

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

La edición de *Política de los actores* en español es un gesto reparatorio de la escasa bibliografía en nuestro idioma sobre actuación en cine y del marginal reconocimiento que Luc Moullet goza fuera de un núcleo de especialistas y cinéfilos.

Se trata de una reflexión valiosa para todas aquellas personas interesadas en la interpretación cinematográfica, no solo desde una perspectiva histórica, sino también debido a su carácter práctico.

Va de suyo que las intenciones del autor no son de orden pedagógico y que tampoco en estas páginas se pretende dilucidar algún tipo de técnica actoral. En las antípodas de cualquier método, lo que Moullet analiza es un *saber-hacer* —astucias del movimiento, torsiones del cuerpo, mecánicas del decir y formas del mirar— que tuvo lugar en un universo que ya no existe, el del Hollywood clásico.

El arte de Cooper, Wayne, Grant y Stewart incita en el autor un análisis aquerenciado, preciso e ilustrado, desprovisto tanto del desborde adjetivante de cierta crítica cinematográfica como de la frialdad de algunos abordajes académicos.

Una de las tantas virtudes de este ensayo es que descubre el velo tendido por la (supuesta) transparencia narrativa del cine clásico de Hollywood para mostrarnos una serie de prácticas actorales que, debido a su discreción y a la falta de un metalenguaje que las autorice, han pasado desapercibidas para gran parte de los

analistas. Si esto fuese así, quizás este libro pueda convertirse en una plataforma para futuros textos que se ocupen de las poéticas actorales de figuras como Joan Crawford, Tyrone Power, Katherine Hepburn o Clack Gable, cuyas trayectorias también comprendieron el auge y la decadencia del clasicismo norteamericano.

Desde el prisma de la historia del cine, la política de los actores que propone Luc Moullet, continuación y complemento de la celebérrima política de los autores cahierista, invierte la sentencia hitchcockiana («los actores son ganado»), transformándola en una frase no menos provocativa: Cary Grant es más autor de films que un Feyder o un Coppola.

Moullet se aplica al estudio pormenorizado de cuatro actores del Hollywood clásico, alejados de cualquier método teatral o inclinación al psicologismo, con idéntica minuciosidad con la que analizara en sus inicios como crítico la *res cinematográfica*, eligiendo como criterio la puesta en escena antes que la ideología o el militantismo cultural, predominantemente a la izquierda en la posguerra. Con humor y con un gusto evidente por la paradoja, el autor desafía y cuestiona el conformismo con el que los críticos juzgan la interpretación cinematográfica con parámetros importados de otros campos.

De la misma manera con la que se refería al «sentido poético del *travelling*», que su amigo, mentor y némesis ficcional Jean-Luc Godard reformularía en el dictum «un *travelling* es una cuestión moral», Moullet disecciona las interpretaciones de cuatro monstruos sagrados de Hollywood, destacando el poder emocional que generan los movimientos que organizan la escena, en

detrimento de la composición dramática o de opiniones expresadas como mensajes enfáticos.

Luc Moullet, crítico, cineasta, actor, nos muestra y demuestra que la ética es la estética por venir.

