



Masculin/Femenin. Apunts sobre el cos de l'actor modern

Domènec Font



"Els actors són l'essencial del diàleg entre els cineastes... El cos de l'actor travessa el cinema fins a constituir-ne la seva veritable història. Una història que no ha estat mai contada perquè sempre és íntima, eròtica, feta de pietat i rivalitat, de vampirisme i de respecte. A mesura, però, que el cinema envelleix, és d'aquesta història que els films són testimonis..." (Daney, 1996, 201). Les reflexions de Serge Daney pertanyen a un estudi sobre *Lightning Over Water* o *Nick's Movie* (*Relámpago sobre el agua*, 1979) de Wim Wenders, un veritable programa sobre la filiació, el vampirisme i el cos espectral del cinema. Potser aquesta història de Daney tingui dificultats per conjuminar-se amb la història de les idees per la quantitat de joc que provoca. Incita, però, a considerar l'actor com l'agent de mutacions històriques, i, naturalment, a analitzar el cinema modern dels seixanta —nus de les meves actuals recerques— com un capítol particular de la confrontació de cossos i mirades, abans d'entrar en el procés indeterminat de reproducció seriada que és la televisió i els seus tipus clònics.

Aquest recorregut de fusions podria començar el 1948, a partir d'una petita llegenda: el telegrama que l'actriu sueca Ingrid Bergman envia al realitzador italià Roberto Rossellini (el mateix dia del seu aniversari) proposant-li treballar plegats després del descobriment exemplar de *Roma, città aperta* i *Paisà*. (1) Es poden conèixer els contorns d'aquesta trucada: Rossellini no recorda haver vist mai un film d'aquesta actriu, aleshores al seu apogeu dins el cinema americà, però es reuneixen a Hollywood i, posteriorment, ella inicia el seu particular "*viaggio in Italia*" per convertir-se en l'esposa del cineasta i la protagonista dels seus propers films, entre el 1949 (*Stromboli, terra di Dio*) i el 1954 (*Giovanna di Arco al rogo* i *La paura*). Aquesta decisió, tan sublim com dolorosa, provocarà una veritable controvèrsia mundial (il·lustrant, en certa manera, aspectes de la confrontació entre classicisme i la modernitat, Amèrica i Europa i, evidentment, confirmant l'afirmació que feia el mateix Rossellini quan deia que molts cronistes cinematogràfics no són res més que milicians de l'ordre establert) i, a la vegada, arruïnarà la carrera de cadascun dels membres de la parella: l'èxit popular de l'actriu al cinema americà, la força crítica del Rossellini neorealista (tots els anomenats "Bergman-films" seran fracassos comercials absoluts).

El primer efecte de l'arribada d'Ingrid Bergman comportarà la separació del cineasta d'Anna Magnani, la seva companya i actriu fetiche, i de tot allò que el lliga directament amb el cànon neorealista. En el context d'una moral i una estètica com el neorealisme, l'actor semblava un model de repulsió. Els intèrprets de *Paisà* van ser triats als quarters, als convents i als carrers alhora que es procedia a fer les localitzacions. A la pràctica, els únics actors recognoscibles dins d'aquest joc no professional eren Aldo Fabrizi, un actor dialectal romà, i Anna Magnani, una cantant de *music-hall*, dos concentrats de sinergia entre el comediant i la figura popular. Amb una gestualitat i una mímica molt precises, la Magnani és la viva representació de la lloba romana: ha estat la imatge de la ciutat resistent (*Roma, città aperta*) i serà la mare italiana de la postguerra amb Visconti (*Bellissima*) i Pasolini (*Mamma Roma*), per acabar retirant-se al seu palauet. Abans, però, va respondre a l'encalçament de Fellini al seu *collage* de Roma amb un "*Lascialo stare, Federico, va dormire...*". Es tracta, en definitiva, d'un "cos paisatge", com diu Giovanna Grignaffini al seu excel·lent estudi *Il femminile nel cinema italiano*, que emmarca els símptomes d'un canvi històric a la cultura i la vida italianes, però sobre tot al règim del cinema i la seva relació amb allò visible. Les seves convencions queden explicades perfectament al cos i els gestos dels actors (Brunetta, 1996, 376).

