

Un tren que descarrila, ¿existe un *star system* europeo? Conversación con Axelle Ropert

A train that derails: does a European star system exist? A conversation with Axelle Ropert

Fernanzo Ganzo

RESUMEN

La cineasta y crítica (ex redactor jefe de *La Lettre du Cinéma*) Axelle Ropert analiza la figura del actor como estrella en el cine europeo en relación con el star system americano. Tras desplegar su punto de vista sobre ciertas estrellas hollywoodienses (Katharine Hepburn, Gene Tierney), la cineasta aborda las cuestiones siguientes: ¿Existe un *star system* europeo? ¿Cuál sería su gesto fundador? ¿Qué cineastas han creado, particularmente en el cine francés, vías plásticas de la composición del actor? ¿Cómo reaccionar a la crítica feminista del *star system* americano? Como crítica y cineasta francesa, Ropert debe hacer frente a la posible evolución ideológica que la política de los autores ha podido imponer a la figura de la estrella, y la posibilidad de que la Nouvelle Vague haya modificado en el cine francés la noción de estrella, contaminándola con la del icono. La entrevista se centra en la parte final en las grandes familias de la dirección de actor en Francia: la bressoniana y la descendiente de Pialat, y en la posible influencia que la pintura puede ejercer en el trabajo del cineasta con el actor como materia.

PALABRAS CLAVE

Star System, Hollywood, Nouvelle Vague, Cinecittà, Icono, intérpretes, puesta en escena.

ABSTRACT

Filmmaker and critic (former editor-in-chief at *La Lettre du Cinéma*) Axelle Ropert analyses the actor as star in European cinema in relation to the American star system. After giving her point of view on specific Hollywood stars (including Katharine Hepburn and Gene Tierney), the filmmaker goes on to address the following issues: does a European star system exist? What would its foundational gesture have been? Which filmmakers have created plastic methods to achieve the composition of the actor, particularly within French cinema? How should we react to feminist criticism of the American star system? As a French critic and filmmaker, Ropert has to deal with the possible ideological evolution that auteur theory may have imposed on the star, and the possibility that Nouvelle Vague might have modified the notion of 'star' in French cinema, by corrupting it with that of 'icon.' In the final part, the interview focuses on the major schools of actor direction in France: the Bressonian approach, the one that derives from Pialat, as well as the possible influence that painting might have had on the filmmaker's work, with the actor as the raw material.

KEYWORDS

Star System, Hollywood, Nouvelle Vague, Cinecittà, icon, performers, mise-en-scène.

Como cineasta y crítica de cine francesa, ¿cuál es su percepción de la noción de *star system*?

En el caso hollywoodiense, la noción de *star system* nunca me atraviesa la mente. En todo caso, lo acepto al 100% y nunca he sentido la necesidad de volverme contra esa noción, ni he pensado que la estrella fuera un mito destinado a engañar al pueblo, vinculando un mensaje capitalista. Creo que Edgar Morin había escrito algo al respecto y para mí el *star system* no es una carga, sino más bien un milagro, el milagro del sueño otorgado a la gente. El cine americano está hecho por hombres, en un 90%, y esos hombres filmaron esencialmente mujeres. Cuando pensamos en ese cine, pensamos en Marilyn Monroe, Ava Gardner, Greta Garbo. Creo que es el sistema estético más hermoso del mundo, el equivalente del mundo helénico. La crítica feminista ha considerado en un momento dado que este sistema podía esconder un fraude, que las mujeres eran utilizadas para vehicular un mensaje que solo convenía al hombre. Yo creo que esos hombres sin embargo crearon personajes femeninos y actrices sublimes, y que el mundo femenino se encuentra realmente valorizado en el cine clásico americano gracias a la grandeza de los papeles femeninos y de las actrices que los directores-hombres dieron a luz.

Para Louis Skorecki, cuando el *star system* americano fue reemplazado, a ojos de muchos espectadores, por la política de los autores, se perdió toda una relación con el cine, aquella que él describía mediante una pareja de espectadores que, al salir de una película y comentar si les había gustado, decían «los ojos de la actriz eran preciosos». Siendo todos hijos de la política de los autores, ¿cómo piensas que percibimos hoy la idea de la estrella?

Creo que, como cinéfilos, podemos vivir dos tiempos. Al menos es mi caso: yo llegué al cine por el poder de los actores y las actrices. Durante los veranos en el campo con mis abuelos, la única forma de ver cine era la televisión. Así fue como descubrí *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) con diez años. Fue una revelación estética: el descubrimiento de un universo de actores y actrices extraordinarios. Durante ese periodo de iniciación, el nombre del director era lo último que podía interesarme. Mis abuelos compraban *Télé Poche*, un programa de las películas difundidas en la televisión, en el que yo recortaba las fotos de todos los actores y actrices para luego pegarlas en un cuaderno con sus nombres al lado. Creo que ese acceso al cine mediante los actores no es un caso aislado, y que yo viví lo que mucha gente ha vivido. Esa relación con el cine puede ser comparada a la infancia, en todos los sentidos.



