

# El juego de las 7 familias: Las familias de actrices

The 7 families game: The families of actresses

Axelle Ropert

En torno a un encanto físico puede formarse una vasta zona de amor, pero esto cuenta poco.

A la larga es la moral particular de la actriz la que se lo lleva.

Jean Cocteau



Leonor Silveira en *El valle de Abraham* (*Vale Abraão*, Manoel de Oliveira, 1993)

## LAS ESPIRITUALES

**Figuras emblemáticas:** Delphine Seyrig, Leonor Silveira.

**País de origen:** las alturas.

**Carácter:** no tienen ningún tipo de gracia al margen del espíritu, es decir, el sentido de la ironía y de la inspiración permanente. Saben *respirar* y desplegar su potencia de oxigenación. Una inspiración, y la voz se eleva, una expiración, y la palabra muere. La *claridad* es su virtud. Ellas hablan, nosotros sostenemos la respiración, el aire se vuelve inmóvil, la atmósfera se vacía. A pesar de todo, la asfixia inminente y siempre renaciente tal vez surja, bajo la forma efímera de una ligera confusión provocada por un lapsus (el «Gracias señor» de Antoine Doinel a Fabienne Tabard en *Besos robados*) o un enmudecimiento (el deslumbramiento marino de Michel Piccoli en *Party*). El Espíritu las habita y ellas saben restituir esta ocupación de los lugares prodigando la gracia a su alrededor. Solo pueden morir de tuberculosis, lento mordisco que ataca aquello que hace las veces de corazón, los pulmones.

**Signos particulares:** el arte de mantener una voz en suspensión.

**Prohibiciones:** hacer deporte.

**Sugerencias:** encarnar a la Malibran o a Kathleen Ferrier.

**Huellas:** los ojos decaídos de Kristin Scott-Thomas.

**Qué nos piden:** quedarnos sin aliento en plena declaración (como Michel Piccoli).



Françoise Lebrun en *La mamá y la puta* (*La maman et la putain*, Jean Eustache, 1973)



Juliet Berto en *Celine y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau: Phantom Ladies Over Paris*, Jacques Rivette, 1974)

## LAS CALMADAS

**Figura emblemática:** Françoise Lebrun.

**País de origen:** un puerto de Vermeer.

**Carácter:** hablan después de haber dormido demasiado. Una palabra se arrastra, un moño se deshace. «El cólquico color de ojerías y de lilas / Florece allí tus ojos son como aquella flor / Violáceos como sus ojerías y como este otoño / Mi vida por tus ojos despacio se envenena» (Guillaume Apollinaire). Las tierras bajas las acogen con los brazos abiertos y los divanes reciben sus posturas horizontales, aquellas posturas que permiten hablar un tono por debajo. Un ligero ralentí las afecta, porque el reloj íntimo de las penas y de las esperanzas se estropea cuando no hay ningún (otro) amor posible. Son enfermeras (*La mamá y la puta*) o encargadas de vestuario (Emmanuelle Riva en *Liberté, la nuit*), vendan y cosen. Nosotros nos quedaremos no con el gusto de las tareas minuciosas que permite fijar los dolores extraviados, sino con esa postura que tanto las favorece, la nuca inclinada, el espíritu atento.

**Signos particulares:** actrices con vocación geológica, se dejan erosionar. Que la erosión no sea el agotamiento de los recursos sino la ocasión de una «remontada a la superficie», he aquí su oportunidad.

**Prohibiciones:** la facilidad de todos los últimos Garrels.

**Sugerencias:** interpretar de nuevo la ebriedad maravillada de una Ninotchka visitando los países del Oeste.

**Huellas:** ¿un vaso de absenta? ¿un cigarrillo de opio?

**Qué nos piden:** alterar nuestros ciclos del sueño.

## LAS DESAMPARADAS

**Figuras emblemáticas:** Joan Fontaine, Juliet Berto.

**País de origen:** las casas encantadas, los orfanatos.

**Carácter:** se alteran en vano, al gusto de enemigos invisibles que les permiten experimentar, vacías, su fuerza de resistencia. En Hollywood, Joan Fontaine acusa el golpe, amenazada por el fantasma de Rebecca y un vaso de leche (*Sospecha*). En París, Juliet Berto judokaíza y se debate en los meandros de la dialéctica (*Out 1, Le Gai Savoir*). Si un hundimiento del torso reenviaba a Dana Andrews al horror lógico de su destino (*Más allá de la duda*), la elasticidad de las grandes distancias y la manía de los rituales de todo tipo tratan –topológicamente– de reducir un mundo incomprensible a leyes en miniatura y lúdicas (*Céline y Julie van en barco*). Joan se pliega, Juliet se despliega. No son víctimas, solo engañadas, y es la confianza la que trastorna sus relaciones con el mundo. De “desfavorecidas” a “munición” hay solo un paso, que Juliet se salta fácilmente, abatida al final de una calle. No es una venganza de lo real, más bien el no-respeto que ellas tienen hacia un juego que podría llamarse «Dame miedo si quieres que confíe en ti». Gracilidad y línea de terror no se enfrentan en vano.

