

En busca del gesto perdido

Núria Bou

■ *A partir de la importancia que Jean Renoir y Roberto Rossellini dieron a las nuevas técnicas televisivas para trabajar a fondo la dirección con los actores, repasamos los métodos interpretativos de estos dos creadores europeos del realismo y la modernidad. Desde procedimientos dramáticos diferentes, descubrimos un mismo objetivo humanista, donde ambos artistas intentan registrar el gesto más esencial (real) del ser humano. Por último, nos preguntamos dónde ha quedado esta tradición en el actual panorama audiovisual.*

«La sociedad moderna y el arte moderno han destruido completamente al hombre. Éste ya no existe y la televisión ayuda a reencontrarlo. La televisión, arte incipiente, se ha atrevido a ir en busca del hombre».

Así respondió Roberto Rossellini a la pregunta de André Bazin, que tenía curiosidad por saber por qué le atraía la televisión al director italiano en un momento en que los amantes de la gran pantalla cinematográfica se decantaban más bien por criticar el nuevo medio. Bazin, en la misma entrevista, le preguntó lo mismo al cineasta Jean Renoir, que también había demostrado interés por las producciones televisivas: el director de *La regla del juego* declaraba sin rubor que se aburría menos con algunos espectáculos de la

pequeña pantalla que en la presentación reciente de algunas películas; afirmaba que el formato de la entrevista, por ejemplo, daba a la televisión un sentido del plano que raras veces, y sobre todo en los últimos años, el cine conseguía. Renoir recordaba unos interrogatorios acerca de procesos políticos, en los que, en algunos instantes, se podía leer el rostro de esas personas que aparecían en el teleobjetivo: «En dos minutos sabíamos quienes eran y eso me pareció apasionante, me pareció quizá un espectáculo indecente, porque era casi una indiscreción, pero esta indecencia estaba más próxima al conocimiento del hombre que muchas películas».

Estas afirmaciones reveladoras —y nada distantes— de los dos grandes cineastas del realismo y la modernidad se encuentran en la famosa revista que André Bazin hizo en 1958 para la revista *France-Observateur*. Ambas declaraciones, antes que Renoir y Rossellini hubiesen trabajado para la televisión, se alzan como dos claras premoniciones de lo que significaron las nuevas técnicas televisivas en sus obras posteriores: en efecto, en su trabajo cinematográfico de intentar «poner al público en contacto con los seres humanos» (RENOIR, 1993: 132) la televisión les ofrecía una forma de conseguir resoluciones realistas más directas, una nueva herramienta de búsqueda para registrar el gesto más secreto del hombre.

El gran teatro de Jean Renoir

En la entrevista de Bazin, Renoir explicaba que estaba preparando una película para la televisión, una adaptación de la novela *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, estrenada, posteriormente, con el título de *El testamento del Dr. Cordelier* (1959), en que quería filmar con varias cámaras, registrando ininterrumpidamente los

Núria Bou

Profesora titular de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra

diálogos y los gestos de los actores como si se tratara de una emisión en directo. Renoir quería dar más libertad a sus intérpretes, de modo que pudieran actuar sin tener que estar pendientes de la planificación o la situación de la cámara.

De hecho, esta preocupación del director francés para captar el gesto actoral de sus personajes siempre estuvo presente en el itinerario cinematográfico del realizador. Si recordamos, por ejemplo, el registro interpretativo de Jane Marken y Jacques Borel de *Une partie de campagne* (1936) brincando por el campo como si fuesen máscaras de la *commedia dell'arte*, mientras ríen y se besan las manos con una gestualidad amablemente exagerada, resulta evidente que Renoir, 23 años antes de conocer las ventajas de la multicámara, ya intentaba capturar la esencia más recóndita de sus actores. En efecto, Eric Rohmer (2000: 277) contaba que este método renoriano de hacer que el actor exagerase de forma tan desmesurada podía hacer surgir la espontaneidad del intérprete; la naturalidad emergía en el instante en que el actor, «cansado de querer parecer», se olvidaba de que estaba interpretando y se identificaba con el personaje. Así, las posibles interpretaciones que podía registrar el directo no le daban miedo al director francés; al contrario, también podían desembocar en esta búsqueda naturalidad. Es más, como apunta Àngel Quintana (1998: 267), «Renoir intuía que, gracias a la televisión, podía materializar el sueño de un cine en el que el trabajo interpretativo fuese el principal acto creativo».

