

Una tendencia crítica: la política de los actores¹

Jesús Urbano Reyes

Investigador en formación. Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación.
Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/dcin.100066>

Recibido: 8 de enero de 2025 • Aceptado: 5 de marzo de 2025

Resumen: El presente artículo revisa una tendencia en la crítica contemporánea: la política de los actores. El propio concepto al que aludimos toma prestado el momento más célebre de la crítica cinematográfica, la política de los autores, para permutar el segundo presupuesto, los autores, pero anunciendo así el tipo de crítica que práctica: el análisis, formal y narrativo, del conjunto de una obra, pero desde el punto de vista del actor. Cómo un actor condiciona la puesta en escena con sus gestos, su forma de interpretar, su propia fisicidad, cómo impone el ritmo o el tono. Pero también su evolución, sus refutaciones, su lugar como narradores de sí mismos –en un relato sostenido a lo largo del tiempo–, y como cineastas –en tanto deciden entrar en una determinada puesta en escena o ayudan a escribir cinematográficamente en el plano–. En definitiva, la política de los actores entiende el corpus de un actor como se ha hecho históricamente con el del autor.

Palabras clave: Política de los actores; puesta en escena; autoría; Luc Moullet.

ENG A critical trend: Politique des acteurs

Abstract: This paper reviews a trend that has gained presence in contemporary criticism: Politique des acteurs. The very concept to which we allude borrows the most famous moment of film criticism, 'le politique des auteurs', to exchange the last concept, but announcing the type of criticism it practices: the analysis, both formal and narrative, of a work as a whole, but from the actor's point of view. How an actor conditions the staging with his gestures, his way of acting, his own physicality, how they impose the rhythm or tone. But also their evolution, their refutations, their place as narrators of themselves -in a story sustained over time-, and as filmmakers -as they decide to participate in a certain mise-en-scène or help to write cinematographically in the shot. In short, 'le politique des acteurs' understands the corpus of an actor as it has historically been done with the auteur.

Keywords: Politique des acteurs; Mise-en-scène; Auteurship; Luc Moullet.

Sumario: 1. Introducción 2. Marco teórico: la política de los autores. 3. La presencia del actor, el límite último de la puesta en escena 3. La escuela Mac-Mahon o Charlton Heston y el superhombre. 4. La política de los actores de Luc Moullet 5. Una tendencia crítica: *La política actoral* y *La segunda mujer* 6. Conclusiones 7. Bibliografía

Cómo citar: Urbano Reyes, J. (2025). Una tendencia crítica: la política de los actores. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 48, 53-60.

1. Introducción

Existen infinidad de textos dedicados al concepto de estrella cinematográfica. Ya en un texto tan temprano como *The Visible Man* de Béla Balázs en 1924 se habla de la identificación y la fascinación que ejerce esta en el espectador. En los años sesenta se comienza a dar una aproximación al concepto de

estrella más cercana a la sociología de la fama, en textos como *The Stars* de Edgar Morin, donde el autor escribe sobre la génesis y la evolución de este nuevo rol cultural, se focaliza en algún caso concreto como el de Charles Chaplin o James Dean, y analiza los efectos sociológicos y psicológicos que el concepto tiene en la sociedad, una estrella que es

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco de un contrato predoctoral de personal investigador en formación gracias a la convocatoria competitiva CT15/23 de la Universidad Complutense de Madrid en colaboración con el Banco Santander.

para el autor la combinación de mito y capital, de divinidad y mercancía (1961). Incluso semióticos como Roland Barthes dedican textos, *El rostro de la Garbo*, escrito en 1957, a detallar la morfología del rostro de esa mítica actriz como conjunto de signos, y opone el de Audrey Hepburn como testimonios de dos momentos iconográficos diferentes (2015). En los años ochenta se empiezan a sistematizar las teorías sobre las estrellas en una rama propia de los estudios culturales, los *star studies*, donde la estrella se convierte en texto sobre el que poder leer aspectos relativos al género, la sexualidad, la etnia o la moda. Uno de los primeros textos en este sentido fue el de Richard Dyer, *Stars*, donde se analiza a la estrella desde un punto de vista ideológico. Unos *star studies* que, ante la pérdida del dominio del cine en el reino audiovisual, se engloban ya en los *celebrity studies*.

¿Y la crítica? ¿Qué lugar ha ocupado la estrella y el actor en la crítica cinematográfica? Durante muchos años la función del periodismo cinematográfico en *Hollywood* fue desvelar la vida de sus estrellas, su personalidad, sus secretos, como exemplifica el caso célebre de Louella Parsons. Peter Bogdanovich dedicó un libro a diferentes estrellas del cine, *Who the Hell's in It*, tomando como referencia el volumen previo que había dedicado a los cineastas clásicos, *Who the Devil Made It*. Y por supuesto que en la crítica es habitual encontrarse comentarios sobre la interpretación de los actores².

Este artículo revisa y discute la teoría. Primero analizando las tensiones entre actor y puesta en escena para seguir, como ya se ha dicho, con las teorías sobre la independencia del actor de la escuela *MacMahon*. Posteriormente, se interrogan las bases de este planteamiento crítico presentes en *Política de los actores* de Luc Moullet, antiguo crítico *macmahoniano*. Y finalmente se aluden dos casos contemporáneos, el dossier de la revista online *Transit: cine y otros desvíos* relativo a la política actoral y el libro *La segunda mujer. Lo que hacen las actrices cuando envejecen*, para ver la transposición de estos presupuestos a la práctica crítica contemporánea.

