



Pola Negri en *Madame Duban*  
(E. Lubitsch, 1919)

# Elogio de la metamorfosis

## Notas acerca de la teoría del actor cinematográfico en el cine de Weimar

FRANCESCO PITASSIO

junio 2006  
105

Una de las primeras aportaciones dedicadas a la reflexión sobre el actor cinematográfico en la cultura alemana, y centrada precisamente en los años veinte, es LEONARDO QUARESIMA (ed.): *Bravo!*, Florencia, La Casa Usher, 1985. La idea del actor como principio creador se ha tomado básicamente del ensayo introductorio de esta obra. Para la reconstrucción de la cultura del actor cinematográfico de principios del siglo XX, resultan también de gran importancia las investigaciones de HICKETHIER, en especial: KNUT HICKETHIER (ed.): *Grenzgänger zwischen Theater und Kino*, Berlín, Mythos, 1986.

La elaboración de una teoría sobre el cine en el ámbito europeo experimentó un impulso excepcional entre el término de la Primera Guerra Mundial y el advenimiento del sonoro. Esta aceleración tuvo lugar en escenarios nacionales a menudo singulares en cuanto a las materias de la discusión y a las líneas de desarrollo, si bien es cierto que desde la mitad de los años veinte comienza a apreciarse un acercamiento progresivo de las reflexiones individuales gracias a la aparición de objetos de análisis y espacios de diálogo compartidos. El actor, como elemento distintivo de la representación cinematográfica y como principio organizador de la misma, concentra la atención de la teoría que se produce en cada uno de los contextos culturales al menos hasta la mitad de los años veinte. Al mismo tiempo, la novedad que entrañaba el cine como medio y como arte suscitó la necesidad de redefinir los criterios de evaluación del acto interpretativo: ¿qué tipo de actor?, ¿para qué tipo de representación? La Alemania de la República de Weimar ofreció uno de los escenarios más animados y apasionantes para el espectáculo de la teoría<sup>1</sup>.

La vasta difusión, la compleja organización y la relevancia cultural del sistema teatral germano desempeñaron un papel determinante tanto en el diseño del aparato conceptual como en la praxis profesional del actor cinematográfico de la Alemania de los años diez y veinte. El valor de este importante legado se canjeó con éxito dentro del mercado del espectáculo. A diferencia del rechazo rotundo y categórico por la tradición teatral que propugnaban desde la teoría Louis Delluc o Jean Epstein,<sup>2</sup> y lejos también de la defensa de la unidad revolucionaria que palpitaba en las obras de los grandes teóricos-directores del teatro y el cine soviéticos,<sup>3</sup> el contexto alemán propone intentos estructurados de adaptación y modernización de las variantes del espectáculo a raíz de la llegada del nuevo medio y de la estética que lo acompaña. Así pues, no se trata de una oposición entre teatro y cine ni de un giro radical compartido por ambos, sino que resultaría más acertado hablar de una renovación derivada del profundo cambio originado tras la aparición de la modernidad, situación en la cual el cine fue solo uno de los elementos implicados, aunque de los más relevantes<sup>4</sup>. En este sentido, afirmaba Herbert Jhering: el cine existe porque cambia el sentido del cuerpo.

*El desarrollo empezó a ser posible cuando se apoderó de la escena un arte de la interpretación que nacía de un nuevo sentido del cuerpo; un arte concentrado, articulado y obsesionado por su propio ritmo.*<sup>5</sup>

Primero, el cuerpo; luego, la escena; y, por último, el cine...

Hoy día se dispone de una enorme cantidad de muestras relacionadas con la reflexión que sobre el actor cinematográfico se llevó a cabo en Alemania entre los últimos años de la segunda década del siglo pasado y la mitad de los años veinte. Esta abundancia se debe en gran medida a su originalidad, fruto de la fase histórica en que se elaboró así como de la singularidad del debate de esta nación. De forma similar a la teoría elaborada en área francesa, más célebre, el debate alemán analiza la *reproductibilidad técnica* del dato fenoménico —cualidad que le es pro-

2. Es dudosa la veracidad de este rechazo, tal como demuestran el origen de Delluc, proveniente de la crítica teatral, y algunas películas de Epstein, examinadas de cerca por FRANÇOIS ALBERA en "Sociologie d'Epstein: de Pathé-Consortium à Albatros", en JACQUES AUMONT (ed.): *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, París, Cinémathèque Française, 1997.

