y una joven actriz, Lena Olin, dentro de la eterna antinomia espectáculo-vida, donde se ponen al descubierto con una fuerza y una precisión inusitadas las dos caras del espejo. (10)

Junto a una nueva disposición con la teatralidad, el cine moderno plantea una relación diferente entre el cuerpo y la voz (no solo por el cine directo). El proceso de introspección psicológica de la modernidad precisa de nuevas formas de estar y de decir. A modo esquemático, se pueden integrar en este apartado propuestas divergentes que afectan al campo de la interpretación: la construcción carnavalesca de Fellini animada por una tropa de figurantes anónimos convenientemente ornamentados y maquillados para que un *travelling* les conceda un tramo impreciso y fugaz de la imagen (con su correspondiente interpelación directa a cámara), y los cuerpos sacrales de Pasolini en una suerte de antropología primitiva que incluye tanto el travestimiento infinito de Ninetto Davoli, la fortaleza de dos damas inexpugnables como Maria Callas o Silvana Mangano o las figuras “rafaelitas” de su *Trilogía de la vida* convertidas en pura mercancía en *Saló*; el ascetismo y la simplicidad de los personajes-roles de Bresson y los maniquies de Fassbinder o Buñuel, tan cercanos a la condición de “marioneta social” de Kleist; las figuras sonámbulas y disociativas de Marguerite Duras, naturalezas muertas cercanas a un mundo estatuario y ritualista, y los cuerpos hieráticos de Straub-Huillet, expuestos al sol, a la tierra y al texto en una rigidez del encuadre. En todos los casos es de la conjunción cuerpo-espacio-palabra de lo que se habla y dentro de ella el intérprete se entrega por completo a sabiendas que ha perdido su condición de actor-personaje en beneficio de la pareja modelo-sujeto, por utilizar los términos de Jacques Aumont caracterizando cierta tendencia del cine moderno (AUMONT, 1998, 139).

No es fácil identificarse con estos modelos, al menos en el sentido tradicional.

Permanecen refractarios a cualquier sistema proyectivo o demanda del espectador, precisamente porque frente a todas las condiciones protocolarias del juego actoral -por esencia, proclive a la desmesura- se potencia su cualidad de presencia. De esa presencia anónima y a menudo fantasmal que atraviesa el espacio como una violencia hacia la representación y sus máscaras.

Notas:

(1) “He visto sus películas *Roma città aperta* y *Paisa* y me han gustado mucho. Si necesita a una actriz sueca que habla muy bien el inglés, que no ha olvidado su alemán, que puede hacerse entender en francés y que en italiano solo sabe decir “Ti amo”, estoy dispuesta a ir a hacer una película con usted”.

(2) La relación será vista de forma distinta por cada uno de sus miembros. Mientras en sus memorias, Rossellini apela al miedo y remite a la ecuación razón-intuición como base del conflicto, en las de Ingrid Bergman se explican las vicisitudes del encuentro y de los rodajes para certificar que nada funcionaba bien, así en la vida como en el cine. Cf. Bergman, Ingrid. *Mi vida*. Barcelona: Planeta, 1986. Y Rossellini, Roberto. *Le cinéma révélé*. París: Flammarion, 1984 (traducción española: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000).

(3) La revista Iris nº24 (Otoño 1997) está íntegramente dedicado al personaje en el cine moderno, después del escaso cuidado teórico. Desde una perspectiva semiótica, André Gardies.

(4) Defensa de François Truffaut: “...Agradezco a Vadim haber dirigido a su joven mujer haciéndole rehacer ante el objetivo los gestos cotidianos, tanto los anodinos como jugar con su sandalia cuanto los menos anodinos como hacer el amor en pleno día, pero igualmente realistas”. Cf.

(5) En *Nul mieux que Godard*, Alain Bergala ha reflexionado sobre el desnudo en Godard y su disposición a considerar la mujer en una relación entre el cuerpo sexual y el rol social, además de una suerte de iconoclastia figurativa extraordinariamente pudorosa del cineasta francés. (BERGALA, 1999, 125-141).

(6) Godard escribió una crítica en *Cahiers du cinéma* nº 85 (1958), con ocasión del reestreno en París del film de Bergman. Cf. *Godard par Godard*. Tomo Y. Pág.128-132.

(7) Cf. la serie de artículos de Jean Pierre Oudart, “L’idéologie moderniste dans quelques films récents” publicados en los *Cahiers du Cinéma*, 234/235, 236/237

(8) “Generations”. *Cahiers du Cinéma*, 407-408 (1988).

(9) De ello dan cuenta los apasionantes y severos diarios de trabajo de Bergman,

Linterna Mágica y Imágenes, escritos entre 1987 y 1990 (v. bibliog). Asimismo las referencias sobre los actores atraviesan los libros-entrevistas con el cineasta: Borjkmán, Stij; Manns, Torsten y Sima, Jonas. *Conversaciones con Bergman*, Barcelona: Anagrama, 1975 y Assayas, Olivier; Björkman, Stij. *Conversation avec Bergman*. París, Cahiers du cinema /Etoile, 1990.

(10) Sobre los dos epilogos de la filmografía bergmaniana , *Después del ensayo* y *En Presencia de un clown*, obras realizadas para la televisión que apuestan esencialmente con la escenografía teatral utilizando los medios de expresión del cine, véase: Font, Domènec. *La última mirada: Testamentos filmicos*. Valencia: Edic. La Mirada, 2000.

Referencias:

- BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard, 1975.
- DANEY, S. *La rampe*. París: Cahiers /Gallimard, 1983.
- ROSSELLINI, R. *Le cinema revelee*. París: Cahiers/Etoile, 1984 [traducción española: *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000]
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- DI CARLO, C. (ed.). *Michelangelo Antonioni*. Roma: Ente Autonomo di Gestione pel Cinema, 1987.
- BERGMAN, I. *Linterna Magica / Imágenes*. Barcelona: Tusquets, 1988-1992.
- LEUTRAT, J.L. *Kaleidoscope*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- AUMONT, J. *Du visage au cinema*. París: Cahiers /Etoile, 1992 [traducción española. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998]
- DE VINCENTI, G. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma, Pratiche editrice, 1993.
- BRUNETTA, G. *Storia del cinema italiano (Volum terzo)*. Roma: Riuniti.
- BRUNETTA, G. (ed). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano, dal 1945 al miracolo economico*. Turín: Ediz. Giovanni Agnelli, 1996.
- BERGALA, A. *Nul mieux que Godard*. París: Cahiers du cinema, 1999.

