

panorámica que se pretende ofrecer sobre la ficción televisiva española. En el último bloque, dedicado a los estudios de caso –donde se incluyen los resultados de grupos de debate y discusión de *Cuéntame cómo pasó* y *11-M. Los hechos probados*– encontramos una aproximación al debate sobre la ficcionalización de los recuerdos, la repercusión de los imaginarios sociales y el constante proceso de mediatización de la realidad. Estas representaciones simbólicas forman parte de nuestro día a día, de nuestro *infoentretenimiento* y de la dramatización de contenidos. Así, algo tan sencillo como que la televisión forma parte de la sociedad –como dice Manuel Palacio– nos tiene que impulsar a seguir estudiando, analizando y publicando textos para que los estudios televisivos en España alcancen el nivel que se merecen. Este libro, aun con sus imperfecciones, significa un paso adelante en esta dirección.

Laura Pousa

THEORIZING FILM ACTING

Aaron Taylor (ed.)

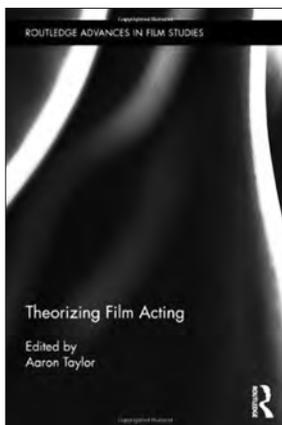
Nueva York y Oxon

Routledge, 2012

315 páginas

65,54 € (kindle) / 22,25 € (tapa blanda) /

101,62 € (tapa dura)



Theorizing Film Acting se presenta, tal cual propone su título, como una antología teórica sobre la actuación cinematográfica. Con este objetivo, el editor Aaron Taylor y los 18 colaboradores se ponen manos a la obra para intentar tejer una red conceptual que permita hablar con precisión y rigor sobre la actuación. En este sentido, y desde sus páginas iniciales, Taylor constata la abundancia de estudios aparecidos sobre la actuación y la *performance* en años recientes, con el fundacional trabajo de James Naremore, *Acting in the Cinema* (University of California Press, 1988), como faro, y con un puñado de estimulantes debates presentes en libros como *Screen Acting* (Routledge, 1999), *More than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance* (Wayne University Press, 2004), *Movie Acting: The Film Reader* (Routledge, 2004) o *Reframing Screen Performance* (Michigan University Press, 2008), por citar solo algunos. En este sentido, la eclosión del análisis sobre el estrellato y la atención hacia lo performativo, tanto desde una perspectiva de género como de las teorías sociales, han marcado buena parte del desarrollo de los estudios recientes sobre actuación recientes. Parece que ya nadie discute la importancia de una aproximación semiótica a la actuación, en la que el cuerpo y la integración del actor en el texto fílmico y en el contexto económico-social sean entendidos como signos, como reclamaba Barry King en su aún vigente «Articulating Stardom» (publicado en *Screen* en 1985 y aquí actualizado por King en el texto que cierra el libro «Articulating Digital Stardom»). Paralelamente, textos como el *Stars* de Richard Dyer (BFI, 1979; hay traducción española de Paidós, 2001), forman hoy parte del canon básico de la disciplina y han dado lugar a múltiples trabajos sobre la intersección entre el estrellato y la actuación en términos culturales y formales.

¿Qué aporta pues *Theorizing Film Acting* a este campo de estudio? Muy sencillo: una serie de tentativas teóricas que revisan esos ejes clave de

la disciplina, a la par que diversos capítulos que se acercan a la actuación desde perspectivas con mucho tirón en los últimos años, como los *sound studies*, los estudios sobre fans, el cine de culto, la fenomenología o, evidentemente, el impacto de la tecnología digital sobre la actuación. Por consiguiente, y haciendo acopio de ese bagaje mencionado anteriormente, el volumen se concibe como un pequeño paso adelante, que permite asumir definitivamente el ejercicio cartográfico de algunos trabajos iniciales y plantear aproximaciones sólidas al resbaladizo terreno de la interpretación en el cine.

En este sentido, y ya desde su introducción, Taylor plantea la necesidad de superar esa primera fase, en que la actuación habría sido tradicionalmente concebida como «un problema para los estudios filmicos» (p. 1). Esta aproximación habría desembocado en la consolidación de dos lugares comunes, que a la larga han constituido lastres para el avance de la investigación. Por un lado, Taylor denuncia el repetitivo lamento de que la actuación ha sido minusvalorada y mal comprendida por los estudios filmicos. Por otro, revela las limitaciones que algunos habrían impuesto a la teoría para dar cuenta de una actividad creativa con un alto grado de intuición e interiorización, que escapa, según algunos autores, a la explicación académica. Así, y a través de un circunloquio algo deslavazado y equívoco, Taylor propone «conectar conceptualmente la distancia entre intuición y teoría, académica y no especializada –una función a menudo admirablemente conseguida por una *performance* extraordinaria» (p. 2). Para sortear estas trampas, Taylor propone reconocer las particularidades gestuales de un actor, la atención a modos no naturalistas de actuación como un fenómeno expandido y asentado entre multitud de actores (Johnny Depp, Angelina Jolie, Jennifer Aniston, etc.) que permita ir más allá de la evaluación de los personajes. Además, y de forma algo ambigua, aboga por la inclusión de las «respuestas casuales» como una reflexión a tener en cuenta