3. Los estudios recientes al respecto son cuantiosos y no es posible desde aquí dar cuenta de todos. Puede hallarse un análisis de varias propuestas (Eisenstein, FEKS, Meyerhold) en CLAUDE AMIARD-CHEVREL (ed.): *Théâtre et cinéma années vingt*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1990. Un encuadramiento extraordinario de Kuleshov dentro de la perspectiva culturalógica de la concepción del actor cinematográfico precedente y contemporáneo lo constituye MIKHAIL YAMPOLSKI: "Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Film Actor", en RICHARD TAYLOR, IAN CHRISTIE (eds.): *Inside the Film Factory*, Londres-Nueva York, Routledge, 1991.

4. De reciente publicación, un trabajo capaz de ofrecer un detallado balance del debate sobre cine y modernidad es FRANCESCO CASSETTI: *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milán, Bompiani, 2005.

5. HERBERT JHERING: "Der Schauspieler im Film", *Berliner-Börsen Courier*, 31 de octubre de 1920; ahora en HERBERT JHERING: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, (vol. I, 1909-1923), Berlín, Aufbau, 1958, pág. 378. La cursiva es nuestra.

Louise Brooks en *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, G.W. Pabst, 1928)





Karl Platen en Schatten. Eine nächtliche Halluzination (Sombras, A. Robison, 1923)

pia al cine— y dedica poca atención al *montaje* —cuya potencia significativa apenas es tenida en cuenta—<sup>6</sup>. Consecuencia de tal interés es la exaltación de las peculiaridades representativas mecánicas que caracterizan el *dispositivo*<sup>7</sup>. Es la potencia de la reproducción, de la *sintonía* entre el referente y su réplica mecánica, el aspecto que más sorprende. Así sucede entonces y, en cierto sentido, también hoy. Ahora bien, ¿qué clase de sintonía?

La reproducción fotográfica posee una cualidad esencial: la objetividad. Es una objetividad capaz de erigirse en poder revelador de la realidad en ciertos casos. Esta virtud particular de la cámara, trasladada después a la pantalla, le exige al actor una debida valoración: nada de chapuzas ni de trucos con los que esconder las carencias.

*El crítico y el juez más agudo que pueda imaginarse al hablar de la interpretación es el cine. El cine desenmascara la monotonía y lo cursi, la falta de fantasía y el sensorialismo. Desenmascara asimismo la indiferencia*<sup>8</sup>.

La garantía de veracidad que ofrece el dispositivo dio origen a una larga serie de consideraciones acerca de la *credibilidad* de la representación cinematográfica y acerca de los efectos que en la psicología de las masas ejercían tanto la reproductibilidad técnica de la película como su consiguiente difusión en la sociedad, asunto al cual dedicó parte de *Der sichtbare Mensch* (*El hombre visible*, 1924) Béla Balázs<sup>9</sup>. El *hombre visible* de la cultura de Weimar es más convincente que el hombre escénico. Su presencia en la pantalla resulta mucho más verosímil que en

6. Puede encontrarse una minuciosa comparación de los debates francés y alemán a través de los conceptos clave de *photogénie* y de *Physiognomik* en FRANK KESSLER: «Photogénie und Physiognomie», dans *Geschichte der Physiognomik*, Freiburg, ... FRANK KESSLER: "Photogénie und Physiognomik", en RÜDIGER CAMPE ET MANFRED SCHNEIDER (eds.): *Geschichten der Physiognomik*, Rombach Litterae, vol. 36, Friburgo, Rombach, 1996.

