

LA INTERPRETACIÓN CINEMATOGRAFICA COMO INVARIANTE GENÉRICA

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Universitat de València

Preliminar

DEDICAR un artículo al tema de la interpretación cinematográfica puede parecer extraño en un ámbito en el que la "intelectualidad" de la crítica e historiografía de los medios audiovisuales se dedica a temas considerados "mayores" (realizadores, corrientes filmicas, temática, posicionamiento ideológico, etc.) menospreciando a los intérpretes, quizás como injusta reacción al excesivo poder del "Star-system" y su impacto social, promotor de superficiales "revistas-cartelera" que ocupan los primeros puestos de lectura entre los cinéfilos. Intentando evitar a partes iguales la críptica pedantería elitista y la banalidad comentarista de una prensa sin ambiciones, quisiera plantear en el presente texto una reflexión sobre las posibilidades que un análisis serio y metódico de la labor profesional de actores y actrices puede aportar al estudio de los géneros cinematográficos.

Los intérpretes

Los actores y las actrices son los profesionales de la interpretación, y su labor consiste en la representación ficcional de una acción diegética a través de la encarnación de personajes. La actuación de estos profesionales puede responder a cualidades de lo más dispar y seguir métodos muy diferentes pero el objetivo ideal siempre será el mismo en los films de intención comercial: ofrecer una interpretación verosímil, atractiva y acorde a las expectativas del audioespectador.

La historia nos ha demostrado que los intérpretes cinematográficos son susceptibles de provocar un feti-

chismo colectivo gracias al fenómeno de transferencia emotiva del espectador durante el ritual de la proyección. La fácilmente excitable escopofilia del público que en ocasiones implica el goce parcial de su pulsión sexual;¹ la aplicación del primer plano y de una fotografía adecuada para aprovechar al máximo la fotogenia del intérprete; y las vidas ficticias creadas y divulgadas por las productoras para promocionar a sus "estrellas" conducen a lo que se ha dado en llamar, usando la expresión americana, el "Star-System". Este "sistema de estrellas" es un recurso comercial empleado por las productoras para mantener sus beneficios basándose en el culto del público a la personalidad del intérprete que asume la de sus personajes.² De este modo la "estrella" o "astro" se convierten en modelo de conducta susceptible de transferir su arquetipo ideal al espectador. El intérprete puede convertirse, pues, en mito. ¿Cómo consiguen las productoras semejante proeza? Empleando dos procedimientos complementarios aunque no siempre unidos: la especialización del intérprete que se arriesga a caer en el encasillamiento,³ fenómeno que le asegura la continuidad laboral pero limita su registro interpretativo; y la invención de una biografía que potencia el interés del espectador por los actores y actrices que admira, muchas veces de forma fanática.