El canvi de la Magnani per la Bergman a la vida i a l'obra de Rossellini és quelcom més que la substitució de dues dives. Anuncia, sobretot, una distància de Rossellini vers la seva pròpia mística i imposa una nova relació amb la realitat, a la qual l'estranyesa i la por se superposen a qualsevol idea de documentació fotogràfica. Karin, el personatge femení de *Stromboli*, canvia el camp de refugiats per una illa a la qual encara es troba més tancada, i on no és capaç d'entendre els seus habitants. Des de la seva arribada a Itàlia, l'actriu Ingrid Bergman manifesta sentir-se angoixada per la seva projecció en un univers antropològic, cultural i lingüístic que no comprèn. Es tracta, doncs, d'una relació fusional, un sentiment compartit, encara que divers, d'estranyesa, que s'inscriurà de manera explosiva en aquests "films de família" dels anys cinquanta que preludien una nova poètica del cinema modern.

Aquella dona que ascendeix la muntanya volcànica de *Stromboli* fins a trobar la reconciliació, aquella Irene que baixa als inferns i provoca l'escàndol a *Europa 51* o aquella Katherine perduda a Nàpols en *Viaggio in Italia* són els cossos i els rostres enaltits d'un personatge i d'una actriu fascinats per l'heterogeneïtat. Una trobada amb l'alteritat que no és aliena a la violència, com succeeix a *La paura*, on el personatge ficcional, Irene Wagner, i l'actriu Ingrid Bergman són sotmeses a un extenuant interrogatori per un marit al qual hom només veu en escorç i a través d'una càmera que envolta l'actriu amb delectació, fins que totes dues decideixen abandonar els seus interlocutors. El film, basat en el relat de Stephen Zweig *The Angst* i filmat a Munic, serà l'exemple límit d'aquest procés de fusió i, gairebé no fa falta dir-ho, la darrera pel·lícula domèstica de la parella. (2)

Entre els escrits de Rossellini recopilats per Alain Bergala s'inclou un extraordinari *tête a tête* entre Renoir i Rossellini promogut per André Bazin al 1958. En ell, el cineasta francès es refereix a la càmera com a religió del cinema. "Hi ha una càmera —

assenyala Renoir— plantada sobre un trípode o sobre una grua, que és exactament com l'altar del déu Baal: al voltant d'ella, els grans sacerdots, que són els directors, duen nens en holocaust cap aquesta càmera i els llencen a la foguera. I la càmera és allà, gairebé immòbil, i quan es mou ho fa tot seguint les indicacions dels grans sacerdots i no pas de les víctimes" (Rossellini, 1984, 151-152). Si la condició de genitors de la modernitat no fos prou per convocar els dos autors, no falten arguments per reunir-los en aquest exercici de la tortura. A més de treballar de manera majestuosa amb les dues actrius de Rossellini després de la seva separació —Ana Magnani a *La carrosse d'or* (1952); Ingrid Bergman a *Elena y los hombres* (1956)— i de coincidir a la televisió com si fos un laboratori d'experimentació amb la posada en escena i els nous registres interpretatius, Renoir realitzaria un dels exercicis més durs i exuberants sobre el patiment interpretatiu: una joia de 27 minuts de durada a la qual Renoir fa treballar de manera improvisada i torturadora l'actriu Gisele Braunberger al document televisiu *La direction d'acteurs par Jean Renoir* (1968).

La càmera com a dispositiu de tortura. Bergala té raó quan percep una de les grans preocupacions del cinema modern en aquesta concepció del cinema com fòrceps. La càmera ha d'arrencar de l'actor la declaració més o menys controlada de la seva veritat en un procés de contaminació-fusió amb el seu personatge, alhora que registra els efectes de la seva pròpia violència per a l'espectador que, d'aquesta manera, veu com s'esmicola la seva posició de *voyeur* impassible (Rossellini, 1984, 14). El cinema de Jacques Rivette representa, en bona part, una confirmació d'aquesta tesi, quelcom que no ha d'estranyar-nos tractant-se d'un cineasta situat entre el descobriment de Rossellini com a far de la modernitat —la seva "Lettre sur Rossellini" es publica l'abril de 1955— i l'elogi a Jean Renoir com a posada en escena de la relativitat —el seu programa de la sèrie *Cineastes de notre temps. Jean Renoir le patron*, de 1967—. És Rivette un cineasta modern interessat en el cos de l'actor i les regles del joc, doble moviment que li ha permès elaborar, entre d'altres, dues obres mestres lligades a una deriva inacabable: una obra "*renoiriana*" com *Céline et Julie vont en bateau*, a la qual dues dones i dues actrius (Juliet Berto i Dominique Labourier) es cargolen sobre si mateixes i creen fantasmagories de jocs infantils en una espècie de *pícnic* exterior a Montmatre; i un film rossellinià, secret i corrosiu, com *L'Amour fou*, on l'espectacle (la representació interrompuda de l'*Andròmaca* de Racine) i la vida privada (la disgregació de la parella formada per Claire i Sebastian, Bulle Ogier i Jean Pierre Kalfon) es construeixen com experiències radicals i xocs físics registrats de manera quirúrgica per la càmera de Rivette (com aquell impressionant pla-seqüència de la parella a casa en el qual Kalfon, de peu davant del mirall, s'esquinça el vestit amb una fulla d'afaitar i unes estisores, mentre plora amargament, un procés que no té res que envejar a les llàgrimes del poeta de *Gertrud* i de l'amant de *L'Aventura* intentant ofegar-se entre el desconcert sentimental i la ficció).

