

A la recerca del gest perdut

Núria Bou

- *A partir de la importància que Jean Renoir i Roberto Rossellini van donar a les noves tècniques televisives per treballar a fons la direcció amb els actors, repassem els mètodes interpretatius d'aquests dos creadors europeus del realisme i la modernitat. Des de procediments dramàtics diferents, descobrim un mateix objectiu humanista, on ambdós artistes intenten enregistrar el gest més essencial (real) de l'ésser humà. Finalment, ens preguntem on ha quedat aquesta tradició en l'actual panorama audiovisual.*

"La societat moderna i l'art modern han destruït completament l'home. Aquest ja no existeix i la televisió ajuda a retrobar-lo. La televisió, art incipient, s'ha atrevit a anar a la recerca de l'home".

Així responia Roberto Rossellini a la pregunta d'André Bazin que, encuriolit, volia saber per què el director italià s'havia vist atret per la televisió en un moment que els amants de la gran pantalla cinematogràfica es decantaven més aviat per criticar el nou mitjà. Bazin, en la mateixa entrevista, va fer idèntica pregunta al cineasta Jean Renoir, que també havia demostrat interessar-se per les produccions televisives: el director de *La regla del joc* declarava sense rubor que s'avorria menys amb alguns espectacles de la petita pantalla que en la presentació recent d'algunes pel·lícules; afirmava que el format de l'entrevista, per exemple, donava a la televisió un sentit del pla que rares

vegades, i sobretot en els últims anys, el cinema aconseguia. Jean Renoir recordava uns interrogatoris al voltant de processos polítics, en els quals, en alguns instants, es podia llegir el rostre d'aquestes persones que apareixien en el teleobjectiu: "En dos minuts sabíem qui eren i això ho vaig trobar apassionant, vaig trobar que aquest espectacle potser era indecent, perquè era gairebé una indiscreció, però que aquesta indecència estava més pròxima al coneixement de l'home que moltes pel·lícules".

Aquestes reveladores, i gens distants, afirmacions dels dos grans cineastes del realisme i la modernitat es troben en la famosa entrevista que André Bazin va fer l'any 1958 per a la revista *France-Observateur*. Ambdues declaracions, abans que Renoir i Rossellini haguessin treballat per a la televisió, s'erigeixen com a dues clares premonicions del que van significar les noves tècniques televisives en les seves obres posteriors: en efecte, en el seu treball cinematogràfic d'intentar "posar el públic en contacte amb els éssers humans" (RENOIR: 1993: 132) la televisió els ofería una manera d'aconseguir resolucions realistes més directes, una nova eina de recerca per enregistrar el gest més secret de l'home.

El gran teatre de Jean Renoir

En l'entrevista de Bazin, Renoir explicava que estava preparant una pel·lícula per a la televisió, una adaptació de la novel·la *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, estrenada, posteriorment, amb el títol de *El testament del Dr. Cordelier* (1959), en què volia filmar amb diverses càmeres, enregistrent ininterrompudament els diàlegs i els gestos dels actors com si es tractés d'una emissió en directe. Renoir volia aconseguir donar més llibertat als seus intèrprets, que podien, així, actuar sense

Núria Bou

Professora titular de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra

haver d'estar pendents de la planificació o de la situació de la càmera.