7. Si empleamos la clasificación que propone Sánchez-Biosca, nos hallamos ante un *modelo hermético-metafórico* que "presenta una concepción muy intensa de cada uno de los significantes mínimos que componen el plano (fragmentos de decorado, iluminación, líneas, movilidad del actor, trucaje de la imagen, etc.), todos ellos de algún modo hipertrofiados, sometidos a un desarrollo excesivo, arbitrario y, por tanto, privados de la mínima transparencia icónica." Al mismo tiempo, y según nuestra opinión, la reflexión alemana (llevada a cabo entre la segunda y la tercera década del siglo veinte especula con la preponderancia significativa del plano, pero la basa también en los códigos fotográficos predominantes y en la transparencia icónica, rasgos que Sánchez-Biosca atribuye al *modelo narrativo-transparente*, sin aspirar, no obstante, a una articulación sintáctica del significativo.

Esta convergencia se produce en una fase de transición propia del primer lustro de los años veinte, que no afecta únicamente a las prácticas discursivas sobre el cine, sino también a los textos mismos como Sánchez-Biosca ilustra mediante el ejemplo del *Kammerspielfilm*. Véase VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*,

Madrid, Verdoux, 1990, en particular, las págs. 46-57.

8. HERBERT JHERING: "Der Schauspieler im Film" (7), *Berliner-Börsen Courier*, 6 de marzo de 1921; ahora en HERBERT JHERING: *Von Reinhardt bis Brecht*, vol. I, op.cit., pág. 404.

9. BELA BALÁZS: *Der sichtbare Mensch, oder, Die Kultur des Films*, Viena, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924; luego, *Der sichtbare Mensch, oder, Die Kultur des Films*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001. El análisis del cine como medio de comunicación en la obra de Balázs es objeto del trabajo de GIOVANNA GRIGNAFFINI: *Sapere e teoría del cinema. Il periodo del muto*, Bolonia, CLUEB, 1989; MASSIMO LOCATELLI: *Béla Balázs. Die Physiognomik des Films*, Berlín, VISTAS, 1999; HELMUT H. DIEDERICH: "Ihr müßt erst etwas von guter Filmkunst verstehen. Béla Balázs als Filmtheoretiker und Medienpädagoge", en *Der sichtbare Mensch, oder, Die Kultur des Films*, op.cit.

10. WILLY HAAS: "Das Objekt der Filmkritik", *Film-Kurier*, n. 21, 24 de enero de 1924; ahora en WOLFGANG JACOBSEN, KARL PRÜMM, BENNO WENZ (eds.): *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920-1933*, Berlín, Hentrich, 1991, pág. 64.

11. Algunos estudiosos distinguen un cambio fundamental entre la primera y la segunda mitad de los años veinte y lo atribuyen precisamente al visionado de los filmes soviéticos y a las investigaciones sobre el montaje que en aquellas producciones se llevaron a cabo. Véase, por ejemplo, KNUT HICKETHIER: "Beschleunigte Wahrnehmung", en JOCHEN BOBERG, TILMAN FICHTER, ECKART GILLEN (eds.): *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, Múnich, C.H. Beck, 1986. Sánchez-Biosca invita a considerar, al mismo tiempo,

el escenario, y este resultado tiene una explicación comunicativa y ontológica, tiene que ver con el medio y con la estética.

*Es una gran paradoja. El ser humano corriente, tal cual es, con su mirada, su fisonomía, su cuerpo y sus pequeños hábitos de comportamiento, desprende en la imagen en movimiento un aura personal mucho más fuerte que el "cuerpo existente" [körperliche Daseiende], esto es, que su verdadero cuerpo en la escena teatral*<sup>10</sup>.