Teatre de la crueltat, potser. Però, sobretot, un procés de vampirització entre l'actor i el personatge, de trobada entre el cinema i la consciència individual, dues formes impúdiques de captura. Va ser la base de la trobada personal i cinematogràfica entre Rossellini i Ingrid Bergman i serà l'eix dels grans tandems del cinema modern: Godard / Anna Karina, Antonioni / Monica Vitti, Bergman / Liv Ullmann, Rivette /

Bulle Ogier (o la parella John Cassavettes i Gena Rowlands, a l'altre costat de l'Atlàntic). Una particular alquímia basada en el joc de l'actor —en la seva veritat interior, més que en una direcció exterior, summament nebulosa— i en la confiança en la posada en escena com a procés estètic.

El cinema modern no ha cessat de contar històries i variacions sobre la parella interrogant-se sobre els seus límits i turbulències, conformant patologies diverses en un xoc amb la realitat ple d'enigmes. Aquesta idea de la parella conjugal té, però, una dimensió molt particular en la mesura que recolza en el punt de vista femení. Serge Daney deia en el llibre-entrevista *Perseverance* que el cinema modern, sobretot la Nouvelle Vague, canviava el cinema de l'ideal (només els homes tenen ideals) pel cinema de l'alteritat (la dona es remou cercant una certa veritat). Així doncs, el cinema de les parelles esmentades es nodreix d'aquesta idea sobre la condició femenina, en la qual les dones personifiquen maneres d'ésser i d'existir. I en aquesta espècie d'"*identificazione di una donna*", les actrius esmentades es constituïran en les *partenaires* dels seus autors i les dissonàncies del seu discurs alhora, "veritables cavalls de Troia a la ciutadella del *metteur en scène*", segons diu un dels cineastes més implicats en aquesta dialèctica entre la intel·ligència i l'instint, Michelangelo Antonioni, al text *Reflexions sur les acteurs* (Antonioni, 1990, 262-263). Amb un pacte secret, una conspiració amb l'ull clínic de la càmera, segons deia Bergman dels seus intèrprets, encara que esdevinguin, com l'Elisabeth Vogler de *Persona*, actrius atrapades pel dubte (la vulnerabilitat de l'artista és un dels grans temes moderns, no només bergmanians) i es capbussin en el mutisme davant dels poders de la posada en escena.

Les parelles abans esmentades faran d'aquest axioma un programa absorbent i, fins i tot, dolorós. Naturalment, parteixen de posicions diverses. N'hi hauria prou amb comparar el trajecte de la Bergman per la desolada illa volcànica de *Stromboli*, amb un equip abandonat a la natura hostil, sense comunicació exterior i tot esperant la pesca de les tonyines durant uns quants dies, amb el de Mònica Vitti al rocós i arqueològic escull marítim de Lisca Bianca, sense comunicació, sense queviures i amb un equip tècnic en una situació d'atur forçat; o, per no moure'ns del territori insular, amb l'escapada estiuenca de Harriet Anderson per l'illa d'Ornö a l'arxipèlag d'Estocolm filmada per un equip reduït i capturada a l'atzar per l'objectiu de la càmera. Obtindríem diferents narracions sobre la vida i el cinema però un resultat idèntic: un lliurament en el qual l'acte de filmar, com el de viure, perden la seva condició de gestos innocents per convertir-se en una qüestió moral i una commoció subterrània. Hi ha diferències entre la concepció mística de la Irene d'*Europa 51* entrant en una fàbrica-Moloch per accedir a la veritat d'un trauma (el suïcidi del seu fill) i la Giuliana de *Deserto Rosso*, endinsant-se amb el seu fill en una fàbrica i un desolat paisatge industrial per explicar la seva neurosi. Trobarem, però, en totes dues travessies una mateixa composició inexplicable entre la figura i l'espai que afecta el territori dels símptomes i que el cos i el rostre de les actrius transformen en un sentiment d'impotència entre el jo i el món.