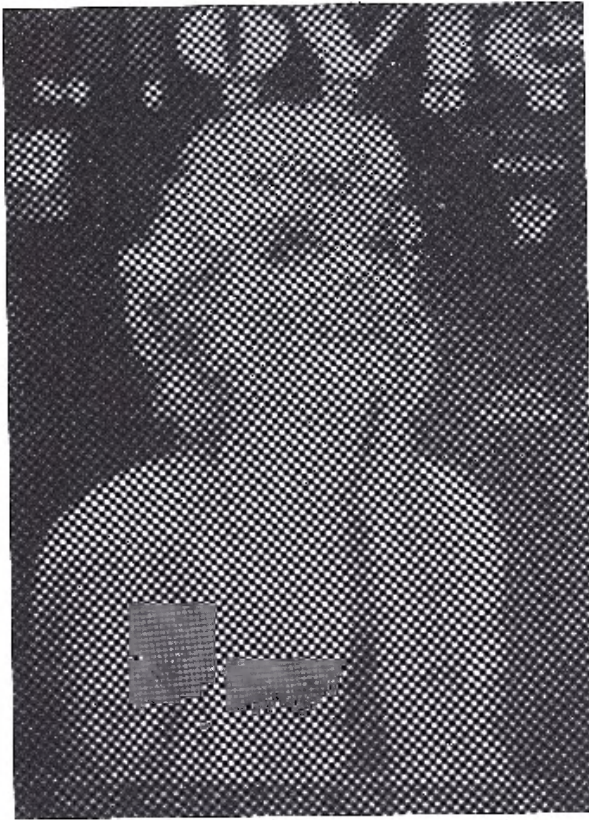
Los géneros

Para bien y para mal, la ideología es un factor constitutivo de cualquier teoría. El hastío que cierto tipo de cine comercial, heredero de los estilemas del cine clásico, causó en un grupo de críticos, artistas y teóricos

¹ Pulsión sexual desahogada con la contemplación frutiva de intérpretes erotizados como Rodolfo Valentino o Marilyn Monroe, por citar dos ejemplos significativos de "sex symbol".

² Las supuestas vidas reales de Errol Flynn, Robert Mitchum o Douglas Fairbanks parecían haber sido, al menos en su juventud, tan aventureras y arriesgadas como las que estos actores ofrecían en los films que protagonizaban; Theda Bara explotaba una imagen pública tan enigmática y peligrosa como sus habituales papeles de "Vamp"; en otros casos la realidad superaba a la ficción, como la relación del francés Alain Delon o el norteamericano George Raft (asíduos intérpretes de Cine Negro) con la Mafia, o la conexión del británico David Niven con diferentes servicios de espionaje occidentales.

³ Caso de Charles Bronson, Florinda Chico, Sylvester Stallone o Katy Jurado, ésta última condenada inevitablemente a hacer de mujer india o mejicana en los films estadounidenses.



1. Revistas cinematográficas como producto del "Star System".

durante la década de los cuarenta y los cincuenta del siglo XX, llevó, como todos sabemos, a una postura radical por parte de un grupo heterogéneo de figuras tan importantes como Alexandre Astruc, André Bazin o Cesare Zavattini. Su objetivo fue potenciar un cine cuyo director pudiera considerarse máximo responsable de la factura completa de la película oponiéndose al papel de mero asalariado que usualmente cumplía en el modelo industrial del cine clásico. Por otro lado, el sistema de géneros, fundamental para la consecución de una política comercial e industrial óptima y asociada al clasicismo cinematográfico, no constituía un modelo apropiado para el incipiente cine moderno que debía renovar la caduca y superficial postura mimética que caracterizaba al cine industrial de la época.

Buena parte de la historiografía actual calificada de "intelectual", continúa y padece esos postulados. Los tiempos, sin embargo, han cambiado y con ellos la praxis filmica. La frontera entre cine de autor y cine de género no sólo ha dejado de estar clara sino que ha desaparecido en muchos casos (Jacques Tati o Quentin Tarantino son buenos ejemplos) y ya no puede ser empleada de forma categórica. Por otro lado, la mixtura genérica es un fenómeno de larga tradición que se ha acentuado en las últimas décadas, dificultando e incluso imposibilitando la clasificación de algunos films. En consecuencia, la crítica especializada adopta en ocasiones la fácil postura de negar identidad genérica a una película por el mero hecho de no poder (o no querer) afrontar el análisis serio del film antes de criticarlo.

Por ello, creo necesario defender la existencia de los

géneros cinematográficos, frente a aquellos que siguen empeñándose en negarla o cuestionarla. Un género cinematográfico es un conjunto de películas semejantes entre sí por responder a un código común. Pero el significado del concepto va más allá, y su complejidad no hace sino enriquecer su utilidad. El género cinematográfico es un instrumento de clasificación científica que facilita la tarea de los investigadores; un calificativo que orienta la actividad ociosa del audioespectador; una poética que encauza programáticamente el trabajo de los cineastas; una categoría estética audiovisual; y, "at last but not least", un mecanismo de atracción comercial por parte de la industria organizada.