Cyd Charisse y Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952)

La infancia del espectador individual y del espectador como colectivo, la analogía en este caso sería válida...

Creo que, sencillamente, la puesta en escena es una noción difícil de comprender. Yo tardé mucho en comprender qué era, mientras que comprender qué es un actor es algo inmediato. Intente explicar qué es la puesta en escena a alguien que no conozca nada del cine. Es realmente complicado. El cine clásico americano está realizado por directores singulares como Hawks, Donen, Minnelli, capaces de borrarse detrás de la película y conceder la primera plaza al actor. Se creaba una sensación mágica: el actor creaba la película a su alrededor. Algo magnífico que se ha perdido en cierto sentido en el cine europeo actual, donde el actor es en cierto modo un soporte para el autor. Lo extraordinario del cine americano clásico es que los directores sentían por actores y actrices un amor que no era retorcido, sino entero: un actor está ahí para ser bello y para interpretar cosas interesantes. Ese doble programa, magnífico, noble y profundo, que para mí no ha caducado en absoluto, es lo que el cine actual está perdiendo en cierto sentido. Pero el cine sigue siendo eso: mostrar bello a un actor o una actriz y darle cosas interesantes para interpretar. Y eso no es incompatible con una ambición formal fuerte.

Creo que su lectura tiene también que ver con los propios actores del *star system* americano, que tenían una clara comprensión de la puesta en escena. Incluso las estrellas que trabajaban con Hitchcock, el *metteur en scène* absoluto, hacían gala, y basta con ver cualquier plano de Cary Grant en *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959),



Marlène Jobert y Jean Yanne en *Nosotros no envejeceremos juntos* (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, Maurice Pialat, 1972)



Tippi Hedren en *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)

de una verdadera concepción de la puesta en escena: es capaz de interpretar la importancia de sus movimientos en un espacio, en un relato y, finalmente, en el mundo. Como si el hecho de que la puesta en escena orbitase alrededor del actor durante esa época les hubiera nutrido.

Yo no creo en la inteligencia intelectual del actor. Un actor puede ser muy tonto y resultar genial en un plató. Creo en la intuición del actor. En algunas de mis películas, he podido vivirlo: esa transformación que tiene lugar cuando se pronuncia la palabra “acción”, cuando el actor sabe que una cámara le está observando y comprende de inmediato, no ya cuál es el ángulo más favorecedor, cosa que tampoco es tan interesante, sino qué es lo que la escena necesita en lo que al ritmo, la posición de la cámara, el espacio y la luz se refiere. Es algo que no tiene nada que ver con el narcisismo, sino con la ecuación: luz, cámara, movimientos. Creo que en Hollywood es difícil medir la inteligencia de un actor al contemplar una película terminada. El cine moderno, sin embargo, ha promovido en exceso la noción de “conflicto” entre actor y director. Por ejemplo, el cine de Pialat está construido en torno al conflicto entre él y sus actrices, Marlène Jobert, Sophie Marceau. Eso es lo que le interesa en una escena. A mi modo de ver, el conflicto entre actor y director, incluso cuando resulta genial, como en el cine de Pialat, no es en realidad algo tan interesante. Y en el cine del *star system* americano, lo que más choca es precisamente esa sensación de armonía. Una comprensión absoluta entre el director y el actor que, cuando conocemos la realidad de esos rodajes o de algunas de esas relaciones, sabemos que no es cierta, que hubo diferencias terribles dignas de Shakespeare. Pero eso no hace sino volver más milagrosa esa armonía, esa conjunción de fuerzas. No recuerdo un solo film americano en

el que podamos sentir que el actor resiste al director. Ni siquiera en el ejemplo ya mencionado de Hitchcock: Tippi Hedren no ofrece ninguna resistencia a un cineasta que sin embargo era terrible con ella. ¿Por qué la armonía tiene tanta importancia en el cine clásico americano? Es algo que trasciende la simple estética: puede que tenga que ver con los contratos, con la noción de carrera, con la presión que el estudio podía ejercer y que todo ello llevase a la armonía. La idea de que cuando se empezaba una película, todos estaban en un mismo tren y que había que hacer un buen trayecto y llegar confortablemente a la estación. El cine moderno es lo contrario: hay que hacer descarrilar el tren.

En su relación con el *star system* americano, Gene Tierney ocupa un lugar particularmente importante, ¿es así?