Si nos trasladamos a los inicios de su carrera, más concretamente en su segundo filme, *Nana* (1926), ya detectamos este interés de Renoir en considerar al actor el centro de su escena: con la actriz Catherine Hessling —entonces su compañera sentimental— Renoir parece experimentar el gusto por la exageración interpretativa. En el papel de Nana —una actriz de teatro que arruina la vida de tres aristócratas—, Catherine Hessling adopta una ampulosa pose vampíresca que se contrapone a la casi inmovilidad de los tres enamorados, convirtiéndose en el único punto de mira de la escena. Pero la gestualidad artificiosa de la chica fue criticada por un público al que el trabajo de la actriz pareció poco realista... Una deliciosa paradoja empezaba a insinuarse en la obra de Renoir, pero no fue hasta finales de la década de los treinta, después de

realizar películas aclamadas como realistas, que Renoir entendió hasta qué punto Nana contenía el inicio de un planteamiento estético que acabaría configurando su pensamiento cinematográfico.

Ciertamente, es con películas como *La chienne* (1931) o *La bête humaine* (1938) que Renoir descubre la peligrosa ambivalencia que contiene la dirección realista: en las memorias que escribió, asegura que en estas dos películas prohibió maquillarse a los actores e intentó que sus intérpretes vivieran durante un tiempo con los hombres que habían de representar para copiar de ellos las maneras o la forma de hablar. Pero tras realizar estos dos filmes, Renoir se dio cuenta de que sólo había ofrecido un gran abanico de elementos reales para la escena que, al fin y al cabo, únicamente subrayaban la artificiosidad de sus actores. Es así como Renoir descubrió que no le interesaba construir una *realidad exterior*, sino, al contrario, escenificar una *realidad interior*, aquella que podía surgir espontáneamente de los hombres que hacían de actores. El director francés quería que sus intérpretes se olvidaran de sus personajes para descubrir al público la gran fantasía que era la representación. Renoir configuraba, de este modo, uno de los postulados más sencillos pero más reveladores del realismo: ante la evidencia de que el cineasta escenifica siempre una puesta en escena, ¿por qué esconder al espectador que está ante un actor que representa? Así, bajo la mirada del director de *La regla del juego*, los personajes chaplinescos de *Une partie de campagne* son más realistas que los obreros falsamente reconstruidos de *La bête humaine*; del mismo modo, los histrionismos de Catherine Hessling en el papel de Nana podían estar subrayando la condición ficticia del personaje, la naturaleza literaria y cinematográfica de la protagonista.

No es de extrañar, pues, que Renoir acabara configurando, en su última etapa creativa, una poética personalísima que se desencadenaba sobre literales tarimas teatrales o platós televisivos. En películas como *La carrosse d'or* (1952), *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956), *Le testament du Dr. Cordelier* (1959), *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) o *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969) el universo renoriano recuperaba las máscaras desenvueltas de la *commedia dell'arte* para expresar todo lo que tenía de risible la sociedad contemporánea. Pero el gran teatro de Renoir no sólo

quería divertir; en clara correspondencia con los postulados brechtianos, estas últimas obras querían conducir de manera didáctica a desarrollar en el espectador una actitud crítica hacia el mundo.

El gran observatorio de Roberto Rossellini

Mientras Rossellini y Renoir respondían a André Bazin en la entrevista que hemos mencionado en el primer párrafo, el director italiano, que también había demostrado un gran interés por captar la realidad a partir del trabajo con los actores, preparaba una película y una serie de no-ficción sobre la India para la televisión francesa. Como en el caso de Renoir, Rossellini vio enseguida que el medio televisivo sería una buena herramienta para ir más allá con los actores, un nuevo instrumento que le permitiría seguir revelando la verdad, aquella verdad que ya había podido captar por el cinematógrafo.

Es conocido que en los filmes *Roma, città aperta* (1945) y *Paisà* (1946) Rossellini mezcló actores profesionales con no profesionales para registrar mejor la realidad. En ambos casos, el método que seguía para elegir a sus intérpretes se basaba en observar con atención a los hombres y mujeres que querían trabajar con él y, después, hacerles repetir delante de la cámara lo que les había visto hacer de manera natural: «Se trataba de que sus músculos estuviesen habituados a hacer cualquier gesto para que pudieran estar cómodos en su papel» (1987: 226). Rossellini nunca hubiese podido poner en práctica los postulados renorianos, porque consideraba que «se tenía que ir por debajo de la realidad»: dado que el cine podía registrar el movimiento más minúsculo, el director italiano temía que pudiese parecer exagerado. Igualmente, Rossellini perseguía que el texto se dijese de forma atenuada; por este motivo el actor no sabía exactamente qué debía decir hasta el momento justo antes de rodar: así, sin repetir (*gastar*) el texto, a Rossellini le era más fácil conseguir *revelar la verdad* de la realidad.