Cuando los audioespectadores/as decidimos acudir a una sala cinematográfica, alquilar un vídeo o seleccionar una de las películas programadas por televisión, todavía nos guiamos por expresiones coloquiales como "una de romanos", "da mucha risa" o "es de terror". Si compramos una cartelera de espectáculos o acudimos a unos grandes almacenes, los films propuestos son clasificados y calificados de "drama", "musical", "western", "thriller" o "acción", por ejemplo.

La interpretación cinematográfica como invariante genérica

Los especialistas suelen definir los distintos géneros cinematográficos a partir de las que consideran sus características más intrínsecas: la temática y el efecto creado en los audioespectadores/as. De este modo, por ejemplo, se podría definir el Cine de Terror como un subgénero caracterizado por el estado anímico de inquietud, miedo o pánico que crea en el público; o el "Western" como el género cinematográfico del cine clásico norteamericano que localiza su acción en el "Far West" o salvaje Oeste de los Estados Unidos de Norteamérica, en la época de la colonización, especialmente entre los años 1860 y 1890; cuyos temas argumentales más recurridos son los viajes, la colonización, la Guerra de Secesión, el conflicto entre ganaderos y agricultores, la lucha entre el hombre blanco y los indios, la venganza, la soledad del "cowboy" errante y la violencia del entorno; y cuyo objetivo principal es entretener al público mediante la idealización épica de la historia reciente de los EE.UU.

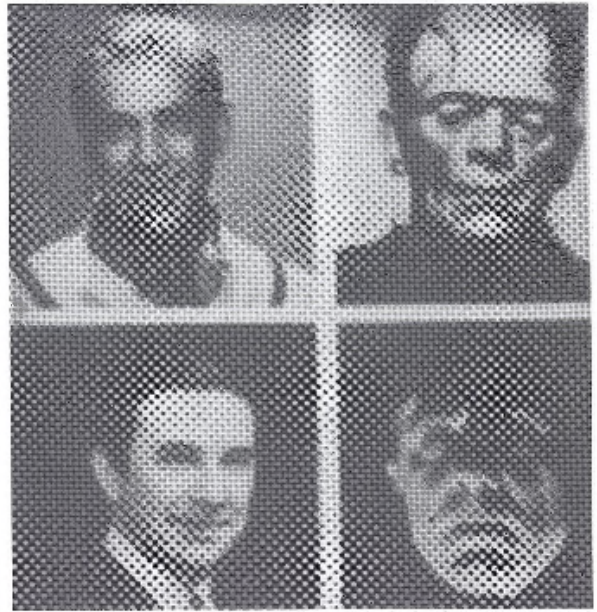
No obstante, otros elementos filmicos se utilizan de forma secundaria para completar la definición genérica. Tal es el caso de la iluminación (habitualmente dura, directa y contrastada en el Cine Fantástico y en el Cine Negro; normalmente clara y difusa en la Comedia o el Musical), la banda sonora musical y otros elementos audiovisuales que pueden extenderse desde el diseño de vestuario hasta la angulación de la cámara.

La hipótesis que planteo en el presente artículo es que la elección de un reparto determinado y su método interpretativo puede ser tan sustancial a un género que sirva para diferenciarlo de cualquier otro. Es decir, que la existencia de actores y actrices especialistas en un género, es tan importante para su definición como la temática o la estética audiovisual propia de dicho género. Por consiguiente, el análisis de la interpretación en una película servirá, en muchos casos, para determinar su filiación genérica, siempre que sepamos desligar dicho análisis de una actitud cinéfila que sólo serviría de

lastre al avance científico. A continuación comentaré algunos ejemplos significativos que contribuyan a la comprensión de esta idea.