El suyo es un caso muy particular, dentro de ese sistema. Es un poco E.T., un extraterrestre. Solo actuó en obras maestras desconocidas o grandes series B. No es una actriz mayoritaria. Es una actriz que no está sexuada. No es que sea asexual, sino que parece ser eternamente virgen. Sin embargo, y ahí reside el genio de Hollywood, su belleza se volvió inagotable por obra del cine. Eso ha sido reemplazado en la actualidad por una cierta crueldad, y tal vez tenga que ver con la dirección de fotografía, que hoy permite una relación así. Los directores de fotografía del Hollywood clásico volvían la belleza de las mujeres infatigable. Insisto, el *star system* americano era feminista y propulsaba a sus actrices al rango de diosas. Puedo contemplar fotografías de Gene Tierney durante horas, cosa que no podría hacer con ninguna actriz actual. Dicho esto, Tierney es un poco mi ojito derecho de serie B, algo muy personal. Las grandes actrices del cine americano son Katharine Hepburn,

Joan Fontaine, actrices más clásicas. Pero en todos esos casos, Hollywood ofreció una armonía duradera. La idea que tenemos de que “*star system* = actrices desechables” es totalmente falsa si pensamos en el Hollywood clásico y sus actrices propulsadas al firmamento en un cine hecho por hombres pero, insisto, totalmente feminista. La vulgaridad y la crueldad del *star system* llegaron en los años 60 y 70.

Ya que menciona a Katharine Hepburn, su caso es totalmente particular dentro de la noción de *star system*, confirmando que la noción de estrella no está exclusivamente ligada a la idea de “afecto” por parte del público. En su día, solía decirse de hecho que, según varias encuestas, ningún otro actor creaba tanto rechazo a la hora de comprar un billete de cine como Hepburn. Y, sin embargo, representa y funciona perfectamente dentro del *star system*.

Tres cosas hacían de ella una actriz genial pero no popular: 1) Un físico andrógino, sin pecho ni caderas. 2) Interpretaba muchos papeles de chica caprichosa de la alta sociedad, lo cual resultaba irritante para un público popular. 3) Era una intelectual, y se notaba. Con los años, estas tres cosas se han diluido a ojos de un espectador actual. Pero es perfectamente comprensible que despertase ese tipo de rechazo en su época. Podríamos decir que actrices como Barbara Stanwyck o Joan Crawford compartían muchas características con ella, pero interpretaban a menudo personajes turbulentos o de *femme fatale*, cosa que Hepburn no hacía, y que divertían al público por ese lado “bruja” que podían encarnar. Y gracias a eso, las dos pudieron seguir siendo populares hasta el final de su carrera, mientras que si vemos el aspecto que tenían en su madurez, nos parece algo imposible de concebir. Hepburn era otra cosa. En el cine europeo actual, el equivalente sería Isabelle Huppert, una estrella que nunca ha



Gene Tierney en *Vorágine* (*Whirlpool*, Otto Preminger, 1950)

sido una actriz popular. Por su androginia, su inteligencia desbordante, y, en su caso, no tanto por papeles de niña mimada sino de mujer perversa.

Ya que menciona a Huppert, el cine francés tiene una relación muy particular con el *star system*. Durante un tiempo, en los años 30, era casi una fábrica de estrellas femeninas. Michèle Morgan, Danielle Darrieux...

Me da la sensación de que el cine francés ha sido sin embargo más eficaz y más solvente a la hora de producir estrellas masculinas, como Belmondo y Delon. Las estrellas femeninas del cine francés lo son un poco por accidente. Por ejemplo, Catherine Deneuve. Es algo bastante misterioso. ¿El cine francés quiso en un momento dado hacer de ella una estrella? Creo más bien que Deneuve y su belleza excepcional provocaron una



Cary Grant y Katharine Hepburn en *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)



Isabelle Huppert en *Elle* (Paul Verhoeven, 2016)



Gina Lollobrigida en *Pan, amor y fantasía*
(*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953)

atracción en ciertos grandes directores y que, gracias a ello, terminó desarrollando una intuición que le permitía elegir con quién trabajar. Sin embargo, el cine francés manifestó una intención explícita de hacer de Belmondo y Delon estrellas. También hay que mencionar a Bourvil o Louis De Funès, puesto que se produce el mismo fenómeno en el caso de las estrellas cómicas. Más allá de Simone Signoret o Danielle Darrieux, la única verdadera estrella femenina del cine francés desde 1945 es Brigitte Bardot, hasta que se retiró, de forma prematura y violenta, de ese mismo *star system*, posiblemente con un cierto hastío de esa voluntad de erigirla en objeto erótico. Con excepción de Bardot, el *star system* femenino francés es más bien una laguna. De todos modos, en Francia no había estudios, era muy diferente. Había productores poderosos, como Toscan du Plantier, que podían empujar a una determinada actriz, pero no había estudios capaces de fabricar estrellas, todo resultaba mucho más caótico.