La extensión del aparato teórico a la dimensión comunicativa, por un lado, y a la función del montaje, por otro, se aprecia sobre todo después del año 1925, consecuencia del impresionante impacto que había producido la proyección de un conjunto emblemático de filmes llegados de la recién fundada URSS<sup>11</sup>. En la primera fase de la posguerra, sin embargo, el rasgo que hacía extraordinario al cine era la singularidad de la reproducción en sí. Esta peculiaridad conlleva una energía expresiva que de ningún modo debe menospreciarse, ni siquiera al compararla con el montaje, el cual, según se mire, no consigue sino deslucir la excepcionalidad que posee el cuerpo ofrecido por la pantalla, milagro surgido del encuentro entre una anomalía humana y una novedad estética y mediática:

*Podría haber sido un filme magnífico [...]. Sin embargo, al hacerse de esta manera, a la película le falta la sustancia particular, esa peculiar vivacidad dramática que nace de la posibilidad de ver cómo las expresiones y los gestos pasan de un estado de ánimo a otro. Una articulación de las imágenes [Bilderführung] que muestra solo el resultado, la fase final de los estados de ánimo, ofrece únicamente la imagen superficial de un tapiz cuyo proceso vivo de bordado no se desarrolla ante nuestros ojos*<sup>12</sup>.

El actor cinematográfico del cine de Weimar tenía un innegable parentesco con su antepasado teatral, capaz de mantenerse como ejemplo inigualable. No obstante, el actor de cine resultaba distinto por una serie de limitaciones tecnológicas. A partir precisamente de estas carencias se creó una teoría que consiguió trans-

formar las limitaciones en *rasgos distintivos propios*. La limitación que resultaba quizá más evidente al espectador del momento era la ausencia de sonido en la representación cinematográfica. A la voz siempre se le había encargado la responsabilidad de expresar la espiritualidad del sujeto, de ahí que su omisión pudiese conducir al acabamiento del arte según la opinión de algunas ilustres personalidades. Ahora bien, también podría dar paso a la aparición de una nueva estética.

En Alemania, el lenguaje verbal posee una importancia y un peso dentro de la tradición del mundo del espectáculo que no se da en otros escenarios nacionales. Material para la composición dramática, el lenguaje verbal desempeña la función básica de expresar el universo interior y, por consiguiente, de conferir fundamento y sentido al sujeto escénico. Dadas estas circunstancias, ¿cómo salvar semejante limitación? En primer lugar, tomando conciencia de un hecho indiscutible:

*No cabe duda de que las cosas más bellas, las que alcanzan la perfección espiritual, llegan a través de la palabra; a través de la palabra discontinua, analítica; en la eternidad, a través de la palabra —mientras que el cine permanece mudo—. Aun así, es igualmente cierto que tres cuartas partes de todas las obras dramáticas representadas en Berlín no aspiran a la perfección espiritual, aun cuando se sirven de la palabra*<sup>13</sup>.

La reproductibilidad técnica propia del cine, por una parte, y la ausencia del elemento que caracteriza a la humanidad en las formas de representación tradicionales, por otra, sirvieron a Willy Haas, intermediario ideal entre una cultura literaria tradicional y la sensibilidad moderna, como base desde la cual anunciar la conclusión de los conceptos habituales de arte en relación con el actor, quien ya no es “[...] un fenómeno artístico, sino un fenómeno psicofisiológico”<sup>14</sup>. Con todo, esta transformación no supone necesariamente una menor relevancia o eficacia de la acción del actor ya que su presencia no está condenada al mutismo, a la incapacidad elocutiva: la imagen en pantalla muestra los movimientos labiales del intérprete, el cual ha optado por el silencio<sup>15</sup>, por la expresión a través de otros instrumentos. La opinión compartida por las obras teóricas más originales de la Alemania de Weimar contraponen a la palabra el cuerpo, y en el cine él es el soberano.

La entrada masiva de producciones estadounidenses y las consecuencias de esta invasión. Véase SÁNCHEZ-BIOSCA: *op. cit.*

12. BÉLA BALÁZS: “Die Königin von Moulin Rouge”, *Der Tag*, 12 de febrero de 1924; ahora en HELMUT H. DIEDERICHS, WOLFGANG GERSCH, MAGDA NAGY (eds.): *Schriften zum Film* (vol. 1, *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*), Múnich, Carl Hanser, 1982, pág. 276.

13. ALFRED KERR: “Standpunkte zum Film”, *Berliner Tageblatt*, 12 de febrero de 1921; ahora en ALFRED KERR: *Essays. Theater. Film*, Berlín, Argon, 1991, pág. 348. La cursiva es nuestra.