És impossible imaginar un canvi estètic radical que no alteri la idea de la figuració / composició i, a través d'ella, la nostra relació amb la imatge. D'aquí que bona part dels

canvis que proposa la modernitat es refereixen a les maneres d'aparició i de presència dels personatges, a la seva entrada i composició al pla, així com al desxiframent dels seus efectes, visibles i invisibles, a l'enquadrament. La confluència entre cos/actor/personatge del cinema modern planteja canvis profunds tant a la manera d'interpretar com a la manera d'ésser filmat. (3) L'alquímia entre Godard i Anna Karina, veritable imatge de marca de la modernitat, es tradueix en aquell particular allotjament al pla, en aquella captació de la fragilitat i la fugacitat del gest. Quelcom de semblant se'n podria dir de la relació entre les figures transitòries i l'enquadrament d'Antonioni, Fassbinder, Wenders, Resnais o Bresson. Figuració corporal animada per un simple comportament físic que mostra la seva condició de misteri i de fragilitat, al si d'una composició -i d'un relat- també inestables.

Si cerquem en l'actor modern dels seixanta les fórmules d'ensinistrament i *glamour* que guarniren el cinema clàssic serà debades. Jacques Aumont es refereix a l'actor-moble del classicisme preparat regularment i amb una exposició atenuada de les necessitats del relat. "El cos de l'actor clàssic és allà, en lloc de qualsevol altre cos que l'espectador vulgui sobreposar-li o pel qual el vulgui substituir (el seu, el de la seva 'rasa', el de la seva classe o el seu tipus). Aquest valer-en-lloc-de no és ni innocent ni espontani; s'obté, pel contrari, mitjançant una tasca considerable, ben representat per la fórmula de l'actor-arbre...". Quelcom de semblant podria dir-se del rostre parlant: "El rostre ordinari del cinema és aquell lloc d'imatges al qual el sentit s'inscriu fugitivament i superficialment per a poder circular... El rostre ordinari és idealment llis, els signes codificats d'una emoció han de passar per ell com les ondulacions sobre l'aigua..." (Aumont, 1998, 54-55). Doncs bé, al terreny de la composició, la nova poètica del cinema modern cercarà allunyar-se de la tradició teatral en benefici de la filiació fotogràfico-pictòrica del retrat. Si més no en dues circumstàncies: el treball corporal en la seva consideració plàstica (sense el contorsionisme de les escoles tipus "Actor's Studio") i la captura del rostre com una manera de desvetllar el temps... Es tracta d'incorporar el cos quotidià en un camp d'operacions psicològiques, en la línia del que Deleuze afirma: que les categories de la vida són les actituds del cos, les seves postures, i no els pensaments directes (Deleuze, 1987, 251). L'explosió, el cansament, l'espera, la desesperació i la indignència, la ràbia i la mascarada, la naturalitat i l'afectació, la mímica i la ganyota (que tant practicaven els cineastes de la Nouvelle Vague per a la desesperació de Bresson, però també un cineasta modern com John Cassavetes, impulsor d'una veritable "maladie" gestual)..., una suma d'actituds del cos modern, del cos com a representació i teatre de l'experiència interior. "Aquesta representació que anomeno el meu cos i del qual també en sóc conscient com a voluntat", diu el transsexual Elvira jugant amb Schopenhauer a *El año de las trece lunas* de Fassbinder, sens dubte un dels grans cineastes moderns abocats sobre les escenografies del cos humà.

Als seus prolegòmens, la Nouvelle Vague s'acollirà a dues construccions, el cos vegetal (Brigitte Bardot) i el rostre ordinari (Harriet Anderson), per establir una nova mirada sobre el cos humà. Els futurs cineastes de la Nouvelle Vague justificaven la seva afecció pel cos de la Bardot en *Et Dieu crea la femme* com si d'ella emergissin determinats gestos moderns (joventut, llibertat, sensualitat). És fàcil, però, deduir que

els seus protocols devots anaven en una altra direcció que no podien reconèixer en coincidir amb la moral censora, és a dir, la morbositat que comporta que fos el seu propi marit, l'antic fotògraf Roger Vadim, qui la despullés, traslladant la correlació rosselliniana entre vida privada i vida fílmica al nivell d'història cromàtica de *Paris Match*. (4) Godard, un dels seus primers crítics entusiastes, no farà el mateix amb Anna Karina, la seva "musa" al llarg de set films, malgrat la natura dels seus personatges femenins i les constants reflexions sobre l'obscenitat cinematogràfica que exhibeixen (pròpiament, el primer nu de la seva protagonista no arribarà fins el 1984 amb Miriam Roussel interpretant la Verge Maria). (5) L'any 1963, però, Godard pren el relleu de Vadim i despulla la Bardot a *Le Mepris*, descartant qualsevol indicatiu d'agosament i de beneplàcit (com el que va demostrar Louis Malle dos anys abans a *Vida privada*, a través d'una faula sobre les servituds de la fama, fent de BB l'equivalent europeu de Marilyn Monroe). En aquest cas, la invocació del mite eròtic no pot ésser més curiosa: un nu integral i un *decoupage* oral de la mateixa Bardot sobre cadascun dels fragments del seu cos davant el seu amant-voyeur-espectador abans d'esdevenir un bloc marmori tan poderós com les estàtues dels déus que poblen el film.