La “estrella” europea o del cine moderno, según Daney, nació de hecho en *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1953) de Bergman: «La modernidad comienza cuando la fotografía de Monika, de Bergman, estremeció a una generación entera de cinéfilos, sin que Harriet Anderson se vuelva sin embargo una star.»

Yo creo que en Europa el país que puede tener algo más parecido a un *star system* a la americana es Italia, con actrices como Anna Magnani, Gina Lollobrigida o Sophia Loren. En el caso de las dos últimas, actrices que no eran en absoluto intelectuales, que parecían incluso un tanto simples, pero con cuerpos magníficos, grandes actrices que tuvieron detrás una maquinaria de producción para lanzarlas, conseguirles papeles,

etcétera. Creo que es algo que tiene que ver con el valor popular del cine italiano y, sobre todo, con Cinecittà. Para que exista un *star system*, es necesario un sistema de estudios y figuras de grandes productores populares y poderosos. En Francia, el primero no existe y los segundos son más bien atípicos, como Jean-Pierre Rassin en los años 70.

Yo creo que *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950) modificó en gran medida el *star system* italiano por la simple razón de que una película italiana podía contar con la mayor estrella del planeta. Algo nació allí, algo así como un modelo. Un modelo muy diferente del que emergía en Francia poco después, el de las Anna Karina, Anne Wiazemsky, cuerpos moldeados y casi concebidos por las manos de un director en quien reside el trabajo de seducción.

Los casos que menciona en el cine francés son hermosos porque desvelan la vulnerabilidad del actor, que es a mi modo de ver bastante aterradora. Karina fue una actriz genial en *La religiosa* (*La religieuse*, 1966) de Jacques Rivette. Parece ser que en el teatro era todavía más genial. Y, sin embargo, cuando una actriz se asocia durante mucho tiempo a un director, continuar después es realmente difícil. Es injusto.

Es sintomático que hable de *La religiosa*. En el momento del estreno, la prensa repetía que, gracias a esa película, habíamos visto que Karina es una actriz, lo cual es como afirmar que en las películas de Godard no lo era.

Godard la obligaba a ser una muñeca hermosa haciendo monerías. Era tan bella que resultaba maravilloso, pero el primer papel de actriz, en efecto, fue el de Rivette. Jean Seberg en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959) es tratada con una entidad de actriz muy superior a Karina en cualquiera de sus películas con Godard. Esto que voy a decir puede resultar demasiado severo, pero Godard encerró a Karina en una imagería de actriz de cine mudo, con ojos magníficos, físico de jovencuela, y haciendo gestos coquetos con los ojos. Bardot y Seberg, con las que solo hizo una película respectivamente, obtuvieron por su parte un gesto más completo. La figura de Karina, insisto, sufrió de esa larga asociación con Godard, que, en cierto modo, mató el deseo de otros cineastas. Es una actitud un poco boba, desear la exclusividad de una actriz. Es algo muy masculino, pero sucede: si un director usa mucho a una actriz, otro director puede decidir no darle un papel, porque le ha “pertenecido” a otro. Las directoras no tienen, en mi opinión, esa pulsión posesiva. Dicho esto, Godard, que fue un magnífico director de actores, ha parecido perder totalmente esa capacidad. Sus películas recientes son muy interesantes, pero los actores son muy malos. Nadie lo dice, pero me parece



Anna Karina en *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean-Luc Godard, 1962)



Anna Karina en *La religiosa* (*La religieuse*, Jacques Rivette, 1966)

flagrante. No me explico cómo un genio con los actores como el suyo ha podido degradarse desde finales de los 80. Es el paso de Johnny Hallyday en *Detective* (*Déetective*, 1985) a Alain Delon en *Nouvelle Vague* (1990). Una hipótesis es que la fuerza de su relación con la pintura ha terminado por hacerle perder el sentido de los actores. Y ese es el momento en el que los actores se convierten en cuadros. La relación con la pintura es muy delicada, en el cine.

La Nouvelle Vague, para crear su propio sistema, ¿tuvo que crear de paso su propio star system?