14. WILLY HAAS: “Gibt es eine Schauspielermaske im Film?”, *Film-Kurier*, n. 256, 29 de octubre de 1924; ahora en JACOBSEN, PRÜMM, WENZ (eds.): *Willy Haas, op. cit.*, pág. 46.

Para informarse de los detalles biográficos y estéticos de este intelectual praguense de lengua alemana y origen judío, el primer instrumento es su autobiografía: WILLY HAAS: *Die literarische Welt. Erinnerungen*, Múnich, Paul List, 1960. Así mismo, véanse también NORBERT ABELS: “Die Kunst, durch die Zeiten zu fallen. Über Willy Haas”, en MARGHERITA PAZI, HANS DIETER DIEDERICHS (eds.): *Berlin und der Prager Kreis*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1991; KARL PRÜMM: “Mit den Sinnen denken. Der Filmkritiker Willy Haas”, en JACOBSEN, PRÜMM, WENZ (eds.): *Willy Haas, op. cit.*

15. Existen diversas obras que también analizan la contraposición entre mutismo y silencio. Véanse, por ejemplo: MAX OTTEN: *Der Weg zum Film*, vol. 1, *Der Filmschauspieler*, Berlín, Lichtbildbühne, 1918; WILLY HAAS:

El invento de los hermanos Lumière, en consecuencia, destruye el mundo interior o, cuando menos, lo funda en la apariencia. El dato visible es el único que permite formar los procesos de significación y cualquier intento de recurrir a códigos alternativos con el fin de crear sentido resulta inadecuado. Por tanto, la interpretación del actor debe partir de esta primera constatación y debe adecuar sus medios a tal atadura. Se trata de una valoración que suelen compartir tanto teóricos como cineastas, y así lo demuestra uno de los tratados de dirección cinematográfica más conocidos, obra de Max Mack:

*[...] El cine es ante todo fotografía. Esto significa que no traslada a la pantalla la belleza del alma, sino el cuerpo material, la apariencia. [...] El mejor talento se echa a perder si su aspecto no está a la altura de su propia capacidad*<sup>16</sup>.

La preponderancia de la exterioridad por encima de otras dimensiones posibles o ya existentes permitió establecer, en numerosas ocasiones, una equivalencia entre el aspecto visible y la superficie [*Oberfläche*], con todas las desviaciones semánticas que ofrece el término. El cine es la victoria del cuerpo sobre el espíritu y de la exterioridad sobre la interioridad (o, al menos, la sumisión de la segunda a la primera).

*Ante todo, una buena película no tiene un "contenido" literario. [...] Del mismo modo que un cuadro o precisamente una expresión del rostro tampoco tiene contenido alguno. Porque "lo que está en el interior es exterior"; el cine es un arte superficial. Quizá no carezca de psicología, pero esta psicología es visible, se halla, pues, en la superficie*<sup>17</sup>.

Hubo más voces en el debate alemán que transformaron la definición de las limitaciones tecnológicas de la representación cinematográfica —ausencia de sonido, monocromía, bidimensionalidad— en el referente teórico de la superficialidad. Basta pensar en el valor que posee este concepto en los escritos de Siegfried Kracauer o de Rudolf Arnheim, de época posterior<sup>18</sup>. Esta definición general de la forma admitió el paralelismo frecuente con el aspecto gráfico: un criterio de análisis con el que examinar la interpretación de algunas de las grandes figuras de la pantalla demoníaca pero, al mismo tiempo, un instrumento explicativo con el

"Pola Negri als Sapo", *Das Tage-Buch*, n. 40, 8 de octubre de 1921; ahora en JACOBSEN, PRÜMM, WENZ (eds.): *Willy Haas*, op. cit.; BÉLA BALÁZS: "Stummheit und Schweigen", *Der Tag*, 5 de septiembre de 1925; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit.

16. MAX MACK: *Wie komme ich zum Film?*, Berlín, Reinhold Kühn, 1919, pág. 21.

17. BÉLA BALÁZS: "Bildungswerte der Filmkunst", *Die Filmtechnik*, 5 de noviembre de 1925; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit., pág. 348.