**Signos particulares:** Joan se pone roja y Juliet hace que las palabras se arrastren.

**Prohibiciones:** exponerlas, porque lo patético perjudica a la pobreza, a los terrores reales (como Joan Fontaine ante las furias cukorianas de *Mujeres*).

**Sugerencias:** el papel de la última esposa de Barba Azul en un guion de Jean-Claude Biette.

**Huellas:** el gusto por los temas prohibidos.

**Qué nos piden:** la hospitalidad, a nosotros que estamos fuera de peligro.



Maria Casarès en *Orfeo* (*Orphée*, Jean Cocteau, 1950)



Ingrid Bergman en *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952)

## LAS SOBERANAS

**Figuras emblemáticas:** Maria Casarès, Françoise Fabian.

**País de origen:** las regiones aisladas, los palacios desiertos.

**Carácter:** no se trata tanto de reinar como de *llevarse* (el amor, la admiración, la adhesión...). Ahí donde algunas juegan con el poder de sumisión, ellas prefieren la potencia del respeto. Un dedo imperiosamente levantado, una mirada sostenida, se afirman con tanta fuerza que no prescriben nada. «La violencia es justa ahí donde la dulzura es vana» (Corneille). Tienen fuerza de ley porque reinan y punto, sin ordenar ni prohibir ningún fin determinado, ninguna acción particular, ningún objeto preciso (kantianas, por fuerza kantianas, a pesar de todo tienen manos –finas y nerviosas–). «Tú eres mi muerte». Con esta réplica genial Jean Marais se sometía, en *Orfeo*, a la exclusividad de la servidumbre amorosa. La creencia (ilusoria) de ser los únicos en sufrir por ellas prolonga ad *vitam aeternam* su reinado. Aristocráticas o burguesas, el mundo plebeyo les está prohibido porque no es la clase social la que hace la fuerza, sino la indiferencia ante todas las miserias, percibidas, vividas o compartidas. Situada a una desamparada ante una soberana, y veréis la fuerza de su crueldad y de su desprecio –nadie ha olvidado la humillación de Juliet Berto ante Françoise Fabian en *Out 1–*. Pero no estar en condiciones de llevar a cabo los gestos salvadores de la vida corriente quizás sea trágico, y esta vulnerabilidad eleva peligrosamente la apuesta de su grandeza. Parodiando a Corneille, habría que enseñarles esto: «Por más grandes que sean las reinas, son lo que somos nosotros.»

**Signo particular:** la postura de la cabeza como arte de indicar silenciosamente el camino a seguir.

**Prohibiciones:** interpretar las Marquesas de Merteuil (demasiada venenosidad declarada es perjudicial para la evidencia de su grandeza).

**Sugerencias:** interpretar a las mujeres abandonadas balzaquianas (¿pero no tenemos ya *La Visiteuse* de Jean-Claude Guiguet?).

**Huellas:** Marie-Armelle Deguy interpretando a Viriate en *Sertorius* de Corneille.

**Qué nos piden:** la posición –paulhaniana– del prisionero enamorado, incluso el síndrome Patti Hearst.

## LAS SINCERAS

**Figuras emblemáticas:** Ingrid Bergman, Deborah Kerr.

**País de origen:** los territorios nórdicos.

**Carácter:** Cary Grant confiaba a Deborah Kerr: «Te quise enseguida porque eras sincera» (Tú y yo). La sinceridad, revelada instantáneamente en el corazón de los encuentros y las conversaciones, acelera, si no cortocircuita, el curso de los sentimientos –el amor a primera vista obliga–. El impacto de la sinceridad no se mide por la ausencia de hipocresía o de secretismos. Las sinceras son en efecto capaces de mentir, de interpretar, de evadir, porque su sinceridad *pasa* de las confesiones del discurso, llegando incluso a poner en peligro la promesa de una vida amorosa (el retroceso sacrificial de Deborah Kerr en *Tú y yo*). Todo está ahí, volviendo caducos los disimulos y los no-dichos futuros, revistiendo de inanidad los desmentidos de la palabra, en *la expresión*. La expresión impone inmediatamente la legibilidad de los movimientos más secretos del alma. Contrariamente a las desamparadas (Joan Fontaine...) o a las cristalinas (Gene Tierney...), no nos