Recién llegada de los platós de Hollywood, no es difícil imaginar el trastorno conceptual que debió suponer para Ingrid Bergman trabajar con un director que no creía en el seguimiento racionalizado de un guión definitivo. Casada con el creador italiano, la estrella hollywoodiense se avino a

ponerse bajo observación. Pero Rossellini no sólo quería que repitiera la gestualidad que le había enamorado, sino que utilizó la cámara como un instrumento escrutador que captaba (robaba) las emociones más escondidas de su mujer. *La paura* (1954), el último filme de Bergman con Rossellini, contiene, hasta en el mismo dispositivo narrativo, un personaje, precisamente un marido que espía a su esposa, que descubre la relación amorosa que ella mantuvo con otro; de este *affaire*, al protagonista sólo le interesa controlar (vigilar) las emociones de la mujer para que confiese el adulterio. Esta pasión por la observación llevó a Rossellini a descubrir con el espectador los gestos más escondidos de Ingrid Bergman. Más aún, el público pudo contemplar a una de las estrellas más fulgurantes de Hollywood no como una estrella deslumbrante, sino como un bello (real) ser humano.

En una línea nada diferente, Rossellini inició, antes de empezar su etapa televisiva, un campo de experimentación con películas como *Il generale de la Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960), *Viva l'Italia!* (1960) o *Vanina Vanini* (1961). Estos filmes, borradores de sus posteriores obras televisivas, contienen la utilización de una óptica que revolucionaría su manera de observar la realidad. En efecto, en *Il generale della Rovere*, Rossellini inventó un instrumento —bautizado por él mismo como *pancinor*— para poder filmar (observar) a los actores desde lejos, pero logrando una imagen cercana de los intérpretes. Con el *pancinor*, un tipo de zoom con dos motores que le permitía variar la distancia focal con gran fluidez, casi no necesitaba mover la cámara. En *Era notte a Roma*, Rossellini ensaya con mayor perfección el uso del *pancinor*, anclando en un único punto la cámara y realizando los avances o retrocesiones desde la óptica: así, el director italiano pudo mantener una dirección de planos largos sin tener que preparar los movimientos de los actores en función de la situación de la cámara. Con escenas resueltas generalmente a partir de planos secuencia, Rossellini no tenía que recurrir a toda la parafernalia que necesita un *travelling* o una grúa. De este modo, el realizador italiano podía improvisar durante las tomas, de modo que si un actor no se había colocado exactamente en el lugar que le correspondía podía corregir su posición con el *pancinor*. Evidentemente, con este sistema podía esperar desde lejos a que apareciera el gesto más interesante —más emotivo—

en el rostro del actor y aproximarse poco a poco para ofrecer finalmente un primer plano al espectador.

Así es como Rossellini logró registrar los gestos más humanos de sus intérpretes. Su obra maestra audiovisual *La toma del poder por Luis XIV* (1966) es, en este sentido, el resultado de una maduración de todas estas pruebas que había realizado en el cine. Los planos de cada gran escena de la producción francesa respiran un *tempo* que poco tiene que ver con el tiempo de la ficción clásica: la lentitud se impregna de todo el metraje al ritmo de los acercamientos, a veces imperceptibles, de la cámara, que parece espiar los movimientos más mínimos de los actores. En la mirada reposada de unos cuadros vivos del siglo XVII el espectador presencia un espectáculo que se muestra de lejos, sin esconder la mirada que enmarca la representación rosselliniana: cuando el *pancinor* avanza hasta los rostros de los actores se hace aún más evidente este poder que el director italiano ejerce sobre el pasado histórico de la humanidad. Como sucedía en la obra renoriana, el mundo se convierte en un escenario para ser mirado desde la distancia, una distancia necesaria no sólo para hacer emerger un sentido crítico al espectador, sino para comprender que tras la dimensión de las gestas célebres de Garibaldi (*Viva l'Italia!*), Descartes (*Cartesius*, 1973) o Jesucristo (*Il Messia*, 1975) se esconde el gesto simple —real, siempre fascinante— del ser humano.