sobre «el comportamiento de los personajes, el estilo de la *performance* y la significación connotativa de cada actor» (p. 5). Paradójicamente, la poca claridad conceptual de algunos pasajes de la introducción y el interés forzado por abrir un libro de estas características a los no especialistas devuelven al lector por momentos a esa condición problemática de la actuación como objeto de estudio, lo que no beneficia al conjunto ni a la idea fundamental del volumen: adoptar perspectivas teóricas sobre la actuación cinematográfica.

El libro se estructura en cuatro partes, organizadas en torno a conceptos muy amplios: estética («Aesthetics: Understanding and Interpreting Film Acting»); recepción («Reception: Film Acting, Audiences and Communities»); cultura («Culture: Film History, Industry and the Vicissitudes of Film Acting») y el aparato («Apparatus: Technology, Film Form and the Actor»). Este esquema permite amoldar y organizar una serie de perspectivas lo suficientemente amplias e integradoras como para acercarse a actores concretos (John Wayne, Florence Turner), géneros y modos específicos (la comedia, el cine amateur) o tecnologías (la cámara, el sonido). Aunque en ocasiones uno pueda preguntarse por la ubicación de ciertos artículos en una u otra sección, lo cierto es que esta división es útil y funcional de cara a un replanteamiento plural del campo.

Repasemos brevemente cada una de estas secciones. La primera parte resulta la más compleja y desigual. En su afán por construir perspectivas teóricas que den cuenta de fenómenos amplios y de cierta abstracción –por ejemplo, el desafío a las expectativas espectatoriales sobre las interpretaciones de estrellas en el texto de George Toles sobre Brando–, los autores se esfuerzan por aportar paradigmas que resuelvan algunas cuestiones de forma estructural. La voluntad de generar marcos teóricos sobre patrones y modelos repetidos genera lecturas transhistóricas a partir de ejemplos muy variados. En el capítulo que abre esta sección, Brenda

Austin-Smith se aproxima a cómo se transmiten las posibilidades de cambio de un personaje en una trama concreta a partir del análisis de *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926), *La conversación* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) y *Al azar de Baltasar* (*Au Hasard, Balthazar*, Robert Bresson, 1966). Si bien algunas observaciones sobre el burro de la película de Bresson son sugerentes e incluso provocativas sobre el encuentro entre la cámara, la trama, los actores y su efecto en los espectadores, el capítulo se dispersa entre la explicación de las diversas narrativas y los parcos análisis filmicos. Lo mismo sucede con el artículo de Andrew Klevan sobre la suspensión del significado a través del gesto actoral y con el de Alex Clayton sobre la comedia. En ambos se generan teorías estructurales sobre la actuación apoyadas en certeros microanálisis de fragmentos de varias películas, pero se desentienden (más Clayton que Klevan) del entorno cultural de estas producciones. Con una estrategia más eficaz, Murray Pomerance trabaja sobre las «actuaciones actuadas» («*performed performances*») de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956). Pomerance teje su discurso sobre esos momentos en que la diégesis nos sitúa frente a actuaciones dentro de la trama para examinar cómo introducen desviaciones en la constitución y relación entre personajes. Estos dramas dentro del drama construyen, según Pomerance, otro orden perceptual, que cambia las relaciones entre el espacio, el observador y el actor observado y convierte, por ejemplo, a Doris Day en Josephine McKenna haciendo de Jo Conway a través de la interpretación de «Que Sera, Sera» en la embajada.

La segunda sección se abre con «“Look at Me!” A Phenomenology of Heath Ledger in *The Dark Knight*», un estudio fenomenológico de la actuación de Heath Ledger como el Joker en *El Caballero Oscuro* (*The Dark Knight*, Jörg Sternagel, 2008). En él, Jörg Sternagel analiza el rostro desfigurado, grasiento y «permeable» del