2. Marco teórico: la política de los autores

La política de los autores fue un hito significativo en la historia de la crítica cinematográfica. El libro de David Oubiña, *Caligrafía de la imagen. De la política de autores al cine de autor* (2022), hace un recorrido muy completo que lleva desde los primeros textos de André Bazin a la política de los autores propiamente dicha, con la defensa fanática del concepto abstruso de puesta en escena que tanto defendían sus tutelados en *Cahiers du Cinéma*, especialmente a comienzos y mediados de los cincuenta, y con la que Bazin siempre se mostró cauteloso. La historia es más que conocida. Sin embargo, lo más interesante del libro de Oubiña es la cronología de su crisis (el número 172 de *Cahiers du Cinéma* de 1965, se titula elocuentemente: *El cine americano, sus autores y nuestra política en cuestión*). Crisis que enfrenta diversos frentes. En la propia Francia, cuando esta política de privilegiar al autor empieza a entenderse como signo de decadencia burguesa. La revista pasa

a abanderar el materialismo mecanicista, en pleno auge del posestructuralismo, la película sin autor, el grado cero de escritura, influidos por autores contemporáneos como Barthes y Foucault, y reivindican desde sus páginas la autonomía de la cámara y el concepto de pre-puesta en escena, donde el azar es el que debe decantar el film y con ello a figuras como Jacques Rivette, Phillippe Garrel o Andy Warhol (p. 246). La segunda etapa que vive la revista en los sesenta es la marxista/althusseriana donde el cine ya no es una práctica ideológica sino que debe ser una práctica teórica (que produzca conocimiento sobre sí misma) y se defiende un cine materialista, rescatando a figuras como Eisenstein y Vertov (para Bazin este montaje expresionista y deudor de Kuleshov siempre fue una forma de manipulación), a autores contemporáneos como Marcel Hanoun o Straub/Huillet y a películas como *Mediterráneo* (*Méditerranée*, Jean-Daniel Poulet, 1963); en definitiva, se aboga por un cine que ponga sus esfuerzos en desvelar sus propios procesos de producción (p. 293).

Paralelamente, en Reino Unido, la revista *Screen*, en su afán por hacer del análisis cinematográfico una disciplina científica, reivindica el *structural auteurism*, la película como texto, como estructura de signos; es el tiempo de la semiología de Christian Metz o Peter Wollen. Esta aproximación crítica permite asimismo el estudio de un determinado género o de la filmografía de un autor en tanto que estos son también sistemas estructurales (pp. 363-369). Por su parte, en los países del entonces llamado tercer mundo, se acusa al cine moderno europeo y su aparato crítico de burgués y defienden la vía revolucionaria del tercer cine (p. 434). Y en EE.UU. el inenarrable Andrew Sarris convierte la política de los autores en el *auteur theory* que, siendo muy discutible que sea una verdadera teoría, resultará en el vulgar *auteurism*. Una nueva realidad donde el autor adquiere ínfulas de sacralidad y donde ya no es un militante ni un ideólogo (política de los autores, no olvidemos), sino un moralista, cuyo estatus es ser una celebridad (p. 510). Hubo en este proceso críticos como Serge Daney, el más perspicaz siempre, que supo ver tanto la injusticia de ese ataque feroz a la política de los autores (defendía, junto a otros como Pascal Bonitzer, la lectura oblicua de este cine de tradición "idealista", con lo que llamaban el desmontaje desde el interior del film, que permitía ver cómo estas combatían la ideología en el subtexto; en este sentido es significativo el estudio del número 223 de *Cahiers du Cinéma* del año 1970 dedicado a *El joven Lincoln* [Young Mr. Lincoln, Ford, 1939]) como el peligro de la victoria final del *auteurism* o cine de autor (lo que para él significaba el triunfo definitivo de la nueva realidad que impusieron la televisión y la publicidad). Hubo una resistencia en este contexto de crisis: la escuela *MacMahon* y su revista *Présence du Cinéma* que no solo seguía defendiendo la política de los autores, sino que además estableció los preceptos para la futura política de actores. A esta cuestión se dedica el tercer epígrafe del artículo.

¿Pero qué fue realmente la política de los autores? Choi escribe que la autoría se entendía como

² Debemos aclarar que nos referiremos a actor para hablar indistintamente de actores y actrices; el propio término en inglés es de género neutro.

la “concentración y despliegue de una subjetividad del director, cuyos filmes, en una supuesta coherencia (dada por el corpus), planteaba una concepción de mundo y una concepción de cine” (2009, p. 68). Y es esta última parte la que implica a la política. No te hace autor un estilo reconocible (como ocurre ahora tan frecuentemente) sino una determinada visión sobre el mundo expresada a través de los medios del cine, pero, esto es lo importante, usados “moralmente”, por lo que debe darse la unidad casi mágica entre la mirada y la forma de expresión, entre la concepción del mundo y la del cine. Si esto es ya ciertamente complejo, la política de los actores añade otro problema de segundo grado a esa buscada coincidencia: la cuestión de la autoría del intérprete. En la política de los actores, el actor ya no es una mediación, no es simplemente el intermediario vaciado que se presta a encarnar en su cuerpo la transferencia de la mirada del autor a la diégesis, sino una parte activa, e incluso de forma inconsciente, en la construcción de esa mirada, un sujeto creador que no es solo vehículo de otro; una pantalla sobre la que el espectador proyecta una promesa que exige ser cumplida; o en el peor de los casos el elemento que bloquea la coherencia entre la visión del autor y su posible expresión. La política de los actores es un desplazamiento del sujeto de estudio, pero que conserva la misma metodología crítica consistente en el análisis narrativo y formal (del que se debería derivar una mirada política) de una obra. De ahí la novedad y las posibilidades de este planteamiento.