De fet, aquesta preocupació del director francès per captar el gest actoral dels seus personatges va estar sempre present en l'itinerari cinematogràfic del realitzador: si recordem, per exemple, el registre interpretatiu de Jane Marken i Jacques Borel d'*Une partie de campagne* (1936) quan saltironegen pel camp com si fossin màscares de la *commedia dell'arte*, mentre riuen i es besen les mans amb una gestualitat amablement exagerada, resulta evident que Renoir, vint-i-tres anys abans de conèixer els avantatges de la multicàmara, ja estava intentant capturar l'essència més amagada dels seus actors. En efecte, Eric Rohmer (2000: 277) explicava que aquesta manera renoriana de fer que l'actor exagerés de forma tan desmesurada podia fer sorgir l'espontaneïtat de l'intèrpret; la naturalitat emergia en l'instant en què l'actor, "cansat de voler semblar", s'oblidava que estava interpretant i s'identificava amb el personatge. Així, les possibles imperfeccions que podia enregistrar el directe no feien cap por al director francès; tot al contrari, també podien desembocar en aquesta buscada naturalitat. És més, com apunta Àngel Quintana (1998: 267): "Renoir va intuir que, gràcies a la televisió, podia materialitzar el somni d'un cinema en el que el treball interpretatiu fos el principal acte creatiu".

Si ens traslладem als inicis de la seva carrera, més concretament al seu segon film, *Nana* (1926), ja detectem aquest interès de Renoir a considerar l'actor el centre de la seva escena: és sobre l'actriu Catherine Hessling -aleshores la seva companya sentimental-, que Renoir sembla experimentar el gust per l'exageració interpretativa. En el paper de Nana -una actriu de teatre que arruïna la vida de tres aristòcrates-, Catherine Hessling adopta un ampul·lós posat vampiresc que es contraposa a la quasi immobilitat dels tres nobles enamorats, esdevenint, així, l'únic punt de mira de l'escena. Però la gestualitat artificiosa de la noia va ser criticada per un públic que va trobar el treball de l'actriu massa poc realista... Una deliciosa paradoxa començava a insinuar-se en l'obra de Jean Renoir, però no va ser fins a finals de la dècada dels trenta, després de realitzar pel·lícules aclamades com a realistes, que Renoir no va poder entendre fins a quin punt *Nana* contenia l'inici d'un plantejament estètic que acabaria configurant el seu pensament cinematogràfic.

Certament, és amb pel·lícules com *La chienne* (1931) o *La bête humaine* (1938) que Jean Renoir descobreix la perillosa ambivalència que conté la direcció realista: en les memòries que va escriure, assegura que en aquestes dues pel·lícules no va permetre que els actors anessin maquillats, va intentar que els seus intèrprets visquessin durant un temps amb els homes que havien de representar per *copiar* d'ells les maneres o la forma de parlar; però un cop realitzats aquests dos films, Renoir es va adonar que només havia ofert un gran ventall d'elements reals per a l'escena que, al capdavant, únicament subratllaven l'artificiositat dels seus actors. És així com Renoir va descobrir que no li interessava construir una *realitat exterior*, sinó, tot al contrari, escenificar una *realitat interior*, aquella que podia sorgir espontàniament dels homes que feien d'actors; el director francès volia que els seus intèrprets s'oblidessin dels seus personatges per descobrir al públic la gran fantasia que era la representació. Jean Renoir configurava, d'aquesta forma, un dels postulats més senzills però més reveladors del realisme: davant de l'evidència que el cineasta escenifica sempre una posada en escena, per què amagar a l'espectador que està davant d'un actor que representa? Així, sota la mirada del director de *La regla del joc*, els personatges chaplinescos d'*Une partie de campagne* són més realistes que els obrers falsament reconstruïts de *La bête humaine*; de la mateixa manera, els histrionismes de Catherine Hessling en el paper de Nana podien estar subratllant la condició ficcional del personatge, la naturalesa literària i cinematogràfica de la protagonista.

No és estrany, doncs, que Jean Renoir acabés configurant, en la seva última etapa creativa, una poètica personalíssima que es desencadenava sobre literals tarimes teatrals o platós televisius. En pel·lícules com *La carrosse d'or* (1952), *French Cancan* (1954), *Elena et les hommes* (1956), *Le testament du Dr. Cordelier* (1959), *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) o *Le petit théâtre de Jean Renoir* (1969) l'univers renorià reprenia les màscares desimboltes de la *commedia dell'arte* per expressar tot allò que tenia de risible la societat contemporània. Però el gran teatre de Renoir no volia només divertir; en clara correspondència als postulats brechtians, aquestes últimes obres volien conduir de manera didàctica a desenvolupar en l'espectador una actitud crítica vers el món.