Joker en primer plano para ahondar en la gama de sensaciones producidas por esta interpretación frente a la impertérrita caracterización de Jack Nicholson como Joker en *Batman* (Tim Burton, 1989). También destaca el capítulo de Ernest Mathijs sobre la *performance* en el cine de culto. Movilizando conceptos como la referencialidad y el exceso, Mathijs recorre estrategias como los cameos o lo que denomina «la actuación loca» («*mad acting*») y lanza una serie de ideas dignas de ser explotadas en sucesivas investigaciones. Más titubeantes son las piezas de William Brown sobre la actuación y las neuronas espejo (en otra demostración del cruce entre neurociencia y cine, tan en boga en algunos ámbitos) o la de Kevin Esch sobre la necesidad de recuperar el mito como eje analítico y pasar del microanálisis a lecturas distantes de las películas (del *close reading* al *distant reading*, en un ejercicio que dialoga mucho mejor con las perspectivas exploradas en el primer apartado del libro). La sección se cierra con el artículo de Liz Czach sobre la actuación en las *home movies*. Czach propone una categorización que distinga entre las películas caseras que replican ficciones, las *performances* teatralizantes en el ámbito doméstico cotidiano y la captura aparentemente natural del devenir humano. Tras un ameno repaso a catálogos y recomendaciones presentes en la literatura sobre cine amateur de los años 50, el texto se queda corto cuando entra en materia sobre la naturalidad y artificiosidad de las películas domésticas, y en la manera en que el espectador completa en estos casos el gesto íntimo de los sujetos que aparecen frente a la cámara.

La tercera parte del libro, dedicada a la cultura de la actuación, se abre con un convincente capítulo del reputado Paul McDonald. McDonald, de manera sintética y vigorosa, se detiene en la tensión entre historia y espectáculo (*story and show*), presente a su juicio en las actuaciones de las estrellas. Así, a partir del caso de *Sr. y Sra. Smith* (*Mr. & Mrs. Smith*, Doug Liman,

2005), el profesor de la Universidad de Nottingham propone conectar de forma directa los estudios sobre actuación y sobre estrellas para apreciar el potencial fílmico en términos de narrativa pero también de espectáculo. El gesto integrador de McDonald encuentra un cierto eco en los trabajos de Sharon Marie Carnicke sobre la legitimidad como actor de John Wayne en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) y de Charlie Keil sobre las convenciones performativas del cine de los orígenes y el trabajo de Florence Turner. Cierra el apartado un decepcionante artículo de Chris Holmlund sobre la integración de la actuación gay en el cine estadounidense de finales de los 90. El trabajo sobre tres interpretaciones –de Chris Cooper en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), Catherine Keener en *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999) y Chlöe Sevigny en *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999)– no pasa de la descripción impresionista a partir de las reflexiones de Diane Negra sobre *niche acting* o de B. Ruby Rich sobre el New Queer Cinema.

Llegamos así al último apartado del libro, dedicado a investigar sobre la mediación tecnológica de la actuación. La sección se lee como una especulación sobre esta relación entre el mecanismo cinematográfico y la interpretación. Quizá el trabajo de William Rothman sobre la cámara como ordenadora del mundo diegético sea la más previsible. Por el contrario, la aportación de Jennifer M. Barker sobre la escucha como actuación y, sobre todo, los escritos de Sean Aita y de Barry King sobre la digitalización pueden ser útiles para futuros trabajos sobre lo que Andy Serkis, el Gollum de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-03), llama «ciberactuación».

En definitiva, *Theorizing Film Acting* es un irregular intento por ampliar y consolidar las

perspectivas teóricas sobre la actuación cinematográfica. En este sentido, el diálogo con algunos de los referentes fundamentales de la actuación (Constantin Stanislavski, Lee Strasberg) se produce de forma fluida y no ontológica. Lo mismo sucede con otros autores provenientes de las ciencias sociales y los estudios fílmicos (Erving Goffman, Stanley Cavell o Jean-Luc Nancy, citados en diversos artículos además de las menciones a James Naremore, Richard de Cordova o Richard Dyer). Se aprecia aquí una mayor naturalidad y familiaridad que en compilaciones anteriores a la hora de trabajar un corpus teórico. Sin embargo, por momentos el lector tiene una sensación de totum revolutum, en el que la ambición del proyecto por ofrecer un muestrario teórico concluye con una cierta dispersión antes que con la consolidación de un volumen coherente y armónico. El énfasis en el análisis fílmico para detectar gestos y modelos de representación quizá sea el único armazón detectable a lo largo de la colección. En cambio, las diversas teorías que se suceden, así como los diferentes contextos históricos tratados (que no culturales: el libro es mayoritariamente anglosajón en cuanto a los objetos de estudio abordados), repercuten en esa sensación algo caprichosa. En cualquier caso, el lector atento también hallará ideas y motivos sugerentes, tal y como sucede en multitud de volúmenes colectivos.

Por último, se echa de menos una bibliografía final, que integre las lecturas utilizadas en cada uno de los capítulos. Práctica cada vez más extendida en diversas editoriales, la inclusión de una relación al final de cada artículo, a modo de notas, no facilita la consulta del conjunto referencial del volumen. Una pena en un libro que, por otra parte, supera los 60 euros en su edición electrónica y los 100 en la de tapa dura, una absoluta aberración.

Miguel Fernández Labayen