Uno de los géneros donde con más fuerza se ha impuesto la presencia de sus actores ha sido, sin duda alguna, el Fantástico, hasta tal punto que sus mejores épocas han estado indisolublemente ligadas a la participación de actores especialistas como el pionero Lon Chaney en la década de los años 20, los clásicos Boris Karloff y Bela Lugosi en los 30 y 40, y Vincent Price, Peter Cushing y Christopher Lee desde finales de los 50 hasta mediados de los 70. Los dos últimos, actores fetiche de Terence Fisher, fueron responsables, junto al citado director y su equipo, del renacimiento del género bajo una estética moderna. La experiencia teatral y cinematográfica de estos intérpretes británicos les capacitaba para incorporar cualquier tipo de personaje, sin embargo fue en el Fantástico donde desarrollaron todo su carisma y magnetismo, formando pareja antagonista o protagonizando en solitario los mejores films de la productora Hammer y de su productora rival la Amicus. La seriedad y naturalismo interpretativo de estos actores era lo que confería credibilidad a los temas sobrenaturales tratados en sus films, y su enigmática prestancia física instituyó iconos de referencia continua e inevitable en la construcción de personajes como el Dr. Frankenstein, el Dr. Van Helsing, Sherlock Holmes o el Conde Drácula. Los nombres de Lee y Cushing se convirtieron, como los de sus precedentes Karloff y Lugosi, en sinónimo de cine Fantástico. Su presencia fue utilizada como "salvavidas" en films mediocres a los que su actuación confería dignidad y, en ocasiones, su participación en films de otros géneros aportaba un ingrediente terrorífico o, al menos, inquietante, al tono general de la película.

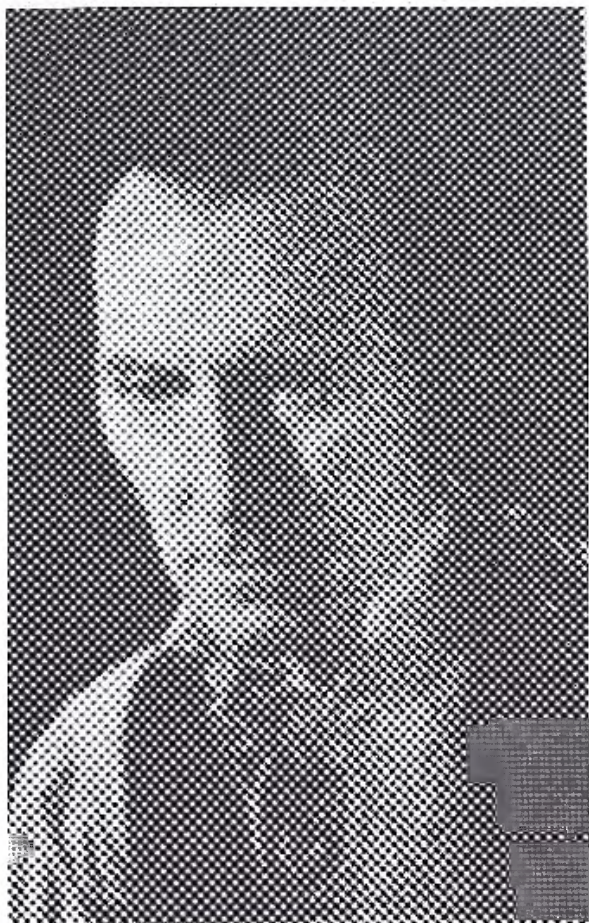
La especialización interpretativa radical que puede conducir al encasillamiento del intérprete puede tener efectos diferentes con respecto al tema planteado. En el caso del "Western", por ejemplo, actores característicos como Gary Cooper, James Stewart o Henry Fonda se libraron del fenómeno del encasillamiento gracias a una versatilidad interpretativa que posibilitaba una variedad de registros importante y permitió a estos actores su filiación a otros géneros como la comedia, el suspense o el melodrama. En cambio, los limitados John Wayne y Randolph Scott, tan característicos del "Western" como los actores citados, ofrecieron lo mejor de sí mismos en este género contribuyendo a su definición iconográfica con la creación de sus personajes, pero no pudieron o no supieron desarrollar su carrera en otros ámbitos genéricos. Si exceptuamos films como *Mi esposa favorita* (*My Favourite Wife*, Garson Kanin, 1940) en el caso de Scott, o *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952) y *La taberna del irlandés* (*J. Ford*, 1963) en el caso de Wayne, ambos actores se vieron obligados a repetir sus papeles de forma sempiterna incluso en aquellos films adscritos a otros géneros. El papel de John Wayne como policía en *McQ* (John Sturges, 1974) y en *Brannigan* (Douglas Hickox, 1975) es una prolongación de su habitual personaje de pistolero expeditivo, pero actualizado en "westerns" ambientados en la Norteamérica urbana de los años 70, en un intento algo desesperado de mantener al actor ya sexagenario como héroe en films de acción en una época de profunda crisis del "Western".



