

La dramaturgia de la presencia

The dramaturgy of presence

Albert Serra

RESUMEN

A partir de *La decadencia del actor* (1957) y otros textos de Manny Farber, el artículo reflexiona sobre diferentes modelos de interpretación actoral y sobre la propia metodología del autor, como cineasta, en la filmación de los actores. Contraponiendo la pureza mecánica de Keaton o Laurel y Hardy, a la progresiva intelectualización de Chaplin, se señala que un actor no debe ofrecer significados, sino ser la emoción que se deriva de la dramaturgia de su presencia, tal como resulta en los filmes de Warhol, Carmelo Bene o Jean-Marie Straub. De acuerdo con Farber, se comenta que el actor no puede estar «vivo» en tanto que personaje y preservar al mismo tiempo el estilo del filme: el estilo es él. El actor hace la simbiosis con el decorado, con el ritmo, con el color. Por este motivo, el actor debe evitar la aparición de la psicología. De este modo, el autor explica que su decisión de rodar en digital obedece a que se trata de un formato más simple para *servir* a los actores como *performers*, y que su metodología se resume en el principio que la técnica debe estar siempre preparada para captar la inspiración del actor, y que ésta puede llegar en el momento y circunstancia más imprevistos. Cualquiera que sea la forma de esta espera, ésta produce una *tensión*, y de algo tan simple como esto surge la puesta en escena más refinada, porque es latente.

PALABRAS CLAVE

Decadencia del actor, Manny Farber, actor como performer, metodología de rodaje, Dramaturgia de la presencia, psicología del personaje, estilo del film, Barthes, Warhol, Chaplin.

ABSTRACT

Based on *The decline of the actor* (1957) and other writings of Manny Farber, the filmmaker Albert Serra reflects on different models of interpretation and his own method of filming actors in this paper. Confronting the mechanic purity of Keaton or Laurel and Hardy, to the progressive intellectualization of Chaplin, Serra points out that an actor should offer no significance, but be the emotion that derives out of the dramaturgy of its presence, as results from films by Warhol, Carmelo Bene or Jean Marie Straub. In accordance with Farber, he comments that the actor cannot be “alive” as a character and simultaneously preserve the style of the film. He himself is the style. He makes the symbiosis with the decor, the rhythm, the color. This is why the actor should avoid the emergence of psychology. Thus, Serra explains that his decision to shoot in digital obeys to the fact that it is a more simple format to *serve* the actors as a *performer*, and that his method comes down to the principle that the technique should always be prepared to capture the actor’s inspiration, and that this can arise in the most unforeseen moment or circumstance. Whatever the form of this wait might be, it produces a *tension*, and out of something as simple as this, the most refined staging emerges, because it is latent.

KEYWORDS

Decline of the actor, Manny Farber, actor as performer, shooting method, Dramaturgy of presence, psychology of the actor, film style, Barthes, Warhol, Chaplin.

Films are about personality: the better the personality, the better the film.

Paul Morrissey

La recuperación del actor como *performer*, como generador de gestos irrepetibles y fatales, como creador de destino humano y plástico a un tiempo, ha sido mi obsesión desde que empecé a trabajar en el cine. Manny Farber, como Warhol y Paul Morrissey, detectaron el inicio de la decadencia del actor en los años 50. Añoraban el cine de los años 30, donde la mirada del actor era todavía más importante que el peinado (una «balastrada»), el gesto que su significado. Toda la estilización del film estaba al servicio del actor y no a la inversa (¡la iluminación no era una cosa abstracta fruto de la imaginación del director de fotografía, resaltaba el rostro de los actores!). De ahí el terrible comentario de Paulette Goddard sobre la decadencia de Chaplin, «cuando Max Eastman y Upton Sinclair destruyeron a Charlie intelectualizando todo lo que hacía, y luego ya no supo hacerlo más». Paulette, esposa de Chaplin, le retrata como un escritor frustrado que, ante su impotencia con el lenguaje escrito, decide hacer literatura con imágenes. La presencia del actor se perdió («antes sus películas eran todo movimiento, movimiento y mimo») y apareció el significado. De ahí la preferencia de todo el arte de vanguardia por la pureza mecánica de Keaton, la pureza animal, silvestre, de Harry Langdon o, en el caso de Manny Farber, por Laurel y Hardy: su puesta en escena era, según él, «dispersa» (FARBER, 1998: 370), y en lugar de ser virtuosos organizando el espacio – como Chaplin– ellos lo «disuelven» a su alrededor; Laurel y Hardy están perdidos en su propio cuadro y, de forma inquietante, no saben utilizarlo en su propio beneficio «estética o egoístamente» (FARBER, 1998: 370).