Sobre todo con el objetivo de crear una nueva escuela de actores, definida por una gran naturalidad, espontaneidad, que dieran la sensación de estar recién salidos de la calle. Así como una belleza atípica. Incluso en películas consideradas pre-Nouvelle Vague, la diferencia es considerable. Pensemos en *Édouard et Caroline* (Jacques Becker, 1951). Anne Vernon tiene una belleza luminosa, pero típica de los años 50, no es inédita. Daniel Gélin también tenía un físico con el que rompería la escuela de actores de la Nouvelle Vague, definida por la excentricidad y una belleza inédita. Nadie había visto un rostro como el de Jean-Pierre Léaud, por ejemplo, ni el de Juliet Berto o incluso Stéphane Audran, en el caso de Claude Chabrol: tenía un físico de reptil. Son cineastas que inventaron bellezas que no se habían visto para no repetir los arquetipos clásicos del cine francés. Pero de ahí viene también la dificultad que tuvieron esos actores para interpretar en otro tipo de cine más adelante. Stéphane Audran tuvo una carrera totalmente marcada por Chabrol. Esa originalidad absoluta de los actores y actrices de la Nouvelle Vague resultó muy fecunda en el caso de esos cineastas, pero sentó un prejuicio para el resto, lo cual es bastante triste.

¿Tendría algo que ver la noción de “icono”?

Yo creo que ningún cineasta de la Nouvelle Vague pensaba o tenía por objetivo crear iconos. Creo que es una fantasía que ha podido ser descrita mucho después. Ellos querían, justamente, lo contrario: estar en el presente. Y para hacer una película viva, en el presente, no puedes filmar a tu actriz como un icono. Cosa que, dicho sea de paso, es algo aburridísimo. Es algo que está totalmente ausente del cine clásico americano, por ejemplo, que no fijaba a sus actrices como si fueran estatuas, solo Marlene Dietrich ha sido filmada así en algunos momentos. Es algo que ha podido suceder con Catherine Deneuve e Isabelle Huppert. Deneuve ha sido filmada como un icono de Jacques Demy por



Juliet Berto en *Out 1, noli me tangere* (Jacques Rivette y Suzanne Schiffman, 1971)

cineastas posteriores, y es algo que no tiene ningún interés. Eso no quiere decir que al filmar un actor no estés filmando la memoria de sus papeles pasados, pero hay que reservarle su propia vida. La Nouvelle Vague seguía la escuela rosselliniana: el presente, la frescura. Ninguna mitología. No filmaban para la eternidad, sino para el presente. Su otro cineasta favorito era Howard Hawks: un cine altivo, cortante, directo, sin mitologías ni melindres. Hawks nunca filmó a John Wayne como un mito. Una de las raras veces en las que esto no es así es *La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*, François Truffaut, 1969). Truffaut cayó en una trampa: la de su propia fascinación por la belleza de Catherine Deneuve. El resultado es una película muerta, que no creo que el propio Truffaut apreciase demasiado. En el lado contrario, Jacques Rivette es, en mi opinión, el cineasta de la Nouvelle Vague que menos fascinado se sentía por la belleza de sus actrices, para él contaba poco: le interesaba el trabajo desnudo de las actrices, mucho más que su belleza.

¿Y el caso de Paul Vecchiali?

Vecchiali, incluso cuando filma a Danielle Darrieux o Hélène Surgère, que para él son ídolos absolutos, no las filma así, basta con ver *En haut des marches* (1983). Hay un sentimiento del presente trabajando. Me parece muy perezoso escoger una actriz solo porque nos parece fascinante y filmarla de forma pasiva. Ningún gran cineasta trabaja así.

Tengo la sensación, respecto a la idea de la estrella moderna en el cine europeo, que Françoise Lebrun ha representado eso como nadie en el cine francés, y que quizás su papel de Veronika en *La mamá y la puta* (*La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973) sea el papel más decisivo para una actriz.

Respecto a otros cineastas, es muy posible. Mucho más que para ella misma.

Sí, ella supo desde el principio situarse lejos de ese papel, pero para cineastas posteriores ha sido a veces una forma de casi invocar el espíritu de esa película, como si ella lo portase, de ahí que se hable de “ícono”.

Los personajes femeninos de *La mamá y la puta* son muy fuertes, mientras que el personaje masculino tiene una debilidad objetiva. Algo importante respecto a la relación entre esta película y la actualidad es el volumen de texto. Es algo a lo que soy muy sensible. Puede que sea un poco reaccionaria, pero la tendencia a los diálogos cortos, secos, realistas, “pásame la sal”, filmados si es posible de espaldas, ese laconismo me parece

bastante irritante. Cuando un actor tiene el genio del texto, crea una emoción muy fuerte. El gran actor es el encuentro con un gran texto. Y creo que es la prueba suprema para un actor, pues hace entrar en juego el encanto, el ritmo, con algo que es muy difícil de lograr. Basta con pensar en Oliveira o Straub.

¿Cree que esa asociación de un actor a un cineasta o una película es más difícil de superar para una actriz? Léaud superó a Truffaut, Amalric ha superado a Desplechin. Sin embargo, Lebrun siempre será Eustache.