3. La presencia del actor, el límite último de la puesta en escena

José Luis Guarner definió el lábil concepto crítico de puesta en escena no como una cuestión técnica, sino como la manera en que un cineasta “dispone la realidad ante su cámara, procura hacerla sensible al espectador (...) La técnica no es más que la lógica consecuencia de la puesta en escena, como esta lo es del pensamiento del autor” (1962, pp. 530-534). Si hay un elemento de realidad en los cineastas que trabajaron en *Hollywood* es la presencia de los actores. El decorado es artificial, el relato es previsible, la voluntad de estilo debe atemperarse, la planificación debe someterse, adaptarse a esta presencia. Es frecuente el argumento de que una de las aportaciones del neorrealismo italiano, junto a la progresiva supresión del montaje, el rodaje en exteriores o el debilitamiento de la causalidad, es la presencia de actores no profesionales. Es evidente que esta presencia hace diferir lo que entendemos por realidad ante la cámara. En el estudio *Metro Goldwyn Mayer*, durante los años treinta, el rostro y el cuerpo de Joan Crawford garantizaba una cierta presencia de realidad, con independencia del director o de la película. Y sin embargo esta se desvela artificial a poco que se la compare con los rostros y los movimientos de Lamberto Maggioarani o de Edmund Moeschke en los años cuarenta. La verdadera Historia del Cine es quizás una tan simple como lo son los grados de realidad que imponen los cuerpos en la pantalla: de las presencias espirituales del cine mudo al cuerpo-efigie del cine clásico, que encuentra la iluminación, los ángulos y los colores para hacer triunfar su presencia escultural. Del cuerpo real del cine moderno,

que renuncia al triunfo del artificio, al cuerpo hecho de fragmentos de la posmodernidad (Font, 2012, p. 21). Pero en todo caso la presencia del actor garantiza el principio de realidad en el film, y será el tipo de cuerpo filmado (fantasmagórico, escultórico, realista o ya pura imagen) el que haga que el grado de realidad fluctúe.

Este principio donde el actor precede al autor contradice a Michel Mourlet, que graduó a este último “por el imperio que (...) ejerce o no sobre la materia misma de su arte, sobre lo que nos entrega la pantalla, sobre la luz, el espacio, el tiempo, la presencia insistente de los objetos, la brillantez del sudor, la consistencia de una mata de pelo, la elegancia de un gesto, el abismo de una mirada” (1959, pp. 23-38). Tomemos como ejemplo a Alfred Hitchcock. Es famosa la anécdota que cuenta Hitchcock relativa a Montgomery Clift en *Yo confieso* (*I Confess*, 1953) en la que el actor, uno de los primeros alumnos del *Actor's studio* que se convirtió en estrella, alteraba la planificación visual del director británico no siguiendo sus marcas o queriendo mirar hacia un lado que contradecía el contraplano que Hitchcock había pensado para su mirada. Este dominio o tiranía ejercida sobre el actor en beneficio de la planificación, del control de la imagen, convertiría a Hitchcock en un autor ejemplar siguiendo el razonamiento de Mourlet (cineasta que Mourlet detestaba, por cierto). Estado ideal de dominio porque el actor se convierte así en autómata, en un color más en la paleta del pintor, en un personaje al designio literario del escritor, en un bloque de piedra a tallar por el escultor. Sin embargo, como se ha dicho, los actores imponen su presencia mucho antes que el trabajo artístico de un autor comience. Es absurdo negar, y Hitchcock, consciente de ello, afirma la importancia de los actores una y otra vez en su libro de entrevistas con Truffaut, que la presencia de James Stewart o de Cary Grant está en función de que el relato vaya a ser sobre mirar obsesivamente –*La soga* (*Rope*, 1948), *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Vértigo* (*Vertigo*, 1958)– o sobre ser mirado hasta la extenuación para discernir algo de la identidad real tras la apariencia –*Sospecha* (*Suspicion*, 1941), *Encadenados* (*Notorius*, 1946), *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955), *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959)–. Y la mirada es el asunto último de cualquier puesta en escena. El actor representaría el límite de esta, la resistencia al imperio que el cineasta ejerce sobre su arte. ¿No es *Vértigo* la prueba evidente de esta limitación de cineasta, la imposibilidad del más tirano, y por consiguiente su expresión en máximo grado, de entre los autores de transformar a la supuestamente vulgar Kim Novak en la sofisticada y perdida para el cine Grace Kelly? Sobre la conciencia de este límite *Hollywood* construyó todo un modo de representación.

Un modo de representación que Jacques Rancière denomina “el cine de lo mismo”. Porque el director clásico debe siempre hacer todo lo posible para homogeneizar todo aquello que está disperso, sus esfuerzos mayores se dedican a integrar las partes en un todo, su tarea consiste en afrontar un proyecto que ha sido puesto en marcha antes de su propia llegada: los guiones escritos por otros, la industria y sus pretensiones, los cuerpos escogidos. Por tanto, “el cine de lo Mismo era, también, a su manera, un