Juan José Vidal & Pablo Piedras

NOTA A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL

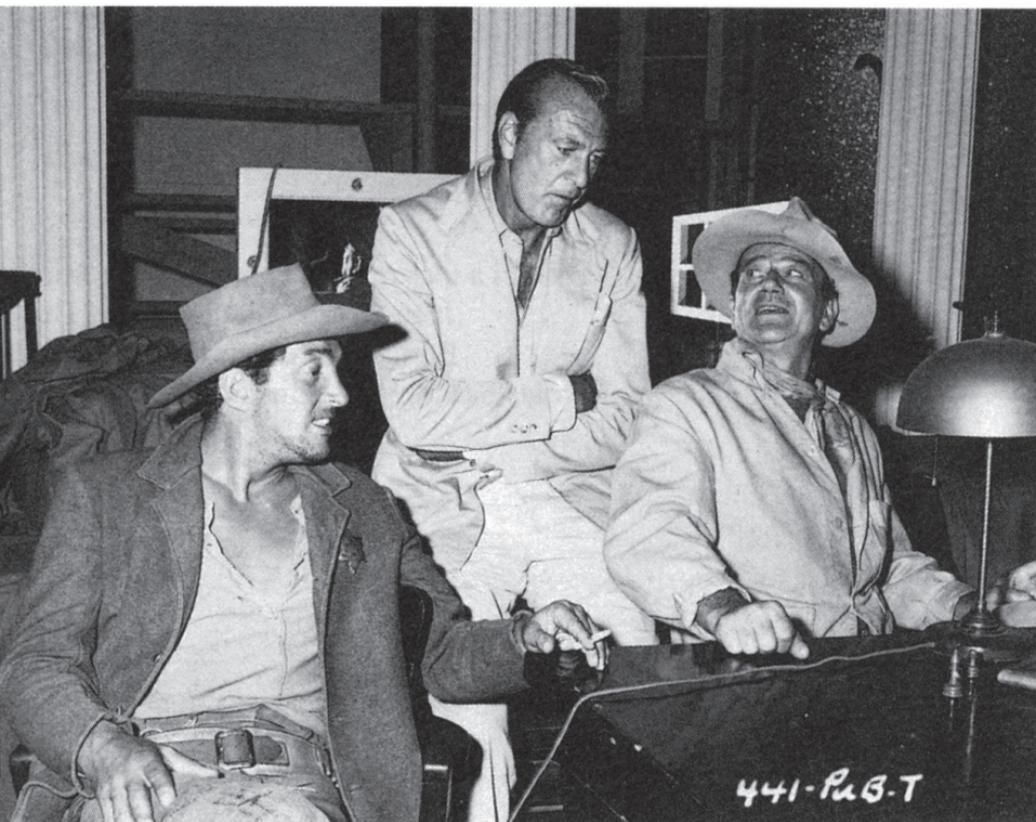
La edición del presente texto se basa en una traducción que ha respetado el estilo de escritura y cada una de las referencias brindadas por el autor. Las poquísimas notas al pie de la edición original se han incorporado en la mayoría de los casos al cuerpo del ensayo y se ha optado por brindar un pequeño conjunto de notas al pie para matizar algunos contenidos. El criterio de inclusión de dichas notas ha sido el de reponer referencias bibliográficas y filmográficas del texto de Luc Moullet y el de proveer algunas aclaraciones sintéticas sobre ciertas referencias culturales que no se encuentran suficientemente esclarecidas en el texto original.

Para evitar confusiones con el título de estreno de los films en castellano, que suele diferir en Argentina, México y España, se ha decidido mantener los títulos en idioma original, considerando que se trata en la mayor parte de los casos de películas clásicas cuyas referencias pueden encontrarse sencillamente en internet. Se han efectuado algunos ajustes en los años de referencia de los films, puesto que el autor a veces adopta el criterio de año de producción y en otras ocasiones el de año de estreno. Para esta edición preferimos unificar el criterio y adoptar los años de estreno de las películas en Estados Unidos, en línea con la información disponible en la web Internet Movie Database.

La versión original del libro en francés cuenta con una biofilmografía de los cuatro actores que son objeto de este ensayo. Ya que esta información resulta

hoy de fácil acceso a través de medios digitales, hemos preferido proporcionar un índice de películas que le permita al lector encontrar rápidamente las páginas del libro en las que se mencionan los films referidos por Moullet.

*A mis proveedores: Jacques Aumont,
Jean-Claude Biette, Michel Dupuy, Bernard
Eisenschitz, Patrice Rollet, Nicolas Saada,
Noël Simsolo, Serge Toubiana.*



Gary Cooper visita a John Wayne
en el set de *Rio Bravo* (Howard Hawks, 1959).