Es cierto que los personajes femeninos icónicos pueden haber generado un mayor deseo de réplica, de repetición. Ser prisionero de su propia fascinación es algo que carece totalmente de interés. Dentro de la inteligencia que se necesita para ser cineasta se incluye la capacidad para reconocer este tipo de peligros. Dicho esto, hay actrices más fáciles de transportar de un universo a otro y actrices con las que esto es más difícil. Volvamos a la dicotomía Huppert-Deneuve, que es muy interesante, puesto que Huppert es el genio de la inteligencia y Deneuve el genio de la belleza. Deneuve es difícilmente transportable a otro universo. En *Bailar en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, Lars von Trier, 2000), por ejemplo, verla como una empleada de fábrica con un pañuelo en la cabeza, se convierte en algo ridículo. O en *Je veux voir* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 2008): verla caminando entre soldados libaneses es sencillamente grotesco. Sin embargo, podríamos haber visto a Huppert perfectamente haciendo eso. Deneuve puede parecer menos dura que Huppert y sin embargo hay algo cerrado en su genialidad, que cuesta trasladar. Huppert tiene una especie de inquietud en su actuación que permite esas cosas mejor que la serenidad de Deneuve.

Tras la Nouvelle Vague, Diagonale, la productora que englobaba a Vecchiali, Jean-Claude Biette, Marie-Claude Treilhou, Jean-Claude Guiguet... También crearon una escuela de actores...

La diferencia entre Diagonale y la Nouvelle Vague es que los primeros se fundaron en base a amor común por el cine francés de los años 30, mientras que, en el caso de los segundos, se trataba del cine clásico americano. Dentro de Diagonale, el más innovador en cuanto a los actores es Jean-Claude Biette. Por ejemplo, no existe ningún sentimentalismo, todo su cine es anti-sentimental, sin ese lado cantarín que el resto pudo heredar de Marcel Pagnol o de Abel Gance. En ese sentido, sería más hawksiano. Y es un cineasta totalmente antimitológico. En sus películas, Howard Vernon puede invocar a Shakespeare, y no resulta pomposo, incluso Vernon es visto con una ligereza



Danielle Darrieux y Hélène Surgère en *En haut des marches*
(Paul Vecchiali, 1983)



Catherine Deneuve y Richard Bohringer en *Agent trouble*
(Jean-Pierre Mocky, 1987)

misteriosa. Es algo que tiene que ver con el hecho de que, en su cine, los personajes/actores parecen estar de paso, que vienen de otra historia, para atravesar esta película y luego volver a otra. Las perspectivas novelescas de sus películas se abren hasta tal punto que crean esa sensación extraordinaria que permite que la relación actor/personaje sea singular. Es algo totalmente misterioso y es muy difícil decir de dónde viene. Son películas que parecen bosques infinitos en el fondo de los cuales los personajes pueden perderse en cualquier momento.

En el cine francés hay una frontera que habría que definir entre el empleo sorprendente de estrellas, como en el cine de Vecchiali, y el uso anti-natura.

Sí, es el caso de Belmondo en *La sirena del Mississippi*, por volver al ejemplo anterior. Querer usar a un actor contra lo que es resulta algo a menudo catastrófico, a mi modo de ver. Los textos líricos de Truffaut suenan pastosos en la boca de Belmondo, se siente su incomodidad. Suele considerarse genial el uso inesperado de un actor o una actriz, pero rara vez suele dar algo.

Jean-Pierre Mocky es un cineasta que siempre ha querido contar con estrellas, y de hecho siempre ha contado con ellas, en un cine y una economía muy diferentes.

Le interesa la estrella, pero no su seducción. Filmar a actrices bonitas es algo que no le interesaba, siempre quiso filmar monstruos. Pero Mocky es un genio absoluto en su capacidad de acoger a actores provenientes de universos muy distintos e integrarlos con naturalidad en sus películas sin forzar nada. Por ejemplo, Catherine Deneuve en *Agent trouble* (1987). Podríamos pensar que una actriz rígida como una estaca, en

principio más chic que cómica, nunca podría funcionar en su cine. Y sin embargo resulta maravillosa, porque Mocky no fuerza su naturaleza: no la convierte en una pescadera vulgar, sino que la vuelve discretamente ridícula con una peluquería y se queda ahí. En ese cine que, a priori, podría parecer exagerado, existe una delicadeza oculta. Estamos muy lejos de Bruno Dumont, que no tiene ninguna delicadeza a la hora de utilizar a Juliette Binoche contra su naturaleza de actriz. Es una intuición: saber dónde hay que pararse.

¿Existen situaciones que puedan perjudicar a una estrella en el cine francés?