las imaginamos jóvenes. En una palabra, son las mujeres maduras por excelencia, valientes como los pequeños soldados. Paradoja: encarnación de la sinceridad, pese a todo son las grandes actrices de la comedia conyugal, la que supone un cálculo (de las muecas, de los pactos, de las torpezas, de las seducciones). Una comedia sincera no es un arte del *timing*, de los malentendidos, de los efectos (anticipados) de su encanto..., sino una manera de poner el final antes del comienzo, de rechazar el tempo del seductor degustando la progresión de su conquista y la inminencia del momento en el que ellas “se rendirán”, confiándole –sinceramente– que no vale la pena, porque el amor *ya se ha jugado*. La sensatez y la impaciencia de esta constatación, que no es cruel, vienen evidentemente del teatro (*Elena y los hombres*). La generosidad de su juego las hace capaces, más que ninguna otra, de una gran compasión. «Porque la piedad profunda es igual que una lluvia, siempre acaba cayendo sobre la tierra de donde se había elevado y es una bendición para los campos.» (Rilke) Su sinceridad (expresiva) culmina en el abandono de sí y dejan también a sus maridos (*Europa 51*, *Té y simpatía*) para consagrarse a sus sacerdocios.

**Signos particulares:** saben callarse para escuchar mejor (Deborah Kerr y la madre de Cary Grant en *Tú y yo*, Ingrid Bergman y Guilettia Massina en *Europa 51*).

**Prohibiciones:** interpretar a mujeres rectas que se conceden una escapada extraconyugal (*La mujer que quiso pecar*).

**Sugerencias:** que un marido muera de amor por ellas (*La Princesse de Clèves*).

**Huellas:** no nos olvidamos, en el lado japonés, de Kogure Michiyo, la hermana mayor de *Los músicos de Gion* (Mizoguchi).

**Qué nos piden:** comprender la seducción profunda ejercida por la virtud doméstica. ¡Viva el amor fou conyugal!



Gene Tierney en *Que el cielo la juzgue* (*Leave Her to Heaven*, (John M. Stahl, 1945)

## LAS CRISTALINAS

**Figura emblemática:** Gene Tierney.

**País de origen:** la regiones boreales.

**Carácter:** «Me he apasionado por ella como uno puede estarlo por una especie de flor.» (Marcel Proust) No son virtuosas, solo reservadas, y la laguna mental las asedia constantemente. Cuando Gene Tierney deja resonar el tictac de un reloj fatídico (*Laura*), los gritos de un ahogado que espera desesperadamente su ayuda (*Que el cielo la juzgue*), los ecos de una sonata escapada de un obsesivo retrato (*El castillo de Dragonwyck*), los estallidos de una risa perdida en el pasado, la de Rex Harrison (*El fantasma y la señora Muir*), su rostro parece hacer o reflejar preguntas falseadas. Siempre “en exceso”, como si la película pasara de ella tan solo dejándola pasar, abre una a una las puertas del relato para que ningún incidente estropee la trama. Esta candidez a prueba de fuego reenvía la luz, nuestras miradas y los besos de los hombres a sus orígenes, ahí donde el mal todavía no existe. Las cristalinas no son mujeres, solo chicas o falsas mujeres maduras (*Tempestad sobre Washington*) que soportan maravillosamente el maquillaje artificial del envejecimiento (*El diablo dijo no*) para llegar mejor a la que será su recompensa: convertirse en un fantasma, amar aquello en lo que nos convertimos, amar a los fantasmas (*El fantasma y la señora Muir*). Ofrecerse a los encantos de la eternidad, ¿no es este el espejismo que las consagra a la curiosidad contemplativa de los espectadores?

**Prohibiciones:** caminar hipnotizada por el alféizar de la ventana, a no ser que sea bajo la prescripción del doctor Korvo (*Vorágine*), diabólico médico que aplica al pie de la letra el principio del “remedio en el mal”.

**Sugerencias:** encarnar el rol de Madame de La Chanterie, heroína en quien la clemencia repentina hizo pronunciar al



antiguo procurador, finalmente perdonado, esta frase kleistiana: «Los ángeles también se vengán» (Balzac, *El reverso de la historia contemporánea*).

**Signos particulares:** ofrecen a los Hombres (Don Ameche) y a los aparecidos (Rex Harrison) la posibilidad de ser inmortales.

**Huellas:** una voz infantil que, de matrimonios fracasados en tratamientos psiquiátricos de choque, se cree curada. (Leed la autobiografía de Gene Tierney, *Self-Portrait*).