L'altre moment indispensable correspon a Harriet Anderson a *Un verano con Monika* (1952) d'Ingmar Bergman. Es tracta, d'una banda, d'una afirmació de la sensualitat i les formes generoses que elaboren un mite incandescent per l'Antoine Doinel de *Los cuatrocientos golpes* (robant la foto del bust de l'actriu al *hall* d'un cinema) i per François Truffaut (emportant-se la Bergman al seu domicili). Correspon, també, a una manera llibertària d'entendre les relacions humanes. Rohmer en va treure partit amb les seves confessions morals (no seria difícil trobar connexions entre el film de Bergman i les *Comedias y Proverbios* de Rohmer, començant per *Le genou de Claire*). Finalment, fascina el pla sostingut de Harriet Anderson mirant la càmera i permetent establir una comunicació directa entre l'actriu i l'espectador (vint anys després serà l'emblemàtic rostre agònic de *Gritos y susurros*). Heus ací una mirada que enlluerna Godard per tot el que té d'instant accidental però viu, així com d'atemptat contra l'estatut del rostre clàssic i la seva prohibició de mirar a càmera. (6) S'entén, doncs, la insistència concedida a l'extraordinària seqüència de *Vivre sa vie*, que enfronta els rostres humits d'Ana Karina, Nana, i Maria Falconetti, Joana d'Arc, en una mena d'intercanvi místic entre un espectador i una imatge afectiva. I, fora ja d'aquesta condició d'icona, les mirades a càmera dels personatges godardians interferint la continuïtat del "relat" amb el vertigen que suposa la inquisició directa, sistemàtica des de *Pierrot le fou* (que no per casualitat Bergala situa en una espiral de reminiscències amb *Un verano con Monika*) (bergala, 1999, 183-210).

Tot just després d'haver ocupat el mercat, els cineastes de la Nouvelle Vague inventaran els seus propis actors sobre la base d'una coincidència generacional i posicions compartides (Emmanuelle Riva, Juliet Berto, Bulle Ogier, Stéphane Audran, Jean Claude Brialy...), encara que en els "anys de brasa" aquesta convergència entre "metteur-en-scène" i actor-figurant es veiés com una relació sadiana que determinava ideològicament l'"escriptura petit-burguesa" dels cineastes. (7) A l'altre extrem de la Nouvelle Vague hi havia el cinema de Bresson, que establia les diferències entre el cinema i el cinematògraf, entre l'actor abocat a tota mena d'afegitons psicològics i el

model, un actor no professional convocat a desaparèixer després del film. Un rostre glacial però epidèrmic, de gestos i comportaments perseverants, to declamatori i monòton, un cos esmicolat, màscara i en ocasions armadura... Naturalment, som davant dues construccions antitètiques, però té raó Alain Philippon quan diu que potser fos el segell Bresson, coherent i inimitable, el que va contribuir a que els cineastes de la Nouvelle Vague busquessin el suport de la direcció diametralment oposada, la de Renoir. (8) No costa gens identificar aquesta inclinació en dos dels prototipus més singulars (Anna Karina, a part) de la modernitat com són Jean Pierre Leaud (1944) i Jean Paul Belmondo (1933). El primer és un cos ritual que garanteix un ideari fisiològic-emocional al cas de la sèrie *Doinel* de Truffaut i que es perpetua a través de determinats valors de presència i mímica a totes les pel·lícules a les quals ha intervingut: de Godard (*Masculin Femenin*, *La Chinoise*) a Skolimowski (*La partida*); de Bertolucci (*El último tango en París*) a Pasolini (*Porcile*); d'Eustache (*La Maman et la Putain*) a Kaurismaki (*Contraté a un asesino a sueldo*). Pel que fa a Belmondo, es tracta de la figura més propera als personatges simiescos renoirians, que construeix un rol paròdic i existencial dins del cinema francès (de la mà de Godard, especialment; però també de Truffaut i Resnais en dues pel·lícules menors i relacionades amb els gèneres: *La sirena del Mississipí* i *Stavisky*), abans de decantar-se cap al rocambolisme de gènere de Deray i Philippe de Broca. Es tracta d'un balanceig semblant al que experimentarà una de les figures amb més renom del cinema dels seixanta, Alain Delon, saltant dels personatges-consciència de Visconti (*Rocco y sus hermanos*, *El gatopardo*) i Losey (*El otro Mr. Klein*) als deixebles del policial, per acabar en una singular volta de rosca amb Godard exercint de personatge tronc de *Nouvelle Vague*.