Rohmer. Siempre se ha dicho que no había que trabajar con Rohmer. Fabrice Luchini contaba cómo trabajar con Rohmer mató durante un tiempo su carrera, puesto que la industria del cine francés consideraba que los actores de su cine eran ridículos, afeminados. Pascal Greggory tuvo que esperar a trabajar con Patrice Chéreau, que le diera papeles de hombre viril y torturado. Ningún actor descubierto por Rohmer ha tenido una gran carrera gracias a él en el sistema del cine francés. En los años 70 y 80, el cine de Rohmer era considerado ridículo: pipí de gato. La diferencia respecto a Mocky, cuyo cine, cabe pensar, podría perjudicar a la carrera de un actor, es el éxito de público. Mocky hacía películas vistas por un millón de espectadores, era popular. El peligro es menor. Además, creo que los actores sentían la generosidad de Mocky y por eso no les daba miedo actuar para él. Generosidad popular que no está presente en cierto cine de autor, digamos, el de Benoît Jacquot.

Tengo la sensación de que en Francia, en el cine de autor, hay dos escuelas que han perdurado y que se han impuesto en las últimas décadas: la escuela bressoniana y la escuela de Pialat.



Emmanuel Lemoine y Hélène Surgère en *Les belles manières*
(Jean-Claude Guiguet, 1978)



Julie est amoureuse (Vincent Dietschy, 1998)

La escuela de la retención y la escuela del conflicto.

Pialat es un gran cineasta, pero una influencia desastrosa. No veo ningún buen heredero de Pialat, ni ninguna relación fértil con los actores que venga de ahí. Esto es debido a que se ha ejercido una simplificación de Pialat. En su cine, había una dialéctica entre lo documental, lo presente, y la obsesión por el arte. Creo que esto viene de su deseo de ser pintor. La búsqueda del instante presente, del accidente, se confronta a la idea de que el arte reside en la forma. Este segundo elemento es el que ha sido olvidado por sus herederos, que han preferido conservar exclusivamente la idea de “volcar lo real”, el cine entendido como un berrido. El caso de Bresson es más complicado, pero creo igualmente que no es buena idea inspirarse en él. Los buenos herederos del cine de Bresson son escasos. *Les belles manières* (1978), de Jean-Claude Guiguet, sería un ejemplo de esas excepciones: la interpretación del joven protagonista (Emmanuel Lemoine) es perfectamente post-bressoniana, pero lo es porque acomoda los códigos del actor bressoniano a una sentimentalismo trágico que no tiene en absoluto que ver con Bresson. Pero insisto: son dos escuelas poco beneficiosas para el cine francés. Sin embargo, podemos encontrar buenos herederos de Renoir, como *Julie est amoureuse* (1998), película de Vincent Dietschy marcada por la disparidad de las interpretaciones, la mezcla de géneros, la exuberancia, la atención dedicada a cada actor. Resulta admirable, y totalmente aislado en su género, no existe ese tipo de trabajo con el actor en casi ningún cineasta actual. Sin embargo, creo que es la mejor escuela.

Jean Gabin y la evolución de su carrera es interesante respecto a la lectura que podemos hacer de la estrella de cine en Francia. La segunda mitad de su trayectoria es la que permanece hoy en día en la retina de los espectadores: esas películas populares en las que interpreta siempre una especie de patriarca, a menudo violento. Y se olvida por lo tanto al Gabin anterior: el enamorado, frágil, femenino, de sus películas con Jean Grémillon, por ejemplo.

Eso es algo que solo Depardieu ha sabido restituir. Es el actor que cristaliza todo el cine francés, es extraordinario. Lo es todo a la vez y lo ha sido todo. Ha sido percibido como un dios tanto por el cine de autor como por el popular. Es el contraejemplo absoluto. Cualquier teoría que establezcamos sobre el actor, la estrella, él puede contradecirla. Él es el Gabin infantil y femenino de los años 30, y la femineidad de Depardieu me parece evidente, pero también el Gabin patriarca, ultra heterosexual. Puede al mismo tiempo encarnar a Obélix con su vientre de veinte kilos y lo trágico-novelesco de Truffaut. Es único y no se reproducirá. Solo con un actor así Marguerite Duras puede alcanzar la belleza de *Le camion* (1977), sin caer en la mitología y, al contrario, divirtiéndose ambos, cineasta y actor. Cosa que no es posible entre Godard y Delon en *Nouvelle Vague* y que, como decía, es lo que pesa en esa película.

Curiosamente, cuanto con los años más brutal y animal, incluso monstruoso, se ha vuelto el cuerpo de Depardieu, más infantil nos parece.

