

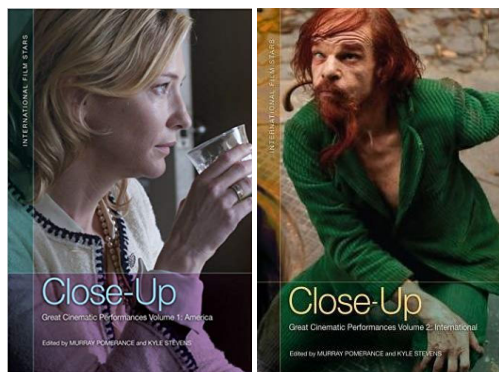
**CLOSE-UP. GREAT CINEMATIC
PERFORMANCES (2 VOLS.: AMERICA -
INTERNATIONAL)**

**Murray Pomerance y Kyle Stevens
(comps.)**

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2018

Vol. 1: 300 páginas; Vol. 2: 320 páginas



Una de las exclamaciones recurrentes de nuestras madres, al ver a Greta Garbo, a Greer Garson, a Barbara Stanwyck, era «¡Qué bien trabaja!». La frase sigue siendo para mí el epítome de una manera de ver cine, precrítica, preteórica y muy anterior al rigor de los *Film Studies*, una manera tan primaria como frecuente (acaso menos hoy que entonces): uno iba al cine por los actores, había películas «de» Greta Garbo o «de» Cary Grant mucho antes que de Clarence Brown o, incluso, Alfred Hitchcock. Y uno iba a ver trabajar a los actores, un trabajo que aquellos espectadores disfrutaban sin hacer el menor esfuerzo por comprender. Iban también por la historia, pero la historia puede no ser más que la estructura o el pódium que ensalza el trabajo de la estrella. La llegada de la crítica seria (a la vida de uno, a la sociedad, al mundo académico) se propuso, en parte, superar esta actitud visceral, infantil de reverencia ante el modo en que la luz esculpía un rostro, modos de abrir los ojos, gestos y persona-

lidad que nos arrebató en el cine. Y por ello guardó silencio ante los placeres más sencillos del espectador en el periodo en que el cine realmente importaba. Lo intelectual expulsó a lo emocional del horizonte de trabajo, y si había que hablar de las presencias que la cámara recogía, el *fenómeno* (la estrella) reemplazó el gusto por las interpretaciones. El arte del actor es difícil, como se constata varias veces en este volumen. Explicarlo es casi imposible, pero también es verdad que los esfuerzos en esta dirección han sido escasos.

Tal como proponen los compiladores de esta colección de textos, Murray Pomerance y Kyle Stevens, que exploran interpretaciones concretas de cincuenta y un actores, el análisis de la interpretación ha recibido una atención exigua en los estudios cinematográficos como disciplina académica. Sí existe toda una línea de estudios sobre estrellato y su impacto cultural, siguiendo el trabajo de pioneros como Richard Dyer (*Stars*, 1979), y en tiempos recientes la disciplina se ha transformado en el estudio de la *celebrity*, que sale de la órbita estrictamente cinematográfica para ocuparse de fenómenos como la fama, redes sociales, los nuevos iconos y las personalidades construidas en internet. Aunque sería de esperar que en ambos campos existieran metodologías básicas para hablar de la sustancia de estas personalidades —es decir, el modo en que interpretan su papel y el modo en que las decisiones son específicas y significan algo concreto en cada caso—, las técnicas que tienen que ver con el cuerpo, con la voz, con el maridaje entre personalidad, identidad y convenciones ponen el énfasis en otras cuestiones. Pomerance y Stevens sugieren en la introducción al primer volumen que esto se debe a cierto esnobismo dentro de los estudios cinematográficos, propio de una disciplina que surgió cuestionada, que tuvo que alejar sospechas de ilegitimidad o impureza. Dado que el espectador convencional centraba su atención en las interpretaciones, quizá había que elevar el tono del discurso académico y evitar algo que se percibía como frívolo. En consecuencia, el dis-

curso académico sobre interpretación recurrió a cierta tradición de estudios teatrales, que en los noventa se etiquetarían como *Performance Studies*. El uso del original aquí es relevante, ya que se inspiran en dos contribuciones al tema desde dos disciplinas distintas en la que la palabra *performance* tiene sentidos distintos: la *presentación* del individuo en la vida cotidiana que propone Erving Goffman por una parte y la *performatividad* tal como la teoriza Judith Butler en términos de identidades que se constituyen, como la del actor que interpreta a un personaje, a partir de imitación y repetición.