18. Véanse, por ejemplo, las reseñas de los años veinte incluidas en SIEGFRIED KRACAUER: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995; RUDOLF ARNHEIM: *Kritiken und Aufsätze zum Film*, edición de Helmut H. Diederichs, Munich, Carl Hanser, 1977.





Greta Garbo en *Die freudlose Gasse* (*Bajo la máscara del placer*, G.W. Pabst, 1925)

19. Piénsese, en este sentido, en las páginas emblemáticas de RUDOLF KURTZ: *Expressionismus und Film*, Berlín, Lichtbildbühne, 1926.

20. RUDOLF ARNHEIM: "Dr. Caligari redivivus", *Stachelschwein*, n. 19, octubre de 1925; ahora en *Ibidem*, pág. 178.

21. RUDOLF HARMIS: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*, Leipzig, Felix Meiner, 1926, págs. 80 y 83.

22. Balázs, para referirse al movimiento expresivo, habla de "origen del lenguaje", enfoque que acerca a este autor a las investigaciones que en aquella misma época estaban realizando Eisenstein y Tretjakov. Véanse al respecto B. BALÁZS: *Der sichtbare Mensch*, op. cit.; SERGEI EISENSTEIN, SERGEI TRETIAKOV: "El movimiento expresivo" (1923), en PIETRO MONTANI (ed.): *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, Venecia, Marsilio, 1998. Para profundizar en las relaciones entre gesto y lenguaje verbal desde la perspectiva de la semiótica más moderna, véase PAOLO FABBRI: *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 1998. Para saber más acerca de la relación entre sensación y movimiento en la cultura científica y estética entre los siglos XIX y XX, véase JONATHAN CRARY: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge-Londres, MIT, 1999.

que dar una razón estética al pacto entre cine y artes figurativas en el célebre maridaje del expresionismo cinematográfico<sup>19</sup>.

*A decir verdad, el actor Werner Krauss, con su manera de interpretar, no crea un ser humano, sino una figura caricaturesca dotada de una efectividad genial. En este caso podría hablarse de expresionismo, pero de un expresionismo inerte, rebuscado*<sup>20</sup>.

El valor gráfico de la imagen tenía que hacer frente a una dimensión esencial de la representación cinematográfica: el movimiento. La articulación cinética significativa derivada de una sucesión de posiciones corporales distintas constituyó una de las preocupaciones teóricas más habituales.

En varias ocasiones y en diversos ámbitos nacionales se dibuja un origen ontológico del hecho cinematográfico a partir de la etimología del término, esto es, "escritura del movimiento". En el debate alemán se acentuó el nexo directo de la dimensión cinética con la dimensión humana: el movimiento debe pertenecer al ser humano para que pueda realizarse una representación eficaz. Afirma al respecto el autor de un texto con vocación sistemática y académica:

*El objeto principal de la representación es el ser humano; el ser humano en movimiento, para ser más precisos. [...] A través de la inclusión del movimiento, la imagen cobra vida, se convierte en trama y, por consiguiente, el cine se transforma en arte representativo, es decir, en arte que permite reproducir al ser humano, siempre que este arte pretenda comunicar experiencias y valores personales y no degenerare en un espectáculo frívolo de monigotes desgarbados*<sup>21</sup>.

El movimiento resulta ser un material expresivo en sí mismo, un fluido anterior al lenguaje y a su propio origen filogenético, según un punto de vista retomado después por la semiótica más reciente<sup>22</sup>. El dinamismo del cuerpo pasa a ser una especie de continuo, una incesante variación natural, como apunta Balázs; o una metamorfosis controlada y planificada, una materia maleable que debe ser modulada en una concatenación dotada de significado, como apunta Herbert Jhering en su sugestiva teoría del actor cinematográfico a principios de los años veinte.

[...] Resulta obvio que la representación cinematográfica se halla sometida a leyes distintas a las que rigen la representación teatral. Sin embargo, en lo esencial, en la necesidad de ofrecer una cadena cinética continua, vibrante, tanto el cine como el teatro encuentran hoy en día un punto de contacto <sup>23</sup>.