PREFACIO

Los actores de cine son siempre anatemizados. No solo los secundarios, también los más conocidos. Diría que sobre todo los más conocidos. En efecto, su reputación se basa en dos elementos primordiales: primero su vida, es decir sus amores, es decir su muerte. Si hubiese que encontrar un animal para simbolizar los *media* (así como la ardilla evoca el ahorro, el león la MGM y el burro la tontería), sería la hiena: la muerte otorga a su víctima una dignidad, una seriedad, una eternidad que no tenía en vida. El respeto se vuelve automático: nadie osa hablar mal del muerto, mucho menos inmediatamente. Se busca compensar a través del elogio la falta de entusiasmo del pasado. Se tiene vergüenza de estar vivo cuando el otro ya no está. Nada como una buena muerte prematura, accidental, dramática sobre todo. Rodolfo Valentino, James Dean, Marilyn Monroe... ¿Podemos imaginar siquiera un segundo que James Dean hubiese alcanzado la celebridad eterna y universal, si el 30 de septiembre de 1955, en vez de matarse en su automóvil, se hubiese tranquilamente retirado? Probablemente, Marilyn Monroe hubiese sobrevivido de todos modos en el recuerdo de la gente, pero su supuesto suicidio (nada más mediático que alimentar esa duda), y sus medidas antropométricas, contribuyeron más a la prolongación de su fama que su excepcional trabajo en *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953) o *Bus Stop* (Joshua Logan, 1956). Por supuesto, el talento es útil, los casos de Dean y Monroe lo prueban.

Pero no es indispensable: si lo hubiese sido, Valentino habría permanecido en el olvido junto a otros actores mediocres de los años veinte.

El segundo elemento importante es el éxito comercial. Percibimos allí toda la diferencia que existe entre los cineastas y los actores: realizadores como Jean-Marie Straub, Roberto Rossellini o Samuel Fuller, que nunca han logrado un verdadero éxito de taquilla, son objeto de un cierto número de monografías. Sus nombres y sus obras son reverenciados. De no ser por *La grande illusion* (Jean Renoir, 1937) y *French Cancan* (Jean Renoir, 1955) por un lado y *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) y *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965) del otro, podríamos decir lo mismo de Renoir y de Godard. Semejante contradicción sería imposible con los actores: si en vez de escribir sobre Gary Cooper, John Wayne, Gary Grant y James Stewart, le hubiese propuesto a mi editor hacerlo sobre Dominique Laffin, Denis Lavant, Claude Melki o Jean-François Stevenin, estoy absolutamente seguro de que, conservando la cortesía, me hubiese puesto una cara larga, muy larga, aunque el segundo póker de ases probablemente no tuviera nada que envidiarle al primero en lo concerniente a la calidad de trabajo.

Resumiendo, lo que cuenta en la estimación del director, es el valor artístico de sus films, y lo que cuenta esencialmente en la estimación del actor, es el valor comercial de los productos en los que aparece su nombre.

Es por ello que decía que los grandes actores de renombre internacional eran más estigmatizados que los secundarios. La atracción que ejercen se basa principalmente, como hemos visto, en las razones equivocadas.

Por lo que no podemos colocar en la misma bolsa a Gary Cooper y a Valentino o a Gregory Peck con Arnold Schwarzenegger. Este error, este malentendido, no se produce cuando se trata de segundones geniales como Jean Abeillé, Walter Brennan, Hume Cronyn, Serge Davri, Mercedes McCambridge, Michael J. Pollard, Kurt Raab o Dominique Zardi. Se los puede querer por buenos motivos. Y si no se los quiere es probablemente porque no se los conoce. Todo el mundo ignora la vida sentimental de Walter Brennan y las circunstancias de su muerte, y tanto mejor así.

Por supuesto, los medios esgrimen excusas, malas excusas agregó.