El gran observatori de Roberto Rossellini

Mentre Roberto Rossellini i Jean Renoir responien a André Bazin a l'entrevista que hem esmentat en el primer epígraf, el director italià, que també havia demostrat un gran interès a captar la realitat a partir del treball amb els actors, preparava una pel·lícula i una sèrie de no ficció sobre l'Índia per a la televisió francesa. Com en el cas de Jean Renoir, Roberto Rossellini va veure, de seguida, que el mitjà televisiu seria una bona eina per anar més enllà amb els actors, un nou instrument que li permetria seguir revelant la veritat, aquella veritat que ja havia pogut captar pel cinematògraf.

És conegut que als films *Roma, città aperta* (1945) i *Paisà* (1946) Rossellini va barrejar actors professionals amb no professionals per enregistrar millor la realitat. En ambdós casos, el mètode que seguia per triar els seus intèrprets es basava a observar amb atenció els homes o les dones que volien treballar amb ell i, després, fer-los repetir davant la càmera allò que els havia vist fer de manera natural: "Es tractava que els seus músculs estiguessin habituats a fer qualsevol gest perquè poguessin estar còmodes en el seu paper" (1987: 226). Mai no hagués pogut posar en pràctica els postulats renorians, perquè Rossellini considerava que "s'havia d'anar per sota de la realitat": donat que el cinema podia enregistrar el moviment més minúscul, el director italià temia que tot pogués semblar exagerat. De la mateixa manera, Rossellini perseguia que el text es digués de forma atenuada; per aquest motiu l'actor no sabia exactament què havia de dir fins al moment abans de rodar: així, sense repetir (*gastar*) el text, a Rossellini li era més fàcil aconseguir *revelar la veritat* de la realitat.

Recent vinguda dels platós de Hollywood, no és difícil imaginar el daltabaix conceptual que li devia suposar a Ingrid Bergman treballar amb un director que no creia en el seguiment racionalitzat d'un guió definitiu. Casada amb el creador italià, la *star* hollywoodenca es va avenir a posar-se sota observació: però Rossellini no només li volia fer repetir la gestualitat que l'havia enamorat, sinó que va utilitzar la càmera com un instrument escrutador que captava (robava) les emocions més amagades de la seva dona. *La paura* (1954), l'últim film de la Bergman amb Rossellini, conté, fins i tot en el mateix dispositiu narratiu, un personatge -precisament un marit que espia la seva esposa- que descobreix la

relació amorosa que ella va mantenir amb un altre home; d'aquest *affaire*, al protagonista només li interessa controlar (vigilar) les emocions de la dona per fer-li confessar l'adulteri. Aquesta passió per l'observació va portar Rossellini a descobrir amb l'espectador els gestos més amagats d'Ingrid Bergman. Encara més: el públic va poder contemplar una de les estrelles més fulgurants de Hollywood no com una lluminosa *star*, sinó com un bell (real) ésser humà.