2. El actor y su personaje: Boris Karloff y Bela Lugosi.

Éste es un buen ejemplo de cómo la personalidad de un actor y su identificación con un género determinado pueden provocar la reproducción de los códigos de dicho género en otro de carácter diferente, creando una mixtura que, en el caso de los dos films aludidos, pretendía mantener parasitariamente cierto espíritu del "Western" a costa del "Thriller", inspirándose y aprovechándose del éxito comercial de *Harry el sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971).

El cine cómico y la comedia ofrecen, en cambio, una variante muy particular. La respuesta del público suele ser negativa cuando audiovisiónan a sus actores cómicos favoritos en un registro genérico diferente al acostumbrado. Los audiospectadores/as esperan reírse cuando ven a Charles Chaplin o a Jerry Lewis, de ahí el fracaso comercial de ambos cineastas cuando decidieron aminorar o eliminar la carga humorística de sus films en provecho de un mayor efecto dramático, como en *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947) y *El día que el payaso lloró* (*The Day the Clown Cried*, Jerry Lewis, 1972). La historia de un asesino en serie, aunque fuera tratada con sutil humor negro, y el drama de un payaso que debe entretener a los niños de un campo de concentración nazi, no respondían precisamente a las expectativas de un público que deseaba ver a ambos actores-directores prolongando sus papeles habituales. Un Chaplin desencantado en pleno periodo de postguerra fue duramente atacado por la crítica norteamericana y el film de Lewis ni siquiera llegó a distribuirse. La conclusión es clara: cuando un intérprete es asociado exclusivamente a un género determinado, un cambio brusco de registro genérico puede hacer peligrar el resultado comercial del film independientemente de su calidad artística. Un caso opuesto es el de aquellos actores cómicos que consiguen el reconocimiento de su labor interpretativa precisamente cuando abandonan el cine de humor. Sólo se ensalzó la calidad de José Sacristán, Alfredo Landa o José Luis López Vázquez



3. Peter Cushing.

cuando empezaron a protagonizar dramas o films de carácter político, especialmente a partir del inicio de la llamada "Transición española". El prejuicio que infravalora a la comedia como género "menor" es el responsable de la revalorización de este tipo de actores cuando afrontan personajes supuestamente más "serios". Por lo visto, la lágrima confiere una dignidad ausente en la mueca grotesca o la sonrisa.

Sin embargo, en casos como el de la actriz Ginger Rogers, el riesgo asumido con el cambio fue premiado con el éxito. Dispuesta a romper con su imagen de bailarina-cantante especialista en la comedia musical (fue la pareja por antonomasia de Fred Astaire) sus esfuerzos por integrarse en el melodrama fueron reconocidos oficialmente con el premio de la Academy of Motion Picture Arts and Science a la mejor actriz por su interpretación en *Espejismo de amor* (*Kitty Foyle*, Sam Wood, 1940). Su decadencia profesional posterior obedeció más a la mediocre calidad de los films interpretados y a su desvinculación de Astaire que al hecho de abandonar el género que le había concedido la fama.