cine del Otro" (2016, p. 195). Y esa alteridad estructural a la que se enfrenta el cineasta clásico se expresa principalmente en el cuerpo de la estrella. Porque ella impone por encima de todo el estilo, el relato, el tono. Su relación con el espectador es íntima y pública, se sostiene en el tiempo y debe conservar un pacto tácito irrompible. Frontera y fin del dominio del cineasta. Pero el cine neorrealista no lo tuvo mucho mejor, porque, siendo como era un cine cuya máxima pretensión era devolver al film el sentido ambiguo de lo real, el autor se debía someter, como el cineasta de *Hollywood* a su estrella, a la realidad filmada, a unos cuerpos extraídos de la calle incapaces de comunicar más de lo que ya comunica su presencia. El cine moderno mezclará precisamente el concepto clásico de estrella, ahora nombradas como actores fetiche, *alter egos*, elementos de escritura, etc. con la ambigüedad propia del neorrealismo. Hay pocos tipos de cine donde el imperio del autor no haya encontrado esta resistencia. Uno de ellos sería el cine figural o cine experimental –aquel definido por hacer consciente el dispositivo y trabajar sobre los componentes básicos de la materia y su variación perpetua (Bellour, 2013, pp. 189-194)–, y, por supuesto, no todo, solo aquel que suprime al actor o lo reduce a un gesto o a una presencia anónima imposible de ser individualizada. Otro, el ejemplo más claro, sería el cine de animación. Cines de la no-encarnación. Y si se ha hablado de presencias es precisamente porque ese es el título de la revista fundada por los *macmahonianos*: *Présence du Cinéma*, continuación radical de la política de los autores de *Cahiers* y piedra de toque de la política de los actores.

4. La escuela *Mac-Mahon* o *Charlton Heston* y el superhombre

François Truffaut, instigador principal de la política de autores, dedica a Brigitte Bardot su encendida y entusiasta crítica de *Y Dios creó a la mujer* (*Et Dieu créa la femme*, Vadim, 1956), a la que considera la primera película joven del cine francés. Dice Truffaut en las páginas de *Arts* apenas una semana después de su estreno: "Agradezco a Vadim que dirija a su joven esposa haciéndole repetir gestos cotidianos ante la cámara, gestos inofensivos como jugar con su sandalia o menos triviales como hacer el amor a plena luz del día, ¡sí!, pero igual de reales. (...) Vadim quiso olvidarse del cine para "copiar la vida" (2013, pp. 395-398). En un momento crítico donde el autor es glorificado, el entusiasmo con el que recibe la película de Vadim radica principalmente en la presencia de Brigitte Bardot, en el espacio de independencia brindado a este cuerpo, verdadero creador del ritmo, la vitalidad, la esencia última del film. Cuando en la secuencia final Bardot baila sin parar, moviéndose de un sitio a otro, evitando las miradas masculinas que se acumulan, miradas que pretenden hacerla encajar en su puesta en escena, en su dominio, la intérprete se emancipa de su supuesto deber con el cine, de su deber de servir a la narración, demostrando que el cine futuro también pasaba por una renovación de los modos actorales. Truffaut no es el único. En los tiempos en los que Jonas Mekas es crítico del *Village Voice*, escribe sobre *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, Huston, 1961): "cuando todo esté dicho sobre *The Misfits*, lo mala que es la película y todo eso, ella

quedará, un nuevo personaje de la pantalla, MM, la santa (...). Es MM la que dice la verdad en esta película, la que acusa, juzga, revela". Y se pregunta: "¿está MM interpretándose a sí misma o creando un papel? (...) ¿No está expresando sus pensamientos, su propia vida? (...) ¿Por qué no olvidamos la literatura y el drama y Aristóteles?". Y finaliza el texto con esta declaración: "Ni dramas, ni ideas, sino el rostro humano en toda su desnudez, algo que ningún arte puede hacer. Veamos su cara, sus movimientos, sus sombras. Esta cara, la cara de MM es el contenido y la idea de toda la película, es el mundo entero" (2013). Lo que queda claro en estas líneas de Jonas Mekas es de nuevo la valoración casi exclusiva de una película por la presencia del actor. Por aquello que aporta voluntariamente, por lo que puede dirigir el cineasta –su tono, sus gestos, su posible talento–, por aquello que tiene cada actor de imponente –su fisionomía, que es preexistente y que por supuesto supone una parte importante sino la más esencial de su elección–, pero también por aquello que está fuera de campo pero que carga al texto de lecturas –la vida privada o la imagen pública de Marilyn Monroe–.

Cuando la política de los autores, y con ella sus conceptos, enfrenta su crisis, causada por todo lo que se ha apuntado anteriormente, un grupo reducido de críticos en *Cahiers*, los llamados *macmahonianos* debido a que su formación cinematográfica se había desarrollado alrededor del cine *Mac-Mahon*, situado en el nº 5 de la avenida homónima, siguen defendiendo encarnizadamente la puesta en escena como el recurso artístico más importante del cine. Entre estos críticos, que tuvieron como su póker de ases a Joseph Losey, Raoul Walsh, Otto Preminger y Fritz Lang, cuyos retratos coronaban el *hall* del cine, se encontraban el ya mencionado Michel Mourlet, cabeza del movimiento, Patrick Brion, Luc Moullet o el futuro director Bertrand Tavernier. Estos críticos fueron tratados con reticencia por parte de los directores de *Cahiers* en el momento en que empiezan a escribir, alrededor de 1959, año en que muere Bazin y la dirección de la revista la asumen Éric Rohmer y Doniol-Valcroze, por sus planteamientos radicales: su atracción por la violencia y por los cuerpos viriles, su elogio enfermizo del orden, su defensa de una belleza estética autosuficiente y emancipada del contenido, su odio visceral a cualquier cineasta celebrado por su conciencia crítica. Michel Mourlet publica en *Cahiers* dos artículos devenidos con posterioridad base de los planteamientos teóricos principales de los *macmahonianos*. El primero es *Sur un art ignoré*, publicado en agosto de 1959, número 98, donde se consolida su teoría y defensa de la puesta en escena, el arte de la belleza, el orden y la verdad. "El artículo de Mourlet se imprime enteramente en itálica y va precedido por una nota aclaratoria donde la revista toma distancia de un texto que respeta pero que considera muy extremista (...). El artículo (...) es leído como el manifiesto de un pequeño grupo resistente a los embates de la modernidad" (Oubiña, 2020, p. 323). La fenomenología de Bazin, cada vez más discutida en la revista que fundó en favor de Bertolt Brecht y su efecto de distanciamiento, sobrevive en Mourlet transformada: el mundo no es el lugar ambiguo que era para Bazin, sino un espacio primitivo y brutalizado, *nietzscheano*, y ahí está el deber del cineasta, en no distraer con el estilo la

revelación de esta supuesta realidad ontológica. Lo que nos lleva al segundo artículo, *Apología de la violencia*, publicado en 1960 en el número 107, y, con él, al segundo planteamiento teórico principal de los *macmahonianos*: la importancia primordial del actor. Escribe Mourlet sobre Charlton Heston:

Charlton Heston es un axioma. Constituye una tragedia en sí mismo y su presencia en cualquier film –no importa cuál– es suficiente para convocar a la belleza. La violencia contenida expresada por la sombría fosforescencia de sus ojos, su perfil aguileño, el orgulloso arco de sus cejas, sus prominentes pómulos, la amarga y dura curva de su boca, el fabuloso poder de su torso: esto es lo que le ha sido dado y lo que ni el peor director podría degradar (1960, pp. 24-27).

“Ni el peor director podría degradar”. Por tanto, lo que haría un buen director para Mourlet sería disponer con su puesta en escena la realidad ideal para el desenvolvimiento de esta presencia inalterable. Un cineasta contemporáneo como Albert Serra declara someter la puesta en escena al actor “como creador de destino humano y plástico a un tiempo” (2014, p. 94), lamentándose por aquellos tiempos, siguiendo a Manny Farber, donde la mirada del actor era lo primordial, donde el gesto era más importante que su posible significado.

“Toda mi metodología se resume en el principio que la técnica debe estar siempre preparada para captar la inspiración del actor (...) Cualquiera que sea la forma de esta espera, esta produce una tensión, y de algo tan simple como esto surge la puesta en escena más refinada, porque es latente. (...) 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” (p. 94).

Más allá de la visión de Charlton Heston como superhombre –porque ya su cuerpo presentaría (presencia, como oportunamente define Serra a esta dramaturgia siguiendo a su vez el nombre de la revista de los *macmahonianos*), antes que representaría, la verdadera naturaleza del hombre: la violencia, el único asunto estético importante para el crítico; un planteamiento filofascista–, lo que interesa es que, con los *macmahonianos*, la política de los autores pasa obligadamente por una política de los actores. Cuando Truffaut, Mekas o Serra ensalzan en sus textos, como Mourlet, al actor, coinciden en el planteamiento crítico: el reconocimiento de una política particular producida por el actor.

5. Política de los actores de Luc Moullet

Un amante de las estrellas como Cabrera Infante, en *Arcadia todas las noches*, un libro dedicado a la obra de cinco autores (Welles, Hitchcock, Hawks, Huston y Minnelli), preconiza una crítica desprejuiciada, desprejuiciada porque el público lo supo siempre, que hable de películas de actores como se habla de

películas de autores (2021, p. 166). Y en el capítulo dedicado a Huston, Cabrera Infante no hace más que analizar el casting de sus películas –especialmente de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941)– y esbozar un estudio de los modos interpretativos de Bogart (prolongados y perpetuados en el estilo de Huston). La biografía de James Cagney, escrita por McGilligan, se titulaba no por casualidad *El Actor as Auteur*. Otro crítico que supo ver la importancia de los actores como autores fue João Bénard da Costa que en su libro *Muy de la casa* hace un repaso analítico por diferentes intérpretes y localiza el fundamento propio del cine antes que en la filmología en la mitología (2023, p. 69). No obstante, para la política de los actores la palabra mito debe estar prohibida, como escribe Moullet en el prólogo de su *Política de los actores* (aunque luego se lamente de tener que usarla).

Moullet empieza preguntándose por qué hay tantas monografías sesudas de Jean-Marie Straub o de Samuel Fuller y ninguna de Gary Cooper, las cuales suelen ser monografías con sinopsis, generalidades, fichas técnicas, extractos de prensa y fotografías; la respuesta se hace evidente a poco que se piense: el alcance artístico de una obra se olvida cuando mayor es su publicidad (2021, p. 16). Cooper es una estrella famosa por sus miles de biografías oficiales, Straub un artista sin nombre para el público. Cada uno permanece en su lugar: el primero, reverenciado como estrella, olvidado como artista; el segundo, reverenciado como artista, desconocido para el público. Moullet detecta un tercer vértice: el tipo Walter Brennan, actores valorados por su trabajo de los que nada se sabe de su vida privada (p. 17). El libro de Moullet, y su política, está dedicado a analizar las cualidades de escritura cinematográfica de cuatro actores: Gary Cooper³, John Wayne, Cary Grant y James Stewart. La metodología crítica se desarrolla siempre a partir de detectar una imagen central de cada uno de ellos e intentar desde ahí definir cada identidad actoral, de la que se estudian variaciones a lo largo de la filmografía, relacionando tanto las dinámicas propias como lo ajeno de cada estilo de los cineastas con los que trabajan.