El punto que preocupaba al crítico teatral y a muchos otros intelectuales alemanes era la solución del antagonismo entre los conceptos de estático y dinámico o, lo que es lo mismo, la capacidad de generar tensión también en los estados de calma, la posibilidad de inyectar en un cuerpo que es en sí mismo insignificante la vibración de una dirección, un *sentido*. El cuerpo no debía ser atenuado en el diseño de la figura, pero la orientación no podía reducirse por completo a la univocidad de la trama narrativa, identificada ya en aquellos años con el cine proveniente de Estados Unidos:

*Figura y situación. Quizá no exista otro aspecto en el que se opongan de manera más clara la interpretación cinematográfica alemana y la estadounidense. La estadounidense pone en escena solo situaciones, y la alemana, solo figuras —o cuando se dan situaciones, las aleja de la figura y las exagera—. [...] El contraste entre quietud y movimiento no es sino el contraste entre figura y situación* <sup>24</sup>.

El modo más directo y habitual de articular la variación cinética del cuerpo dentro de un organismo perceptible es el *ritmo*. El concepto fue retomado por algunos teóricos que desearon destacar el valor anticipatorio de esta noción y su función como guía de la cognición del espectador: gracias al ritmo puede leerse el cuerpo en movimiento. Pero más que tal concepto, presente también en los debates ruso y, en parte, francés y característico de la epistemología moderna, en realidad es la referencia directa a la corporeidad la que asume un peso preponderante y diferenciador en la reflexión germana.

El cuerpo descubierto por el cine y por la reflexión en Alemania entre la segunda y la tercera década del siglo veinte consolida una nueva antropología o, al menos, revela un profundo cambio epistémico capaz de disponer de otro modo los elementos que definen la subjetividad. Atrás queda la división canónica entre cuerpo y alma, entre lo material y lo espiritual. El hombre visible de Balázs o el actor

23. HERBERT JHERING: "Der Schauspieler im Film" (2), *Berliner-Börsen Courier*, 21 de noviembre de 1920; ahora en *Von Reinhardt bis Brecht*, op. cit., pág. 382.

24. HERBERT JHERING: "Der Schauspieler im Film" (9), *Berliner-Börsen Courier*, 16 de octubre de 1921; ahora en *Von Reinhardt bis Brecht*, op. cit., págs. 411-412.

metamórfico de Jhering demuestran la unidad de ambos planos en la forma sensible: no es una traducción de un terreno al otro, sino una coexistencia en armonía. El cuerpo del actor cinematográfico es asertivo, tautológico y, sobre todo, innegable. Ya que la representación cinematográfica —o la representación moderna, según Jhering— se basa en el cuerpo del actor, es posible observar el alcance del cambio simbólico que se ha producido: ya no nos hallamos ante una palabra refutable, sino ante un dato material indiscutible.

*En nueve de cada diez casos, aquí se determina con tal fuerza un perfil a través del cuerpo y del rostro del intérprete y a través de la forma específica, peculiar, característica y rítmica de ese cuerpo, que el conflicto interior y de carácter prácticamente no encuentra la manera de llegar a la expresión.*

*Y es que en el cine las cosas son esencialmente distintas a como suceden en el mundo del teatro: la palabra permitía templar los gestos innatos, negar la propia manera de ser, pero el cuerpo, ¿qué puede hacer el cuerpo contra sí mismo?*<sup>25</sup>

Un cuerpo intransitivo, por tanto. De esta forma se hace evidente por qué el cuerpo cinematográfico es un dato mucho más verosímil, independientemente del marco narrativo que lo acoja, que el cuerpo tradicional de la escena teatral. La garantía de la existencia material del cuerpo viene dada por el medio de representación y no por la colocación diegética, del mismo modo que la valoración de las formas de actuar deriva de la precisión científica de ese medio y no de una estética realista:

*El actor cinematográfico debe mostrar siempre un rostro creíble, por mucho que su expresión pueda incluso alejarse con diferencia del rostro normal*<sup>26</sup>.