En cualquier caso, los ensayos basados en estas propuestas, a menudo esquivaban la especificidad de la interpretación en cine. El trabajo de James Naremore (*Acting in the Cinema*, 1988) fue el primer estudio sistemático que intentó llenar este hueco, teorizando las relaciones entre el arte del actor de cine y el teatral y dedicando atención a las interpretaciones cinematográficas. Recientemente se han introducido otras aproximaciones que prestaban atención a este discreto arte, como *Watching them Be: Star Presence on the Screen from Garbo to Balthazar* (James Harvey, 2014). En estos casos una mirada teórica se dirigía de manera homogénea a diversas interpretaciones y tanto en biografías como estudios hemos tenido interesantes exploraciones sobre lo que significan Marlon Brando, Katharine Hepburn o Sidney Poitier, por ejemplo. El título que aquí consideramos ha optado por la diversidad de puntos de vista y, en una de sus decisiones más valiosas, se ha centrado siempre en una interpretación de cada actor, lo cual marca una importante distinción frente a los estudios sobre las estrellas. Esto no obvia las contribuciones de Butler y Goffman: la selección incluye ejemplos de performatividad en términos de etnicidad (por ejemplo, Ethel Waters en *Frankie y la boda* [*Member of the Wedding*, Fred Zinnemann, 1952] o Whoopi Goldberg en *El color púrpura* [*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985]), mujeres (el artículo sobre Catherine Deneuve en *Los paraguas de Cherburgo* [*Les*

parapluies de Cherburg, Jacques Demy, 1964]), la lucha contra el encasillamiento buscando una nueva identidad (véase el texto sobre Kristen Stewart en *Viaje a Sils Maria* [*Clouds of Sils Maria*, Olivier Assayas, 2014]) o políticas de la representación *queer* (el espléndido texto sobre Michel Serrault en *Vicios pequeños* [*La Cage aux folles*, Édouard Molinaro, 1978]), y explora áreas como el modo en que la interpretación articula relaciones específicas entre actor y personaje (por ejemplo en el texto sobre Cate Blanchett en *Blue Jasmine* [Woody Allen, 2013]). Estos ejemplos muestran cómo siempre hay algo en juego cuando se eligen textos, tonos o incluso miradas, y los ensayos parten de estas pequeñas decisiones para integrarlas en mitologías culturales.

La gama de textos tiene un gran valor como muestrario de metodologías de análisis: están los que constituyen verdaderas guías para el análisis de la interpretación (el texto sobre Bette Davis en *Peligrosa* [*Dangerous*, Alfred E. Green, 1935]), mientras que en otros casos (el texto sobre Al Pacino en *Donnie Brasco* [Mike Newell, 1997]) se centran en la exploración detallada de gestos en escenas seleccionadas o incluso en un repaso a la construcción de la interpretación relacionada con la narrativa (como sucede en el ensayo sobre Montgomery Clift en *Un lugar en el sol* [*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951]). Los compiladores explican que de lo que se trataba era de privilegiar por una vez el análisis de la actuación en cine, con especial atención a su relación con los mecanismos específicos de puesta en escena, y ciertamente la variedad de miradas y aproximaciones en *Close-Up* suponen una importante contribución al análisis complejo del film que sugiere áreas poco exploradas.

Se ha tomado la decisión de dividir el material en dos volúmenes: uno dedicado a «*America*» (ese país ideal en el que viven algunos estadounidenses) y otro llamado, de manera algo misteriosa «*International*». Supongo que de alguna manera había que justificar la división. En cualquier caso, queda claro que en ambos casos predominan las

diferentes aproximaciones. No, no se presupone, como en cierto modo se ha hecho hasta ahora, que hay un «modo de interpretar» cercano al sistema de Hollywood y otro que parte de un sistema distinto de convenciones. El número de contribuciones sí da un espectro amplio de periodos y aproximaciones al arte del actor de cine.

En el volumen sobre los Estados Unidos, los autores se han propuesto evitar los ejemplos manidos (Brando en *Un tranvía llamado deseo* [*Streetcar*, Elia Kazan, 1951] o en *La ley del silencio* (*Waterfront*, Elia Kazan, 1954), Dietrich en *El expreso de Sanghai* [*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932]), aunque algunos ejemplos parecen algo rebuscados: ciertamente *La loba* es el título con el que Bette Davis obtiene su primer Oscar y ciertamente se ha prestado mucha atención a su trabajo en *On Human Bondage* (John Cromwell, 1934), *Jezebel* (*Jezabel*, William Wyler, 1938), *La extraña pasajera* (*Now Voyager*, John Rapper, 1942) o *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), pero, a pesar del detallado análisis y la justificación de la elección, es un tanto forzada y quizá frustrante para el lector. Por otra parte, el volumen «*International*» estaba abocado a elecciones muy difíciles entre una gran gama de cinematografías,

títulos y personalidades. Los espectadores de cine español a menudo expresamos la sospecha de que el arte de José Isbert, de Gracita Morales, de José Luis López Vázquez, no viaja todo lo bien que debería. La selección de intérpretes *internacionales* tenía que lidiar con esta objeción y con el hecho obvio de que, debido a un estrellato más acotado, se trataba de títulos e interpretaciones menos conocidas. Así, a presencias indiscutibles como Anna Magnani, en *La carroza de oro* (*Le Carrosse d'Or*, Jean Renoir, 1952), Toshiro Mifune, en *Trono de sangre* (*Kumonosu-jō*, Akira Kurosawa, 1957) o Isabelle Huppert, en *La pianista* (*La pianiste*, Michael Haneke, 2001), se suman ejemplos menos obvios, pero ciertamente de gran importancia histórica como Michel Serrault, en *Vicios pequeños* (*La cage aux folles*, Edouard Molinaro, 1978) o Setsuko Hara en *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953). Lo que nuestras madres vieron en el cine era no solo seductor o primario, era una parte importante de su verdad: entre la cámara y la historia está siempre el actor, y *Close-Up* nos ayuda a fijar y descubrir los resortes secretos de su trabajo.

Alberto Mira