En principio, desde hace cuarenta años y gracias al trabajo de la crítica (por lo tanto y en parte culpa mía), los realizadores atrajeron la atención, dejando a los actores relegados. *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938) no es ya como lo era antes un film de Cary Grant y Katherine Hepburn, sino un film de Howard Hawks. *Room for One More* (Norman Taurog, 1952), dejó de ser un film de Cary Grant para ser un film de Norman Taurog, de hecho, tímido *yes-man*¹ al servicio de Grant. La personalidad, la autoridad de algunos pocos grandes realizadores, hicieron que —si bien involuntariamente— los directores ganaran la partida, lo que favoreció a innumerables obreros parados detrás de la cámara. El actor-ganado de Alfred Hitchcock sigue siendo un buen chiste. Se hubiera debido matizar, darle mayor importancia a los múltiples testimonios

1. Es un término peyorativo para referirse a un hombre en exceso obediente. [N. del T.]

de realizadores que rehicieron completamente la estructura, el guion y los diálogos de su próximo film en función de un cambio de intérprete. El director como único amo después de Dios, o en su lugar, es una idea tan cómoda que sirve de base a juicios precipitados: como podría decir Godard, llamamos a eso prensa porque achata los conceptos.

Finalmente, y sobre todo, los actores han sido perjudicados por la abundancia. Un actor no participa en el montaje de un film y colabora muy poco en su preparación, a diferencia del director. Así James Stewart actúa en seis films de 1939, mientras que sus directores Frank Capra y Ernst Lubitsch, el mismo año, no tuvieron tiempo más que para filmar solo uno. Queda claro que la carrera de un actor cuenta con un buen número de trabajos descartables, mientras que un director puede evitar casi completamente esos errores. Por supuesto que esos trabajos alimentarios —que constituyen un excelente entrenamiento para el actor como hoy la publicidad para el director, con la ventaja del anonimato— serán un menos en el balance final.

Balance de ochenta films en promedio para las estrellas aquí mencionadas (Cary Grant, 72; John Wayne, 147) contra alrededor de treinta y cinco de sus directores preferidos (Leo McCarey, 24; Alfred Hitchcock, 53). Como para perderles la pista. Las múltiples monografías de actores se contentarán con realizar la sinopsis de esas ochenta películas, sus fichas técnicas, de agregar extractos de prensa y el libro estará terminado antes de que el autor comience a escribirlo. Una breve biografía, repeticiones de un film al otro y bellas fotografías terminan la tarea. La mayoría de los redactores de estos

álbumes, americanos ellos, desestiman —en lo que respecta a nuestros cuatro actores— los films de autor admirados en la lejana Europa que hayan sido fracasos de taquilla: *The Fountainhead* (King Vidor, 1949), *Good Sam* (Leo McCarey, 1948), *Man of the West* (Anthony Mann, 1958), en lo que concierne a Cooper.

Salvo algunos ensayos interesantes como el de Stuart M. Kaminsky sobre Cooper², ningún análisis en detalle de su actuación, en un plano o en una secuencia, ningún estudio sobre el trabajo del actor. Solo generalidades.

Aún peor: en su *Gary Cooper, le cavalier de l'Ouest*, publicado en la muy seria y católica Éditions du Cerf³, dedica un capítulo a sus amoríos con Lupe Vélez, que filmó junto a él tan solo un film, de escaso interés, y no menciona jamás *The Fountainhead*, una de las cumbres de su carrera.

Tengo el inmenso placer —y la pesada responsabilidad— de trabajar en un terreno baldío. Diría incluso casi completamente virgen en lo que respecta a Stewart (quien tiene la desgracia de estar vivo en el momento que escribo estas líneas). Igualmente en lo que respecta a Wayne y Grant.