En una línia gens diferent, Roberto Rossellini va iniciar, abans de començar la seva etapa televisiva, un camp d'experimentació amb pel·lícules com *Il generale de la Rovere* (1959), *Era notte a Roma* (1960), *Viva l'Italia!* (1960) o *Vanina Vanini* (1961). Aquests films, esborranyats de les seves posteriors obres televisives, contenen la utilització d'una òptica que revolucionaria la seva manera d'observar la realitat. En efecte, a *Il generale della Rovere*, Rossellini va inventar un instrument -batejat per ell mateix com a *pancinor*- per poder filmar (observar) els actors de lluny, però aconseguint, en canvi, una imatge propera dels intèrprets. Amb el *pancinor*, una mena de zoom amb dos motors que li permetia variar la distància focal amb gran fluïdesa, no li calia moure gairebé la càmera. És a *Era notte a Roma* que Rossellini assaja amb més perfecció l'ús del *pancinor*, anclant en un únic punt la càmera i realitzant els avançaments o retrocessions des de l'òptica: així, el director italià va poder mantenir una direcció de plans llargs, sense haver de preparar els moviments dels actors en funció de la situació de la càmera. Amb escenes, doncs, resoltes generalment a partir de plans seqüència, Rossellini no havia de recórrer a tota la parafernàlia que necessita un *travelling* o una grua. D'aquesta manera, el realitzador italià podia improvisar durant les preses, de forma que si un actor no s'havia col·locat exactament al lloc que li corresponia podia corregir la seva posició amb el *pancinor*. Evidentment, amb aquest sistema, podia esperar des de lluny que aparegués el gest més interessant -més emotiu- en el rostre de l'actor i aproximar-s'hi poc a poc per oferir finalment un primer pla a l'espectador.

És així com Roberto Rossellini va aconseguir enregistrar els gestos més humans dels seus intèrprets. La seva obra mestra audiovisual *La presa del poder per Lluís XIV* (1966) és, en aquest sentit, el resultat d'una maduració de totes aquestes proves que havia realitzat en el cinema. Els plans

de cada gran escena de la producció francesa respiren un *tempo* que té poc a veure amb el temps de la ficció clàssica: la lentitud s'impregna de tot el metratge al ritme dels acostaments, a vegades imperceptibles, de la càmera, que sembla espiar els moviments més mínims dels actors. En la mirada reposada d'uns quadres vivents del segle XVII l'espectador és davant d'un espectacle que és mostrat de lluny, sense amagar l'esguard que emmarca la representació rosselliniana: quan el *pancinor* avança fins als rostres dels actors es fa encara més evident aquest poder que el director italià té sobre el passat històric de la humanitat. Com succeïa en l'obra renoriana, el món es converteix en un escenari per ser mirat des de la distància; distància necessària no només per fer emergir un sentit crític a l'espectador, sinó per comprendre que darrere de la dimensió de les gestes cèlebres de Garibaldi (*Viva l'Italia!*), Descartes (*Cartesius*, 1973) o Jesucrist (*Il Messia*, 1975) s'amaga el gest simple -real, sempre fascinant- de l'ésser humà.

Aquesta mirada distanciada sobre els actors i la realitat representada que ens revela l'essencialitat de l'home es troba perfectament enregistrada en les últimes obres dels directors encara actius de la modernitat: seguidors de l'herència renoriana i rosselliniana com Jean-Luc Godard, Manoel d'Oliveira, Nanni Moretti, Jean M. Straub, Jacques Rivette, Eric Rohmer o Joaquim Jordà no busquen, en les seves pel·lícules o realitzacions televisives, la perfecció formal -aquella realitat exterior que detestava Jean Renoir- sinó testimoniar l'encontre viu entre el director i l'interpret, trobar en l'escena retratada moments d'autèntica espontaneïtat. Tots ells han entès que el deure del cineasta realista és recordar repetidament al públic que la ficció és una manipulació artística. Però tret de les obres dels directors veterans anomenats (a les quals podríem afegir les pel·lícules d'Abbas Kiarostami, les de la jove fornada iraniana, les dels germans Dardenne o algunes obres dels membres del moviment Dogma) l'audiovisual contemporani associat al realisme no sembla gens interessat a experimentar en aquesta direcció. No s'entén, per exemple, que l'elaboració de la realitat estigui tan sovint al costat d'una recreació fictícia que sobrestima l'esforç escenogràfic o de documentació. No s'entén que no hi hagi una mínima voluntat de distanciar-se d'allò que s'està filmant per repensar o donar millor la realitat. No s'entén que els