Un ejemplo claro de la concepción de la interpretación cinematográfica como invariante genérica lo con-

forma el actor Cary Grant. La elegancia y atractivo inherentes a su físico permanecía como una constante en sus personajes, sin embargo, su método interpretativo difería en grado sumo según el género abordado. La exagerada gestualización facial y la teatralidad cómica de sus movimientos corporales en comedias como *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) o *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, Frank Capra, 1944), contrastan con la sutil serenidad mimica y la sobria ambigüedad interpretativa de sus composiciones en el melodrama y el cine de suspense bajo la dirección de Alfred Hitchcock en *Sospecha* (*Suspicion*, 1941) y *Encadenados* (*Notorius*, 1946), o siguiendo las indicaciones de Stanley Donen en *Indiscreta* (*Indiscreet*, 1958) y *Charada* (*Charade*, 1963).

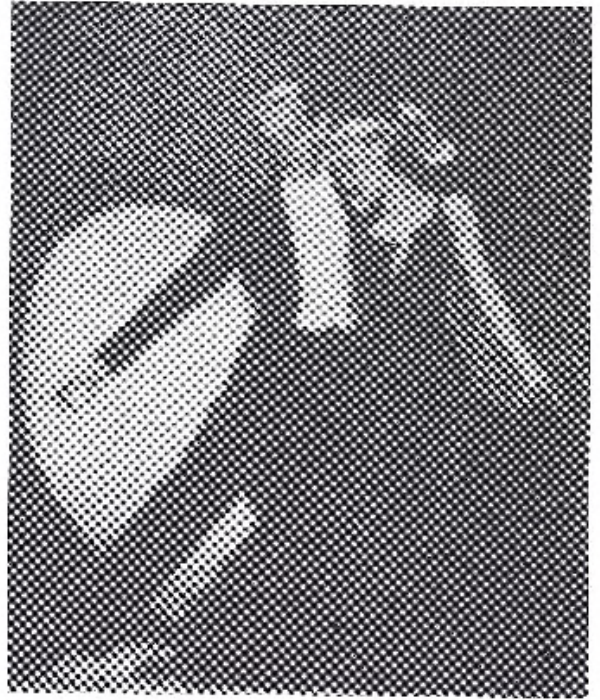
La prueba de que el audiospectador establece de forma consuetudinaria una filiación genérica a cada código interpretativo es la extrañeza (a veces acompañada de una reacción de rechazo) por parte del público cuando un film de género subvierte las convenciones y ofrece, a través de uno de sus personajes principales, una caracterización vinculada tradicionalmente a otro género. La materialización cómica del personaje de Ichabod Crane por parte de Johnny Depp en *Sleepy Hollow* (Tim Burton, 1999) se correspondía con las intenciones de Washington Irving cuando concibió el personaje literario,⁴ pero a muchos les pareció fuera de contexto en un film de género fantástico donde el terror era un elemento importante. El público ha aceptado siempre la inclusión de gags y personajes graciosos en este género, pero sólo como una manera de atenuar la tensión generada por la propia naturaleza de este tipo de films y siempre en escenas accesorias y personajes de carácter secundario, como los encarnados por la actriz Una O'Connor en *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933) y *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), dirigidas ambas por James Whale. Sin embargo, Tim Burton y Johnny Depp asumieron el riesgo de ofrecer una interpretación cómica del personaje principal de su película emulando gestos típicamente chaplinianos.