La imagen central de Cooper es la de *Marruecos* (*Morocco*, Von Sternberg, 1930): imagen esfinge, intérprete que se mueve poco y habla menos y donde cada gesto aparece aislado, fetichizado. Su identidad actoral la consolida Borzage en *Adiós a las armas* (*A Farewell to Arms*, 1932): “un actor que no hace gran cosa. Sirve de alguna manera como pasarela hacia lo invisible, el alma, la metafísica (...). No estamos lejos de Bresson” (p. 35). Después se comienza un análisis de la puesta en cámara de Cooper en Capra, Lubitsch, Hawks, Lang, Vidor, Mann o Wilder. Y concluye Moullet: “la reserva, la impasibilidad, el *underplay* ofrecen posibilidades infinitamente superiores a la actuación extrovertida tradicional. Hay en Cooper algo del efecto Kuleshov (...) y que ningún otro actor ha sabido utilizar mejor. Como no hacía nada, podía hacerlo todo” (p. 67).

La de Wayne es, claro, *La diligencia* (*Stagecoach*, Ford, 1939): aparición retardada, a los 18 minutos, en

³ El campeón del *underplay*, para Moullet la mayor virtud de la interpretación del cine norteamericano. Es interesante lo que el autor apunta sobre la larga tradición del cine de *Hollywood* de relacionar el *overplay* precisamente con los villanos, con la extranjería o con las dos cosas a la vez (Moullet, 2021, p. 27).

un *travelling* que termina en mitad de un primer plano que rompe la sencillez general de la puesta en escena. Muestra de fe en las cualidades de estrella de un actor casi desconocido, nacido en mitad del espacio del género, y sabremos que para él casi en exclusiva. Su identidad actoral curiosamente no la consolidará Ford, sino Hawks –en *No eran imprescindibles* (*They Were Expendable*, Ford, 1945) o en *Fort Apache* (Ford, 1948) rodada antes de *Río Rojo* (*Red River*, Hawks, 1948) pero estrenada después, es todavía un hombre joven, pero en *La legión invencible* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) Wayne ya será, y seguirá siendo en su carrera como el personaje que inaugura Hawks: esa mezcla de crueldad y heroísmo capaz de expresar a través de la acción sentimientos abstractos y sobre todo la idea de vejez prematura o retiro (la vejez es el motivo principal del arte de Wayne) (p. 77). Este trabajo sobre la vejez, el retiro o el paso del tiempo aparece en todos sus filmes con Hawks, con Ford a partir de *She Wore a Yellow Ribbon* y también en su última película con Siegel. Su trabajo con Ray, Sternberg o Preminger no destaca porque estos cineastas no prestan atención a la línea temática de la obra de Wayne. Cooper es maleable y trabaja con multitud de cineastas. Wayne solo destaca con dos, pero tiene una temática precisa que no tiene Cooper. “La suya es antes que nada una presencia, pero muy poco una mirada. (...) Arte de la pasividad, antes que de la creatividad. Su fuerza está en dar la impresión de cotidianidad” (p. 99).

La imagen inaugural del Grant autor que propone Moullet es la de *La gran aventura de Silvia* (*Sylvia Scarlett*, Cukor, 1935) porque, al contrario que en *La Venus Rubia* (*Blonde Venus*, Von Sternberg, 1932), donde Grant al igual que Cooper es un actor esfinge, a Grant le define el juego, el humor, el histrionismo, ausentes en esta última. También porque es una película sobre el engaño, sobre el travestismo, sobre los dobles sentidos, sobre la ambigüedad que definirá al actor y a la persona. En Grant, como en Wayne, hay una línea temática principal definida por el fracaso del matrimonio (Grant se divorció cuatro veces) –por eso es la figura principal de las comedias de *remarriage*–, y en general por la misoginia (p. 110, 111). Que los jóvenes turcos fueran denominados *hitchcock-hawkianos* les hace por extensión *grantianos* y no hay autores más misóginos que Hitchcock, ya se sabe, y que Hawks, como demuestran los *close readings* que hace de las películas comunes Moullet. En Hitchcock esta ambigüedad propia de Grant, que en Hawks es sexual, es de naturaleza moral. Grant es para Mourlet un autor mayor que Curtiz, Feyder o Coppola (p. 130) porque posee una gestualidad creadora, *gimmicks* que el autor pasa a desglosar: su velocidad para salir del campo, su capacidad de imponer el ritmo, la oblicuidad de su cuerpo o del espacio donde se inserta –todo curvándose en múltiples direcciones–, el zoomorfismo (de hecho el autor habla de la identificación general con un animal como guía para identificar a cada actor: canguro/Grant; toro/Wayne; ave de presa/Cooper; cordero/Stewart), su capacidad para integrarse con el reparto –al contrario que Wayne o Cooper, actores individuales– o para contagiarlo directamente con sus modos y hacerlos interpretar como él (pp. 132-157). “El triunfo de Cary Grant consiste en la pérdida de la identidad: todos somos Cary Grant” (p. 156).

El último actor de este repaso a la metodología crítica que Moullet propone en *Política de los actores*, es James Stewart, cuya imagen central sería la de *Vive como quieras* (*You Can't Take It with You*, Capra, 1938): en ella ya están sus constantes movimientos de manos, que tienen a menudo una significación precisa (Moullet dedica páginas a descifrar la interpretación de las manos de Stewart en *La ventana indiscreta*), su gestualidad naif (permanecer con la boca abierta), sus movimientos rígidos y costosos, su tartamudeo o su falta de seguridad al hablar, su relación con los objetos (a los que hace expresar lo que él no expresa)... *El bazar de las sorpresas* (*The Shop Around the Corner*, Lubitsch, 1940) muestra a Stewart como actor que necesita y utiliza el tiempo propio del plano largo, como luego demostrarán *La soga*, *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a Murder*, Preminger, 1959) o *Dos cabalgan juntos* (*Two Rode Together*, Ford, 1961) (p. 173). Todo ello hace de Stewart el actor/tránsito hacia un tipo de interpretación más realista, menos marmórea (mucho antes del *Actor's Studio*), capaz de mil ambivalencias: cultivado y del Este (*high-brow*) fue el buen americano conjugando la *intelligentsia* con la América profunda (p. 176); inocente y galán en los treinta y los cuarenta, en los cincuenta será el actor obsesivo, el atormentado Stewart, epítome de pasividad en Hitchcock y cruel protagonista del mundo físico de Mann. Los cambios de James Stewart, el único de estos cuatro que realmente los experimenta, datan la cronología del fin de un cierto *american way of life* y de un tipo de cine y de interpretación que son los del mito: como en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, Ford, 1962), Stewart es a la vez medida del fracaso y medida del progreso.