artificis més costosos de la producció siguin barroerament exhibits per prestigiar la realització. No s'entén que es tingui tant en compte la perfecció formal quan el preciosisme emmascara la llum o el color de la realitat. No s'entén tampoc que es tendeixi a una uniformització dels registres interpretatius quan la realitat es mesura per la pluralitat de paraules i gestos diferents. I no s'entén que el directe -que tantes expectatives va crear- hagi acabat formant part d'una convencional programació televisiva: en aquests últims temps, es diria que l'observatori proposat per Rossellini s'ha convertit, lluny del que hagués imaginat el seu fundador, en un espai perquè el públic pugui contemplar (o vigilar) no les grandeses, sinó les misèries de l'ésser humà.

Jean Luc Godard, a la sèrie televisiva de dotze episodis *France Tour Détour Deux Enfants* (1978), ja es va avançar a mostrar -de manera evidentment crítica- l'esperit que podia acabar imperant en les pantalles audiovisuals contemporànies: en la sèrie, Godard va triar dos nens de deu anys que no havien treballat mai davant de les càmeres. La crueltat amb què s'extreuen les reaccions més inesperades de l'un i de l'altre no té res a envejar a l'experiència que va realitzar Rossellini amb la seva dona Ingrid Bergman, només que aquí la implacable mirada godardiana es dedica a *revelar* l'estúpida d'uns infants que reproduïen el gest i la paraula dels homes i les dones que ja no creuen en la realitat.

Davant d'aquesta clarividència europea, no és estrany que a l'altra banda de l'Atlàntic, el gran creador nord-americà de la postmodernitat David Lynch expliciti en la seva última pel·lícula *Mulholland Drive* -iniciada com a episodi pilot d'una sèrie televisiva- que l'espectador, davant de la il·lusió de la representació, acabi trobant-se abocat a un abisme aterrador: Lynch ens ho dibuixa en aquella escena on les dues protagonistes es troben dins d'un petit teatre anomenat Silenzio, escoltant, emocionades, l'actuació d'una cantant; les llàgrimes rodolen en el rostre de l'artista, mentre ambdues sangloten convulsivament davant d'aquell espectacle impressionant; de sobte, la gran funció emotiva s'interromp amb brusquedat: l'artista es desmaia, però la cançó continua sonant amb la mateixa intensitat. Mai la il·lusió de la representació s'havia revelat tan decebedora, falsa i enganyosa. Si bé és cert que *Mulholland Drive* es desenvolupa en el cor de Hollywood per denunciar la naturalesa terminal de la ficció nord-americana actual,

també és cert que el director, coneixedor de la pèrdua de la confiança que els creadors tenen amb la realitat -aquella confiança que animava els projectes de Renoir i Rossellini- prefereix tancar la seva pel·lícula amb un escenari buit amb un actor exageradament maquillat que reclama "silenzio", que reclama, als nostres ulls, un llarg espai de reflexió.

Bibliografia

BAZIN, A. [et al.] "Cinéma et Télévision. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini". A: *France-Observateur*. Paris: 1958, num. 442.

BAZIN, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Artich, 1973.

BERGALA, A. *Le cinéma révélé*. 1ª ed. Paris: Editions de l'Étoile, 1984.

NACACHE, J. *L'acteur de cinéma*. 1ª ed. Paris: Nathan, 2003.

QUINTANA, A. *Jean Renoir*. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1998.

RENOIR, J. *Mi vida y mi cine*. 1ª ed. Madrid: Akal, 1993.

ROHMER, E. *El gusto por la belleza*. 1ª ed. Barcelona: Paidós, 2000.

ROSSELLINI, R. (a cura d'Aprà, A.) *Roberto Rossellini. Il mio metodo*. 1ª ed. Venècia: Marsilio, 1987.

TRASATTI, S. *Rossellini e la televisione*. 1ª ed. Roma: La Rassegna, 1978.