Todos los avances relativos a la puesta en escena en la historia del cine han tenido una finalidad narrativa. Siempre he considerado absurdo pensar en la puesta en escena y he evitado creer que pudiera tener alguna relevancia para la calidad estética del

filme. He rodado en digital porque era más simple para *servir* a los actores y toda mi metodología se resume en el principio que la técnica debe estar siempre preparada para captar la inspiración del actor, y que ésta puede llegar en el momento y circunstancia más imprevistos. Cualquiera que sea la forma de esta espera, ésta produce una *tensión*, y de algo tan simple como esto surge la puesta en escena más refinada, porque es latente. En cambio, hacer esperar al actor es convertirlo en un «accesorio», en un «receptáculo ambulante del equipo de producción», como en teatro tan a menudo el actor es solamente el receptáculo de la palabra. El actor no es una «mancha» en la imagen, ni una forma más, es la emoción que se deriva de una dramaturgia: la dramaturgia de su presencia. La imagen en movimiento no es fetichista: es moral, substancial, por el tiempo, un elemento que sólo el actor nos puede hacer visible. Cada gesto suyo tiene una consecuencia, la tiene ya cuando el gesto está sucediendo, y sólo el rostro del actor la recoge.

Todas las películas deben nacer sólo en la pantalla. Nada de lo que vemos debe haber sucedido antes en la realidad. Sólo la cámara debe ser capaz de registrar aquello esencial del actor; las personas en el rodaje no deben poder percibirlo. Por eso, me he acostumbrado, cada vez más, a no observar lo que sucede en el plató cuando se está grabando. Cada escena debe ser nueva, con nuevos diálogos, nuevos giros, y si ya ha sido contemplada se vuelve vieja y gastada. Ni siquiera puede ser pensada, ni concebida en un sentido físico. La escena sólo existe en el rostro del actor y su reacción espontánea es nuestra mirada de espectador. ¿Cuál es la diferencia en nuestra mente entre una fiesta de sábado noche «mágica» y otra banal? Son incomparables. Sin embargo, la gente es la misma, el espacio también, la acción también; plásticamente son muy similares. Pero la diferencia de intensidad en el efecto que ejerce

sobre nosotros es incuestionable. Sólo la cámara puede captar esta diferencia sin interpretarla.

Como dice Manny Farber, el actor no puede estar «vivo» en tanto que personaje y preservar al mismo tiempo el estilo del filme. El estilo es él. Él hace la simbiosis con el decorado, con el ritmo, con el color. Pero no ofrece significados. ¿Qué significa un gesto? ¿Una mirada? Nada. Gerardo Diego leía una vez en voz alta uno de sus poemas creacionistas, alguien le preguntó qué había querido decir con esos versos, y él contestó: «He querido decir lo que he dicho, porque si hubiera querido decir otra cosa, la habría dicho». El gesto de un actor, su mirada se significan a sí mismos. El gran actor no representa, ni siquiera expresa, tan solo es. Acaso sus gestos funcionan como epifanía de la vida en movimiento, del gesto enfático y de la palabra poética dialogada: ofrendan, como presencia y como obsequio, el *más allá* de la realidad. Pero nada más. Sólo los grandes actores, como los grandes poemas, soportan el peso de ser sólo significantes sin desgarrarse. Sólo los grandes directores (Bene, Warhol, Straub) tienen la disciplina de reprimir su indiscreción y de aceptar a cada actor como una celebración.