Entre els actors del cinema modern hi ha una extraordinària capacitat d'adaptació i d'innovació (d'això se n'ha acabat dient versatilitat), d'una coincidència entre la precisió del gest i la distància, la calidesa i la fredor que resumirien les *Paradoxes del comediante* de Diderot. La carrera de molts d'ells és una magnífica trajectòria d'intel·ligència i audàcia i, de manera inconscient o assumida, travessen tots els sobresalts del cinema modern. És el cas de la francesa Jeanne Moreau (1928) i de l'italià Marcello Mastroianni (1924-1995), dos cossos fílmics singulars de la modernitat sense els quals no es poden explicar moltes de les seves imatges sumàries enganxades a la nostra memòria. Només als anys seixanta, Jeanne Moureau va ser l'adúltera Florence d'*Ascensor para el cadalso* de Louis Malle, deambulant per la nit parisenca com una somnàmbula acompanyada per la partitura de Miles Davis, i Lidia Pontano de *La notte* d'Antonioni, abandonant-se al monòleg interior a la perifèria de Milà, veient com naufragava el seu matrimoni; la vital Catherine col·locada entre dos homes de *Jules et Jim* i l'àngel exterminador de quatre de *La mariée était en noir*, totes dues de Truffaut; la mantis religiosa llançada als carrers de Venècia d'*Eva* de Losey, i la cambrera fetitxista de Buñuel a *Le journal d'un femme de chambre*, sense oblidar, entre d'altres treballs, les seves grans composicions als darrers films de Welles, *Campanadas a medianoche* y *Una historia inmortal*, així com la seva majestuosa aparició a *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969) com "chansonniere" a la manera de Marlene Dietrich cantant en pla sostingut *Quan l'Amour Meure*.

Marcello Mastroianni recorre bona part del cinema italià de la postguerra i esdevé el cronista més rellevant de les seves tragicomèdies socials. D'ell es podria dir que ha acompanyat amb fidelitat 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*), i també Zurlini, Bolognini, Petri i Ettore Scola. Però és sobretot l'associació amb Federico Fellini la que li atorgarà la condició d'actor-mèdium. Del Marcello de *La dolce vita* al patètic ballarí de *Ginger i Fred*, passant pel fantasmàtic cineasta en crisi d'*Otto e mezzo* i el visitant kafkià de la "capella sixtina" eròtica de *La città delle donne*, Mastroianni ha estat involucrat en totes les passes i les crisis de Fellini, s'ha fet portaveu de les seves angoixes i de la sarabanda d'espectres i somnis que constitueixen el llegat del seu cinema. No hi ha en aquest actor cap indicatiu de vanitat immotivada sinó un moviment vital per donar cos a caràcters i personatges de gran profunditat. Això explicaria que moltes pel·lícules febles només aixequin el vol amb la seva força, com és el cas d'*Ojos negros*, segons un conte de Txèkhov, o *Sostiene Pereira*, basat en un relat de Tabucchi. I que al final de la seva vida, enfrontant-se al càncer, difongués una explosió d'intensitat afectiva als films de Manoel de Oliveira, *Viaje al principio del mundo*, i Theo Angelopoulos, *El apicultor* i *El paso suspendido de la cigüeña*, on, per cert, es retroba amb Jeanne Moureau en un poderós joc de reminiscències dels mateixos sentiments errants que els havien reunit a *La notte*, d'Antonioni.

La llista podria estendre's cap aquells actors considerats com veritables mèdiums dels cineastes, alhora que portadors, en les seves funcions narratives i simbòliques, de codis d'identitat del cinema al qual pertanyien. És el cas de certs intèrprets del "free cinema" (Tom Courtenay, Albert Finney, Rita Tushingham...), de la *troupe* de Fassbinder i els poderosos actors del cinema alemany (Rüdiger Vogler, Bruno Ganz, Edith Clever, Hanna Schygulla, Ingrid Caven, Wolker Spengler...) o, ja en un territori més proper, dels inconfusibles actors portuguesos sobre els quals es replega la memòria de Manoel de Oliveira (Leonor Siveira, Diego Dória, Luis Miguel Cintra...). En definitiva, el cinema modern recolza en un treball d'actuació sovint fonamentat en un procés de "transsubstanciació" amb el personatge, preservant d'aquesta manera el seu caràcter fantasmagòric. La presència activa de l'actriu francesa Delphine Seyrig al cinema de Resnais (també, en alguns treballs de Marguerite Duras i Chantal Ackerman) en seria un bon exemple. O, en una direcció més propensa al maquillatge i l'afectació, el cas de Dick Bogarde, prototipus de la gestualitat *british* i de certa iconografia *gay* que ha representat amb fidelitat el joc pervers al cinema de Losey (*The Servant*, *Accident...*), Visconti (*El crepúsculo de los dioses*, *Muerte en Venecia*), Resnais (*Providence*), Cavani (*Portero de noche*) i Fassbinder (*Desesperación*).