Por último, cabría señalar que, en ocasiones, la adscripción de un tipo de interpretación concreta a un género determinado obedece a la exigencia de expertización por parte de sus actores y actrices. El cine musical y determinados subgéneros del cine de acción construyen un tipo de personajes que sólo pueden ser encarnados por verdaderos especialistas. Un film como *Tigre y Dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000) requiere actrices dotadas de múltiples recursos dramáticos como las fotogénicas Michelle Yeoh o Zhang Ziyi capaces, además, de realizar escenas donde demuestran sus cualidades acrobáticas y hacen gala de su conocimiento de las artes marciales orientales. En este tipo de géneros, la habilidad física en la actividad requerida prima sobre cualquier otro tipo de destreza interpretativa, lo que en muchos casos ha originado una serie de "estrellas" de registro único debido a lo limitado de sus aptitudes (Chuck Norris o Richard Norton, por ejemplo). Convendría recordar que, a diferencia de

⁴ Para el cuento *La leyenda de Sleepy Hollow*, escrito en 1820.

sus colegas norteamericanos o europeos, los actores orientales especialistas en artes marciales como las actrices citadas o los célebres Bruce Lee y Jackie Chan, proceden en su mayoría de la Ópera de Pekín donde recibieron desde su infancia una completa enseñanza en las disciplinas de danza, canto y arte dramático. Evidentemente, la diferencia cualitativa en este tipo de actores y actrices deriva de su preparación y de sus antecedentes profesionales, más o menos ligados al mundo de la interpretación. La experiencia circense de Burt Lancaster, musical de Fred Astaire, o escénica de Jerry Lewis les proporcionó a estos actores un sustrato cultural y unas habilidades expresivas ausentes en especialistas procedentes directamente del mundo del fisioculturismo (Gordon Scott, Arnold Schwarzeneger), las competiciones marciales (Cynthia Rothrock) o la moda (Helen Lindes, Mar Reyes) y sin ningún otro tipo de preparación.

No obstante, esta dialéctica puede desaparecer en casos especiales. *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of our Lives*, William Wyler, 1946) supondría una de esas afortunadas excepciones que confirman la regla, pues esta película antibelicista ofrecía un personaje mutilado de ambas manos como consecuencia del conflicto bélico, lo que exigía la presencia de un actor de las mismas características. Wyler utilizó a Harold Russell, un ex-combatiente que perdió sus manos durante la Segunda Guerra Mundial. Russell no era actor, pero por su particularidad física y su experiencia vital real resultó la persona adecuada para encarnar al personaje del film, o mejor dicho, encarnarse a sí mismo en el film. Este sería un caso de "actor natural" o actor no profesional, tan abundante en el cine soviético o en películas de directores como Robert Bresson y Jacques Tati, que pretendían obtener interpretaciones realistas y sinceras, alejadas del lastre convencional propio de los actores profesionales viciados por la tradición académica. En estos casos, como en el personaje del film de Wyler, la falta de preparación dramática del actor no constituía un obstáculo sino todo lo contrario, se erigió como una virtud.



4. Fred Astaire y Ginger Rogers.

La casuística es, como podemos observar, extremadamente variada. En consecuencia, y a partir de la hipótesis ilustrada con los ejemplos aducidos, concluyo reclamando la necesidad de que los historiadores y analistas cinematográficos presten en lo sucesivo mayor atención a la actuación de los profesionales de la interpretación y su método en la construcción de personajes, pues este elemento filmico, usualmente marginado en el ámbito académico e historiográfico, constituye una aportación singular al conocimiento del film estudiado y, en concreto, un factor sustancial para la identificación genérica del mismo.

Abstract: The aim of this article is to show how analysis of film acting helps to understand movies and the genre they belong to, because acting can be considered as a generic invariant, that's to say, if we want to define a film genre we should study, apart from other elements, its specific acting pattern and their particular rôles.

Key words: Actors / Actresses / Acting / Film-making / Cinematographic Genres

Resumen: El objetivo de este artículo es mostrar cómo el análisis de la interpretación actoral cinematográfica puede contribuir a la comprensión de las películas y a la del género al que se adscriben, porque la interpretación puede ser considerada como una invariante genérica, es decir, si se quiere definir un género cinematográfico se debería estudiar, aparte de otros elementos, el modelo específico de interpretación y sus papeles particulares.

Palabras clave: Actores / Actrices / Interpretación / Cinematografía / Géneros cinematográficos