6. Una tendencia crítica: *La política actoral y La segunda mujer*

Esta metodología crítica que propone Moullet, el original está escrito en 1993 aunque se publicó en España en 2021, se puede rastrear en dos estudios críticos contemporáneos. El primero es el monográfico dedicado a la política actoral de la revista digital *Transit: cine y otros desvíos*. Ya en su editorial aducen la influencia que tiene Moullet en el planteamiento de este especial compuesto por catorce entradas críticas, de las cuales doce están dedicadas a intérpretes (Rosa María Sardá, Adam Sandler, Cate Blanchett, Margaret Sullavan, Song Kan-ho, Greta Garbo, Mathieu Amalric, Scarlett Johansson, Kim Min-hee, Gael García Bernal y Meryl Streep), una a una actuación (la de Elle Fanning en *Día de lluvia en Nueva York*, *A Rainy Day in New York*, Allen, 2019) y una última que sirve de ensayo general, *Evolución del cuerpo del actor*. El planteamiento crítico es el mismo: analizar como si de la obra de un cineasta se tratase la carrera de estos actores, localizando una o diversas líneas temáticas, sus modos de interpretación, la manera en que influyen, condicionan o imponen una determinada puesta en escena, los encajes de distintos tipos de escritura cinematográfica: la propia de cada actor con la de cada cineasta. Destaquemos algunas significativas. Pérez de Dios analiza la figura de Adam Sandler para construir una panorámica general de la comedia: “Niño grande por anotoniasia, (sus) excesivas interpretaciones (...)

han estado ligadas a lo más absurdo y tóxico de la comedia estadounidense contemporánea. Un corpus personalísimo e identificable que también ha sabido expandir sus límites con papeles (...) que han permitido una cierta relectura crítica de su propia figura" (2020), como por ejemplo su austera interpretación en *Embragado de amor* (*Punch-Drunk Love*, Anderson, 2002), que deduce el reverso sociopático de este tipo de infantilismo, o su hiperactividad corporal contagiando la puesta en escena crispada de *Diamantes en bruto* (*Uncut Gems*, Safdie Brothers, 2019). En el texto de Scarlet Johansson, Bruno Hachero recorre la filmografía de la actriz siguiendo un motivo, el que lleva desde la fotogenia *voyeur* a la que parecía destinada a sus progresivas negativas a dicho sometimiento: la mirada melancólica con la que responde a su objetualización en *La joven de la perla* (*Girl With a Pearl Earring*, Webber, 2003) o los procesos de desmaterialización corporal de algunas de sus últimas películas, voz de un ente artificial en *Her* (Jonze, 2013), cuerpo alienígena que debe fingir toda gestualidad en *Under the Skin* (Glazer, 2013), cuerpo posdigital en *Lucy* (Besson, 2017). Hachero concluye que Johansson trabaja sobre la idea de imagen colonizada: por la mirada masculina, por el CGI, por lo poshumano (Hachero, 2020).

Esta política actoral se circunscribe temáticamente en el libro *La segunda mujer. Lo que hacen las actrices cuando envejecen* de Murielle Joudet. Siguiendo la metodología de Mouillet, la de identificar una imagen central de cada actriz propuesta, detectar una identidad actoral y sus variaciones discursivas, Joudet, que también reconoce la influencia de Mouillet en el prólogo, hace un profundo estudio de un asunto que políticamente siempre ha estado en cuestión: qué hacen las actrices cuando llegan a una cierta edad. Y esa interrogación general sobrevuela cada línea temática particular. Nicole Kidman poniendo su cuerpo como signo de la obsesión digital por el borrado de la imperfección en toda imagen. La nunca joven Thelma Ritter erigiéndose como actriz marxista, siempre cansada por el trabajo invisibilizado que soporta en las ficciones, algo que la define también como intérprete: una secundaria al servicio de los otros. La retirada del cine de Brigitte Bardot como refutación a la inmovilidad del ícono, fragmentando su imagen fosilizada en todas aquellas imágenes ordinarias que producen los medios y a las que incansablemente se expone. La prevalencia de Meryl Streep en *Hollywood* sobre el resto de actrices con independencia de su edad, simbolizada en algunas de sus ficciones consistentes en imponerse a cualquier otro personaje femenino hasta conseguir el absoluto protagonismo, cuando no elige ya sus papeles por tener este garantizado. El uso emancipatorio del sexo de Mae West, la hiperactividad laboral de Isabelle Huppert y su tipo de roles como forma compulsiva de negar el lugar designado patriarcalmente a la mujer, la vindicación de Frances McDormand de su rostro desmaquillado como remanente de la vocación realista perdida del cine analógico o el cuerpo de Bette Davis prestado a cada ficción como hoja de registro actualizada del trabajo silencioso de la muerte. Consideraciones eminentemente políticas,

políticas por estéticas, en las que Joudet profundiza en su ensayo. Quizá donde más lejos ha llegado la política de los actores por haber un subtexto temático y político que unifica el trabajo crítico.