Me había hecho una promesa: «Luluc, de ninguna manera tienes que escribir la palabra mito en el libro. Ni siquiera una vez». Cuando escucho la palabra mito, saco el revolver... para matarme, si soy yo el que la pronuncia. En efecto, en el campo de la crítica

2. Véase Kaminsky, Stuart M., *Coop. The Life and Legend of Gary Cooper*, New York, St Martins Press, 1979.

3. Véase Escoube, Lucienne, *Gary Cooper: le cavalier de l'Ouest*, Paris, Éditions du Cerf, 1965.

cinematográfica la referencia a los mitos me ha parecido desde siempre el lugar común de la falta de rigor. ¡Qué linduras de estilo permite! Sin embargo, tendremos que vérnoslas con los mitos a menudo. Posiblemente esta incompreensión se deba a insuficiencias personales. Para mi descargo, diré que hay frecuentemente en el trabajo del actor (y con el actor) una relación con el mito que raramente existe en el trabajo de un cineasta (Ingmar Bergman o Jean Renoir por ejemplo). He descubierto que algunas veces, en relación al mito de un actor, hay un trabajo por hacer, yendo al hueso, mediante un cuerpo a cuerpo con el plano.

Cooper, Wayne, Grant, Stewart... ¿Por qué no Fonda? Me parece que se diferencia de dicho cuarteto. Los cuatro que he elegido hicieron toda su carrera en el cine, medio que Fonda abandonó siete años para hacer teatro. La banda de los cuatro se inclina hacia la derecha, Fonda hacia la izquierda. Los miembros del cuarteto son actores de films de género (western, comedia, policial), mientras que Fonda es ante todo un actor de «dramas psicológicos», como diría *Pariscope*⁴: *Jezebel* (William Wyler, 1938), *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939), *The Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), *The Fugitive* (John Ford, 1947), *War and Peace* (King Vidor, 1956), *Advise & Consent* (Otto Preminger, 1962). Por eso provocó mayor interés en los críticos que sus colegas. Además, no tengo mucho para agregar a lo que sobre Fonda ya se ha escrito —la inocencia, siempre la inocencia, o su contrario— tanto en el papel como

4. Se refiere a un popular semanario cultural publicado en Francia desde 1965. [N. del Ed.]

en el film (pienso en *Letter to Jane* de Godard)⁵. Hago la siguiente pregunta: ¿se puede hablar de Henry Fonda sin hablar de Jane Fonda? Eso nos desviaría mucho. Por otra parte, después de haber orientado en sus comienzos el trabajo de su amigo Stewart, Fonda a continuación, lo imitará bastante.

A diferencia de un Bogart, mis cuatro actores son todos muy altos: del metro ochenta y cuatro (Grant) al metro noventa y tres (Wayne) pasando por el metro ochenta y nueve (Cooper) y el metro noventa (Stewart). Veremos que esta característica exterior es muy importante.

Todos nacieron en el breve lapso de siete años, a comienzos de siglo. Tuvieron su verdadero debut en los años treinta. Todos trabajaron con Cecil B. DeMille (Grant lo hizo en numerosas emisiones de radio). Tres de ellos fueron utilizados por Hawks, Capra, Josef von Sternberg, Preminger, Henry Hathaway, Raoul Walsh.

No puede dejar de asombrarnos la ósmosis entre ellos: Wayne suplantaré a Grant en *Flying Tigers* (David Miller, 1942) *remake* de *Only Angels Have Wings* (Howard Hawks, 1939). Capra dudó entre Cooper y Stewart antes de filmar *Mr. Smith Goes to Washington*

5. El autor traza un paralelo entre Henry Fonda y Jane Fonda, padre e hija, y los diferencia —por sus posicionamientos ideológicos de izquierda— de los cuatro actores que son el objeto principal del ensayo. Estos últimos son de derecha y, por tal razón, menos valorados por la crítica. En *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972), Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, desde del grupo Dziga Vertov, cuestionan la postura moralizante de Jane Fonda y la falsedad ideológica de los medios masivos de comunicación a partir del análisis de una foto publicada en *L'Express* en la que la actriz estadounidense es retratada en Hanoi junto a dos vietnamitas. [N. del Ed.]