La *troupe* de Bergman mereix una menció a part. Es tracta d'uns actors familiaritzats amb els ressorts del teatre i la posada en escena i dotats d'una alquímia d'orfebre per revelar la cort de fantasmes bergmanians i il·luminar amb el seu cos, el seu rostre i la seva veu teràpies confessionals violentament carregades d'afectes. (9) En un bell passatge del seu llibre *Bilder (Imágenes)*, Bergman conta com Viktor Sjöström, el vell Isaak Borg de *Fresas salvajes*, es va apoderar del seu text amb l'autoritat i la passió de la seva personalitat i, tot prenent la forma del seu pare, va ocupar l'ànima del cineasta

(bergman, 1992, 25). Relació de *transfert* que corrobora cap al final del llibre en forma de preguntes directes: "¿Com hauria estat *Persona* si Bibi Anderson no hagués interpretat Alma, i com hauria estat la meua vida si Liv Ullman no s'hagués fet càrrec tant de mi com d'Elisabeth Vogler? ¿O *Un verano con Monika* sense Harriet Anderson? ¿O *El séptimo sello* sense Max von Sydow? ¿Viktor Sjöström i *Fresas salvajes*, Ingrid Thulin i *Los comulgantes*? Mai m'hauria atrevit a fer *Sonrisas de una noche de verano* sense Eva Dahbeck i Gunnar Björnstrand..." (1992, 270). Tan important és el joc de l'actor que el cineasta suec n'ha fet metàfora de la condició humana, així com de la pròpia materialitat fictícia, des d'una obra mestra infravalorada com *El rostro* (*Ansiktet*, 1958) fins a la petita joia anomenada *Después del ensayo* (*Efter Repetitionen*, 1983), *suite-épíleg* de tota l'obra bergmaniana concebut com un duet entre un vell *metteur-en-scène*, Erlant Josephson, i una jove actriu, Lena Olin, dins l'eterna antinòmia espectacle-vida, on es posen al descobert amb una força i una precisió inusitades les dues cares del mirall. (10)

Al costat d'una nova disposició amb la teatralitat, el cinema modern planteja una relació diferent entre el cos i la veu (no només per al cinema directe). El procés d'introspecció psicològica de la modernitat precisa de noves formes d'estar i de dir. De manera esquemàtica, es poden integrar en aquest apartat propostes divergents que afecten el camp de la interpretació: la construcció carnavalesca de Fellini, animada per una tropa de figurants anònims convenientment ornamentats i maquillats perquè un traveling els concedeixi un tram imprecís i fugaç de la imatge (com la seva corresponent interpretació directa a càmera), i els cossos sacramentals de Pasolini en una mena d'antropologia primitiva que inclou tant el transvestisme infinit de Ninetto Davoli, la fortalesa de dues dames inexpugnables com Maria Callas o Silvana Mangano o les figures "rafaelites" de la seva *Trilogía de la vida* transformades en pura mercaderia a *Saló*; l'ascetisme i la simplicitat dels personatges-rols de Bresson i els maniquins de Fassbinder o Buñuel, tan propers a la condició de "titella social" de Kleist; les figures somnàmbules i dissociatives de Marguerite Duras, natures mortes properes a un món estatuari i ritual, i els cossos hieràtics de Straub-Huillet, exposats al cel, a la terra i al text amb un enquadrament rígid. En tots els casos es parla de la conjugació cos-espai-paraula i, dins d'ella, l'interpret es lliura completament, tot sabent que ha perdut la seva condició d'actor-personatge a favor de la parella model-subjecte, per utilitzar els termes de Jacques Aumont, caracteritzant una certa tendència del cinema modern (Aumont, 1998, 139).

No és pas senzill identificar-se amb aquests models, si més no en el sentit tradicional. Romanen refractaris a qualsevol sistema projectiu o demanda de l'espectador, precisament perquè, davant totes les condicions protocol·làries del joc de l'actor —per la seva pròpia essència, abocat a la desmesura— es potencia la seva qualitat de presència. D'aquella presència anònima i sovint fantasmal que travessa l'espai com una violència cap a la representació i les seves màscares.