Sí, porque transporta una gran inocencia incluso a sus papeles más brutales. Una ausencia de corrupción. Su fuerza viene también del hecho de que se ha interesado mucho por los artistas y los intelectuales. Una vez un agente me dijo algo que me marcó: «La inteligencia de un actor o de una actriz que quiere durar consiste en ir hacia los artistas y los intelectuales». Esas películas con mucho menor presupuesto de lo que esas estrellas acostumbran a conocer, aportan algo a sus carreras. Los actores franceses que solo buscan los éxitos desaparecen al cabo de cinco años.

Jean-Pierre Léaud decía en una entrevista en el número 3 de la revista *Sofilm* (Septiembre 2012) sentirse orgulloso de haber sabido «permanecer siempre del lado de los intelectuales».

Sí, es una frase que me encanta. He tenido la ocasión de trabajar con actores un tanto bestias que me trataban de intelectual, y creo que no es posible durar así. De todos modos, las películas se hacen con la cabeza y, al cabo de un momento, hay que ser un poco inteligente cuando se hace cine. Aunque sea una inteligencia puramente intuitiva, no intelectual, como decía antes.

En el caso de Léaud y Depardieu, ¿puede tener que ver con una necesidad de “alimentarse”? Los dos eran autodidactas y Léaud incluso un “hijo del cine”, que necesitaba seguir aprendiendo de esos nuevos padres y maestros que su vida de actor le había reservado. Es casi más una cuestión vital que artística...

Sin duda, puede que por eso sea algo que se haya devaluado en el cine francés.

Antes hablaba del riesgo de la pintura en la relación entre un cineasta y su estrella. Como Pialat, Philippe Garrel también viene de la pintura. Lo curioso es que es alguien que aún en cierto modo las dos escuelas actuales del actor en Francia: por una parte una relación visceral, íntima, incluso familiar, llegando por momentos a un ejercicio de exorcismo, y por otro, filmar a los actores casi como puras presencias.

Una cosa que hay que reconocerle, de hecho, es que siendo alguien fascinado por la pintura, hace un cine carente de academicismo, ese peligro no acecha en su cine mientras que, en algún momento, sí que puede acechar en el cine de Godard, por ejemplo, ese academicismo del “gran arte” en relación con la pintura, como decíamos antes. He de decir que Garrel es un cineasta que no ejerce ninguna fascinación en mí pero es interesante por varias razones. Una de ellas, su peculiar método



Isabelle Huppert y Gerard Depardieu en *Loulou*
(Maurice Pialat, 1980)

de trabajo con los actores y actrices: ensaya durante un año y, una vez llegado el rodaje, hace una toma y, como mucho, una segunda. Y eso es todo. En ese sentido está muy lejos de Pialat: su rodaje no busca agotar al actor. Pero hay también en su cine un rechazo puritano de la seducción del actor. Me explico: en su cine se aprecia un placer a la hora de filmar la verdad del rostro de sus actrices que, para mí, esconde una especie de puritanismo. Por decirlo así, busca el estropicio físico de sus actrices. Una fascinación por la mujer cuando ésta se está estropeando. En el cine clásico americano, la actriz era filmada en su gloria. Garrel busca justamente lo contrario: filmarla en el deterioro femenino. Otra cosa interesante de Garrel es la ligereza de su trazo. Su relación con los actores no tiene nada de monumental y casi le imaginamos dirigiéndoles como un pintor que da ligeras pinceladas en su cuadro. Dicho esto, creo por ejemplo que en su relación con los actores Jean Eustache, de quien ya hemos hablado, era mucho más interesante. No solo por lo que tienen que interpretar, en *La mamá y la puta*, por ejemplo, sino por la presencia, la densidad y la sensualidad de sus actrices.



Jean Seberg en *Les hautes solitudes* (Philippe Garrel, 1974)

FERNANDO GANZO

Fernando Ganzo es redactor jefe de la revista francesa *Sofilm*. Doctorando por la Universidad del País Vasco, y tras haber completado su formación como investigador en la Université Paris VII – Denis Diderot, ha ejercido como enseñante y conferenciante

en diversas instituciones francesas y españolas. También ha dirigido los libros *George Cukor ON/OFF Hollywood*, *Sam Peckinpah* y *Jacques Tourneur* (Ed. Capricci).

AXELLE ROPERT

Axelle Ropert es cineasta y crítica de cine. Fue coeditora de la revista de cine *La Lettre du Cinéma*, y colabora como crítica en la revista *Les Inrockuptibles* y en el programa Canal Plus *Cinéma Le Cercle*. Ha realizado los largometrajes *La famille Wilberg*

(2009), *Tirez la langue, mademoiselle* (2013) y *La prunelle de mes yeux* (2016). Ha sido guionista de los cuatro largometrajes de Serge Bozon: *L'Amitié* (1998), *Mods* (2003), *La France* (2007) y *Tip Top* (2013).