**Qué nos piden:** preguntádselo a JFK.



Anne Bancroft en *Siete mujeres* (7 Women, John Ford, 1966)

## LAS DECIDIDAS

**Figuras emblemáticas:** las actrices hawksianas, Anne Bancroft (*Siete mujeres*).

**País de origen:** los juegos olímpicos de la vida moderna.

**Carácter:** estas son las mejores mujeres para *tomar una decisión*. Esta decisión amorosa y dinámica (en Hawks) o moral y final (en Ford) es inseparable de una acción física. Si la elección de un bando o de un movimiento se hace *en un instante*, es porque, en su mundo, la incertidumbre no existe y no puede existir. Si la doctora de *Siete mujeres*, maquillada como una muñeca oriental, cruza el destino trágico de las heroínas mizoguchianas cuando se sacrifica, es para acentuar mejor una diferencia fundamental, el rechazo a toda “condición femenina”. Su heroísmo no tiene nada que ver con las otras mujeres, y sobre todo no tiene la inexorabilidad de una condición. La soledad protege, incluye las solidaridades. Aquella que se sacrifica en la última película de Ford también debe romper el muro de silencio que aprisiona a otra chica, en *El milagro de Ana Sullivan*. Las actrices hawksianas (Paula Prentiss, Katharine Hepburn, Gail Hire, Elsa Martinelli, Carole Lombard, Ann Sheridan, Rosalind Russell) solo pueden ser amadas en conjunto, porque el gesto de una convoca la respuesta de otra, porque la aparición de un “especimen” implica la existencia de los otros. Una actriz hawksiana es un *ejemplar*, mientras que al frente solo tiene la indistinción de una comunidad masculina. De todos modos no se trata de “guerra” de sexos, sino de una intransigencia tan fútil como exigente: *hacer perder la paciencia* a su compañero masculino (objetivo no confesado de toda actriz hawksiana). Les encanta hundirse en los sofás, meterse ilícitamente en las habitaciones, liberar fieras furiosas, andar como si superaran obstáculos y hablar como si saltaran vallas. «Querido Volgelstein, este es el último producto, el fruto más reciente de la gran evolución moderna: ¡la chica autónoma!» (Henry James). ¿Cuál será su

victoria? Oficialmente, una victoria amorosa, y *el hombre cae a sus brazos*; oficiosamente, una victoria clínica, y *él regresa a la infancia*. Después de haber descubierto finalmente el elixir de la juventud, la fórmula soñada, el doctor Fulton le confía esta frase definitiva: «¿cómo se puede sobrevivir a la propia infancia?» (*Me siento rejuvenecer*) Recordad a Cary Grant en *La fiera de mi niña*, *La novia era él*, *Me siento rejuvenecer* o a Rock Hudson en *Su juego favorito...* ¿Por qué la seducción tiene que tomar esta extraña forma? Una respuesta se impone: para ellas el amor no es más que la ocasión de concederse *el lujo de una pausa*. De hecho se trata, como siempre en Hawks, de una historia de movimiento, de dinámica, de movilidad, de ritmo. Las heroínas hawksianas sencillamente no podrían mantener el tempo sin permitirse, quizás, el tiempo de una película, una pequeña pausa masculina, la conquista de un patoso regresivo y fresco, sublimemente blando como Rock Hudson o John Gavin. Por eso no creemos que el gineceo constituya su inabarcable tierra elegida... ¿No es más agradable vivir como aquí, en un mundo donde nadie puede seguirlos, en un mundo que no para de dar marcha atrás en contacto con vosotras, en un mundo con retraso, o más bien (realmente) *retrasado*? El mundo de las actrices hawksianas es un mundo retrasado por sus hombres, todos los hombres, por sus sabios despistados, sus detectives sin un duro, sus cowboys paquidérmicos, sus aviadores cornelianos, sus marineros sentimentales, sus cazadores irritados, sus periodistas presas de la velocidad, sus deportistas blandengues, sus faraones traicionados, sus militares ciegos... Y en este mundo siempre hay que matar dos pájaros de un tiro: soplar un poco seduciéndolos y reducir su retraso alarmándolos.

**Signos particulares:** les encanta robar a los Hombres su pompa, la voz grave (Lauren Bacall, Paula Prentiss) o el uniforme (la doctora Cartwright de *Siete mujeres*)...

**Prohibiciones:** aparecer desnuda en la pantalla. La elegancia de su físico huesudo viene del hecho de que *soporta* la ropa y las palabras trepidantes. Retirad el vestido, y solo quedará la estructura.

**Sugerencias:** el papel de la Penthesilea de Kleist para Anne Bancroft y las heroínas stendhalianas (Mathilde de La Mole, la condesa Sanseverina, la duquessa de Palliano...) para las actrices de Hawks.

**Huellas:** han sembrado mucho. En los Estados Unidos, Michelle Pfeiffer, Linda Fiorentino, Jamie Lee Curtis y Melanie Griffith están listas para el relevo. En Francia, esperamos que Marianne Denicourt se “desaburguese” y que Dominique Reymond se “despaletice”.

**Qué nos piden:** prever sus hechos y gestos para ser, por lo menos una vez, sincrónicos con ellas (misión imposible).

---

Publicado originalmente como «Le jeu des 7 familles: Les familles d'actrices» en *La lettre du cinéma*, Núm. 2, pp. 46-51. París: mayo 1997.