El efecto más bochornoso de no aceptar la dramaturgia de la presencia como fin último de todo actor, su inmanencia, y, al contrario, de buscar el certificado de su existencia como personaje en sus efectos (dramaturgia de la acción) es la aparición de la «psicología» y, más grave aún, de hacerla cuantificable: se derraman lágrimas, sudores, saliva, semen... A más cantidad de materia, matemáticamente, más veracidad y, por tanto, más rentabilidad (al espectador se le devuelve un bien tangible por su dinero). El actor se convierte en personaje de forma cuantificable y, por tanto, controlable. O lo que es lo mismo desde un punto de vista sentimental: la presencia del actor se valora mejor cuando se confronta con su propia ausencia (puesta en escena). Y además, como apuntó

Barthes, esta «combustión» del actor se florece con justificaciones espiritualistas: el actor se entrega al demonio de la representación, «se sacrifica, se deja comer desde el interior de su personaje; su generosidad, la entrega de su cuerpo al arte, su trabajo físico, son dignos de piedad, de admiración» (BARTHES, 2009: 94). La evidencia de su labor es irrefutable. Y se convierte en estilo: el estilo es una evasión burguesa ante el profundo misterio de una presencia pura en *Nuestra señora de los turcos* (*Nostra Signora dei Turchi*, Carmelo Bene, 1968).

Manny Farber desprecia el tipo de interpretación que Jeanne Moreau hizo en *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1961) y *El proceso* (*The Trial*, Orson Welles, 1962), pero en 1966 no había visto una aparición suya aún más lamentable: su presencia en *Una historia inmortal* (*Histoire immortelle*, Orson Welles, 1966) es tan baladí que su figura parece pintada en un papel de pared mal encolado. Porque el fondo de toda actuación cinematográfica, según Farber, es el sugestivo material que rodea los bordes de cada papel, y jamás su centro psicológico-ontológico: «singularidades de la fisionomía, pensamientos privados del actor sobre sí mismo, inconveniencias con las que el cuerpo no perfila el papel y sólo va hacia él tangencialmente» (FARBER, 2009: 588). También en el progresivo refinamiento de mi metodología, y sólo a partir de la experiencia práctica sin tener en cuenta las lecturas teóricas, deseché la posibilidad que el centro de un papel, es decir, la proyección profunda de un personaje pudiera tener alguna validez estética («sólo me interesa el aire que hay encima de la cabeza del actor, jamás lo que hay dentro, y por tanto es inútil mirar lo que está sucediendo cuando se rueda», declaré en una ocasión). Sinceramente, y creo que esta es la base de mi método infalible para dirigir actores, considero un sacrilegio depositar mi mirada sobre una actuación pura por el riesgo a corromperla; confío en la cámara para captar sus perfiles más alejados; y, por encima de todo, y debido a mi olímpico desprecio por el cine como forma artística, no me interesa en absoluto lo que estoy haciendo. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland (2009). *Mitologías*. Madrid. Siglo XXI Editores.

COLACELLO, Bob (2014) *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Vintage Books.

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

FARBER, Manny (2009). *Cartooned Hip Acting*. Polito, Robert (ed.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. New York. The Library of America.

ALBERT SERRA

Cineasta y productor. Ha realizado los largometrajes *Honor de cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2008) y *Història de la meva mort* (2013), Leopardo de Oro en el Festival de Locarno. Realizador de *Els tres porquets* en la Documenta 13 de Kassel (2012). También ha

participado en la exposición *Todas las cartas* (CCCB) con la película *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011). En 2010 colaboró con el MACBA en el proyecto *¿Estáis listos para la televisión?*, realizando la miniserie *Els noms de Crist* (2010).