7. Conclusiones

Los esfuerzos críticos de *Transit* y de Joudet profundizan desde la contemporaneidad en la política de los actores propuesta por Mouillet, dirigida a reflexionar sobre las tensiones derivadas de diferentes escrituras cinematográficas. Los subtextos temáticos que los actores portan de una película a otra, la imposición de su política gestual, de su ritmo o de su capacidad de integración condicionan aquella tiranía artística de los cineastas que ha sido esencial para su consideración de autores. Ya no se trata de reducir al actor al encarnamiento de una idea ajustada a la visión personal de un autor, sino de reconocer en su corpus y en su manera de imponerse en una determinada puesta en escena su lugar como autores, emulando así la metodología central que ha atravesado la historia de la crítica desde su etapa de esplendor inicial, el grupo de los *Cahiers*, hasta nuestros días: la política de los autores. Esto es, detectar una visión personal y moral reflejada por medios cinematográficos y aunar su sentido en una síntesis crítica. Al igual que no todos los cineastas son autores tampoco todos los actores lo son. Solo aquellos que producen una cierta política, algo que niega la idea de desaparición o identificación total con el personaje, tan del gusto académico, puesto que se trata de reconocer la personalidad, el estilo del actor tensionando la omnipotencia de la diégesis.

La revista de los *macmahonianos*, aquellos que defendieron que a Charlton Heston ningún mal director podría desnaturalizar, se llamaba *Présence du Cinéma*. Mouillet escribe en *Política de los actores* de cuatro intérpretes que nunca impusieron, quizás solo Stewart y por eso es el fin de este tipo de actuación, psicologismos a sus personajes. Eran antes que nada una presencia de la que se podía descifrar apenas alguna que otra idea: cumplimiento final de la autoría no en el cineasta sino en el actor, en tanto coincidencia entre concepción de cine y de mundo, entre imagen y moral. Al igual que la política de los autores se ha devaluado y convertido en lo que hoy se conoce como *auteurism*, una verdadera política de los actores parece difícil en el paradigma del realismo psicológico que impera en el modo de representación institucional de nuestros días. Sin embargo, existe un cine contemporáneo que ha reducido el exhibicionismo de la puesta en escena que se quiere reconocer como autoral o que la ha ajustado definitivamente a esta dramaturgia de la presencia, recuperando así el cine de la otredad del *Hollywood* clásico. Una dramaturgia que era la que escribía el cine de Oliveira, de Straub/Huillet, de Chantal Akerman o de Jean-Luc Godard, y que ahora escribe el cine de Pedro Costa, de Tsai Ming-liang, de Hong Sang-soo, el *Cry Macho* de Eastwood (2021) o el último Almodóvar. Cineastas de vanguardia a fuerza de seguir clásicos.

Bibliografía

- Bálazs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. El cuenco de plata.
- Barthes R. (2015). El rostro de la Garbo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 20, 117-118. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2015.v20.49532.
- Bellour, R. (2013). *El cuerpo del cine. Hipnosis, emociones, animalidades*. Shangrila.
- Bogdanovich, P. (2022). *¿Quién diablos sale ahí?* Cult Books.
- Bénard Da Costa, J. (2023). *Muy de la casa*. Athenaica.
- Cabrera Infante, G. (2021). *Arcadia todas las noches*. Penguin Random House.
- Choi, D. (2009). *Transiciones del cine: De lo moderno a lo contemporáneo*. Santiago Arcos.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. BFI.
- Font, D. (2012). *Cuerpo a cuerpo*. Galaxia Gutenberg.
- Guarner, J. L. (1962). Las gafas de Parménides. *Film Ideal*, 104, 530-534.
- Hachero, B. (2020, 9 de diciembre). *Scarlett Johansson. Abandonar el cuerpo*. Transit: cine y otros desvíos. <http://cinentransit.com/scarlett-johansson/>.
- Joudet, M. (2024). *La segunda mujer. Lo que hace las actrices cuando envejecen*. Athenaica.
- McGilligan, P. (1975). *Cagney: The Actor as Auteur*. A. S. Barnes.
- Mekas, J. (2023, 23 de enero). *Jonas Mekas and Saint Marilyn Monroe*. Village Voice. <https://www.villagevoice.com/jonas-mekas-and-saint-marilyn-monroe/>.
- Morin, E. (1961). *The Stars*. Evergreen Profile Books.
- Mouillet, L. (2021). *Política de los actores*. Athenaica.
- Mourlet, M. (1959). Sur un art ignoré. *Cahiers du Cinéma*, 98, 23-38.
- Mourlet, M. (1960). Apología de la violencia. *Cahiers du Cinéma*, 107, 24-27.
- Oubiña, D. (2022). *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*. Prometeo.
- Oubiña, D. (2020). Orden, verdad, belleza: la poética del Mac-Mahon. *Fotocinema*, 21, 319-335. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10011> 319-335.
- Pérez de Dios, A. (2020, 19 de noviembre). *Ni puta gracia: Una innecesaria y personalísima vindicación de Adam Sandler*. Transit: cine y otros desvíos. <https://cinentransit.com/adam-sandler/>.
- Rancière, J. (2016). El cine viene después. En VV.AA. Trafic (Coord.), *Daney, después, con*. (pp. 190-200). Shangrila.
- Serra, A. (2014). La dramaturgia de la presencia. *Cinema Comparativa*, 4, 93-96. <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/284954/411023>.
- Truffaut, F. (2007). Et Dieu créa la femme de Roger Vadim. En F. Truffaut (Ed.), *Les films de ma vie* (pp. 395-398). Champs Arts.
- VV.AA. (2020, 18 de noviembre). *Especial. La política actoral*. Transit: cine y otros desvíos. <http://cinentransit.com/especial-la-politica-actoral/>