Esta mirada distanciada sobre los actores y la realidad representada que nos revela la esencialidad del hombre se encuentra perfectamente registrada en las últimas obras de los directores aún activos de la modernidad: seguidores de la herencia renoriana y rosselliniana como Jean-Luc Godard, Manoel d'Oliveira, Nanni Moretti, Jean M. Straub, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Joaquim Jordà no buscan, en sus películas o realizaciones televisivas, la perfección formal —aquella realidad exterior que detestaba Jean Renoir— sino dar testimonio del encuentro vivo entre el director y el intérprete, hallar en la escena retratada momentos de auténtica espontaneidad. Todos ellos han entendido que el deber del cineasta realista es recordar repetidamente al público que la ficción es una manipulación artística. Pero salvo las obras de los directores veteranos mencionados (a las que podríamos añadir las películas de Abbas Kiarostami, las de los jóvenes talentos iraníes, las de los hermanos Dardenne o algunas obras de los miembros

del movimiento Dogma) el audiovisual contemporáneo asociado al realismo no parece nada interesado en experimentar en esta dirección. No se entiende, por ejemplo, que la elaboración de la realidad esté tan a menudo al lado de una recreación ficticia que sobreestima el esfuerzo escenográfico o de documentación. No se entiende que no haya una mínima voluntad de distanciarse de lo que se está filmando para repensar o transmitir mejor la realidad. No se entiende que los artificios más costosos de la producción se exhiban chapuceramente para dar prestigio a la realización. No se entiende que se tenga tanto en cuenta la perfección formal cuando el preciosismo enmascara la luz o el color de la realidad. Tampoco se entiende que se tienda a una uniformización de los registros interpretativos cuando la realidad se mide por la pluralidad de palabras y gestos diferentes. Y no se entiende que el directo —que tantas expectativas creó— haya acabado formando parte de una programación televisiva convencional: en estos últimos tiempos, se diría que el observatorio propuesto por Rossellini se ha convertido, lejos de lo que hubiese imaginado su fundador, en un espacio para que el público pueda contemplar (o vigilar) no las grandezas, sino las miserias del ser humano.

Jean Luc Godard, en la serie televisiva de doce episodios *France Tour Détour Deux Enfants* (1978), ya se adelantó a mostrar —de manera evidentemente crítica— el espíritu que podía acabar imperando en las pantallas audiovisuales contemporáneas: en la serie, Godard eligió a dos niños de diez años que no habían trabajado nunca ante las cámaras. La crueldad con que se entrecruzan las reacciones más inesperadas de uno y otro no tiene nada que envidiar a la experiencia que realizó Rossellini con su mujer Ingrid Bergman, sólo que aquí la implacable mirada godardiana se dedica a *revelar* la estupidez de unos niños que reproducen el gesto y la palabra de los hombres y mujeres que ya no creen en la realidad.

Ante esta clarividencia europea, no es de extrañar que al otro lado del Atlántico, el gran creador norteamericano de la posmodernidad, David Lynch, explicita en su última película *Mulholland Drive* —iniciada como episodio piloto de una serie televisiva— que el espectador, ante la ilusión de la representación, acabe viéndose ante un precipicio aterrador: Lynch nos lo dibuja en aquella escena donde las dos protagonistas están dentro de un pequeño teatro

llamado Silenzio, escuchando, emocionadas, la actuación de una cantante; las lágrimas resbalan por el rostro de la artista, mientras ambas sollozan convulsivamente ante aquel espectáculo impresionante; de repente, la gran función emotiva se interrumpe bruscamente: la artista se desmaya, pero la canción continúa sonando con la misma intensidad. La ilusión de la representación nunca se había revelado tan decepcionante, falsa y engañosa. Si bien es cierto que *Mulholland Drive* se desarrolla en el corazón de Hollywood para denunciar la naturaleza terminal de la ficción norteamericana actual, también es cierto que el director, conocedor de la pérdida de la confianza que los creadores tienen con la realidad —aquella confianza que animaba los proyectos de Renoir y Rossellini— prefiere cerrar su película con un escenario vacío y un actor exageradamente maquillado que reclama «silenzio», que reclama, a nuestros ojos, un largo espacio de reflexión.

Bibliografía

BAZIN, A. [et al.] «Cinéma et Télévision. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini». En: *France-Observateur*. París: 1958, n.º 442.

BAZIN, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Artia, 1973.

BERGALA, A. *Le cinéma révélé*. 1ª ed. París: Editions de l'Étoile, 1984.

NACACHE, J. *L'acteur de cinéma*. 1ª ed. París: Nathan, 2003.

QUINTANA, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1998.

RENOIR, J. *Mi vida y mi cine*. 1ª ed. Madrid: Akal, 1993.

ROHMER, E. *El gusto por la belleza*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2000.

ROSSELLINI, R. (a cargo de Aprà, A.) *Roberto Rossellini. Il mio metodo*. 1ª ed. Venecia: Marsilio, 1987.

TRASATTI, S. *Rossellini e la televisione*. 1ª ed. Roma: La Rassegna, 1978.