Notes:

(1) "He vist les seves pel·lícules *Roma, città aperta* i *Paisà* i m'han agradat molt. Si

necessita una actriu sueca que parla molt bé l'anglès, que no ha oblidat el seu alemany, que pot fer-se entendre en francès i que en italià només sap dir "Ti amo", estic disposada a marxar i fer una pel·lícula amb vostè".

(2) La relació serà vista d'una manera diferent per cadascun dels seus membres. Mentre a les seves memòries, Rossellini apel·la a la por i remet a la equació raó-intuïció com a base del conflicte, a les d'Ingrid Bergman s'expliquen les vicissituds de l'enquadrament i dels rodatges per certificar que res funcionava bé, així a la vida com al cinema. Cf. Ingrid Bergman. *Mi vida*. Barcelona: Planeta, 1986. I Roberto Rossellini. *Le cinéma révéle*. París: Flammarion, 1984. (traducció espanyola: Barcelona, Paidós, 2000).

(3) La revista *Iris*, 24 (Tardor 1997) està íntegrament dedicada al personatge en el cinema modern, després d'una atenció teòrica més aviat minsa. Des d'una perspectiva semiòtica, André Gardies.

(4) Defensa de François Truffaut: "Agraeixo a Vadim haver dirigit a la seva jove dona fent-li refer davant l'objectiu els gests quotidians, els més trivials com ara jugar amb la seva sandàlia, i els menys trivials, com fer l'amor en ple dia, però igualment realistes".

(5) En *Nul mieux que Godard*, Alain Bergala ha reflexionat sobre el nu en Godard i la seva disposició a considerar la dona en una relació entre el cos sexual i el rol social, a més d'una mena d'iconoclàstia figurativa extraordinàriament pudorosa del cineasta francès" (bergala, 1999, 125-141).

(6) Godard va escriure una crítica a *Cahiers du Cinéma*, 85 (1958), aprofitant l'avinentesa de la reestrena a París del film de Bergman. Cf. *Godard par Godard*. Vol Y. Pàgs. 128-132.

(7) Cf. la sèrie d'articles de Jean Pierre Oudart "L'ideologie moderniste dans quelques films recents", publicats a *Cahiers du Cinéma*, 234/235, 236/237.

(8) "Generations". Revista *Cahiers du Cinéma*, 407-408 (1988).

(9) D'això en parlen els apassionants i severs diaris de treball de Bergman, *Linterna Mágica* i *Imágenes*, escrits entre 1987 i 1990 (vegeu la bibliografia). De la mateixa manera, les referències sobre els actors travessen els llibres-entrevistes amb el cineasta: Stij Borjkman, Torsten Manns i Jonas Sima *Conversaciones con Bergman*, Barcelona, Anagrama, 1975, i Olivier Assayas / Stig Björkman. *Conversation avec Bergman*. París: Cahiers du cinema / Etoile, 1990.

(10) Sobre els dos epílegs de la filmografia bergmaniana, *Después del ensayo* i *En presencia de un clown*, obres realitzades per la televisió que aposten essencialment amb l'escenografia teatral, tot utilitzant els mitjans d'expressió del cinema, vegeu: Domènec Font. *La última mirada: testamentos fílmicos*. Valencia: Edic. la Mirada, 2000.

Bibliografia:

- AUMONT, J. *Du visage au cinema*. París: Cahiers / Etoile, 1992 [trad. espanyola a *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998]
- BERGALA, A. *Nul mieux que Godard*. París: Cahiers du cinema, 1999.
- BERGMAN, I. *Linterna mágica / Imágenes*. Barcelona: Tusquets editores, 1988-1992.
- BRESSON, R. *Notes sur le cinematographe*. París: Gallimard, 1975.
- BRUNETTA, G.P. *Storia del cinema italiano*. Vol. 3. Roma: Riuniti.
- BRUNETTA, G.P (ed). *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano, dal 1945 al miracolo economico*. Turín: Giovanni Agnelli, 1996.
- DANAY, S. *La rampe*. París: Cahiers / Gallimard, 1983.
- DE VINCENTI, G. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Pratiche editriche, 1993.
- DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 1987.
- DI CARLO, C. (ed). *Michelangelo Antonioni*. Roma: Ente Autonomo di Gestione pel Cinema, 1987.
- LEUTRAT, J.L. *Kaleidoscope*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1989.
- ROSSELLINI, R. *Le cinema revelee*. París: Cahiers / Etoile Paris, 1984 (trad. espanyola a *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000).