Es justamente esta verosimilitud la que permite convertir el significante en objeto de una inversión pasional de futuro, en motivo y objeto de una pulsión erótica, como escribe Balázs en sus páginas más conmovedoras y emotivas: la irradiación erótica del cuerpo es la representación cinematográfica en sí.

El concepto más innovador por muchos motivos surgido de la reflexión alemana acerca del actor cinematográfico es, como ya se sabe, la noción de fisiognomía

25. WILLY HAAS: "Genialität in der Filmdarstellung", *Film-Kurier*, n. 261, 25 de noviembre de 1920; ahora en Jacobsen, Prümm, Wenz (eds.): *Willy Haas*, *op. cit.*, pág. 45.  
26. OSKAR DIEHL: *Mimik im Film*, Múnich, Georg Müller, 1922, pág. 11.

acuñada por Béla Balázs. Se trata de un concepto que impregna toda la discusión crítica y teórica del autor, aunque con el paso del tiempo es empleado cada vez más a menudo por el intelectual húngaro, también responsable de su inclusión dentro de los marcos teóricos. Su carácter innovador es tal que el concepto de fisiognomía permite trazar un diagrama de los puntos en los que la interpretación cinematográfica más se aleja de la *episteme* precedente. Desde un enfoque de la historia de la cultura y de los medios de comunicación de masas, Balázs contrapone una civilización de la escritura, nacida con la invención de la prensa, a una civilización de la visión, anterior a la de la escritura y resurgida con la llegada del cine, capaz de llevar a cabo una auténtica redención del ser humano. Existen en particular algunos aspectos de la fisiognomía que merecen ser subrayados por su capacidad de sugerir rasgos originales de las modalidades de significación filmica alternativos a los modelos de creación de sentido basados en sintagmas articulados, cuya cuidada taxonomía es la *Gran sintagmática*<sup>27</sup>. En primer lugar, el intelectual húngaro señala un predominio de la dimensión del sentido —o de la significancia, por emplear un término del agrado de Barthes— sobre la dimensión del significado. La fisiognomía sugiere una dirección del sentido, sin especificarla en una unidad semántica perfectamente delimitada. Es la victoria de la dimensión sensible sobre la cognitiva propia de los lenguajes naturales. Desde esta perspectiva, los gestos pueden representar todo lo indecible:

*Siempre he afirmado que la esencia y el significado del cine residen en el hecho de que este, con un gesto espontáneo, es capaz de expresar pensamientos que ni las palabras más refinadas podrían materializar*<sup>28</sup>.

De hecho, tanto la gestualidad del cuerpo como la del rostro del actor transmiten sentido mediante modalidades análogas y no divergentes. En consecuencia, la gestualidad crea un sentido modulándolo a través de unos cambios y no de manera definida y unívoca. Es precisamente esa posibilidad de matiz de sentido, o de concurrencia de diferentes sentidos, el elemento estético y epistemológico de mayor novedad que encierra el invento de los hermanos Lumière.

27. CHRISTIAN METZ: *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1968.

28. BÉLA BALÁZS: "Pat und Patachon", *Der Tag*, 30 de diciembre de 1924; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit., pág. 329.

*Der Bucklige und die Tänzerin (El jorobado y la bailarina, F.W. Murnau, 1920)*

*Pero cuanto mayor era la capacidad del cine moderno de representar un destino en evolución —tal como puede verse en las aventuras, donde, a través de la mímica*

*[Mienenspiel], el cine mostraba las almas directamente visibles en las caras—, mayor era la claridad con la que se evidenciaban las posibilidades de la expresión. Por un lado se evidenciaban las enormes posibilidades polifónicas de la fisiognomía, pero, por otro lado, se hacía patente que una expresión del rostro podía expresar las ideas más diversas y clamorosamente contradictorias. No existe palabra ni tampoco frase alguna que pueda decir tantas cosas al mismo tiempo y en una unidad orgánica como un solo gesto*<sup>29</sup>.

Esta inclinación hacia la metamorfosis, hacia la transición permanente —el concepto de tránsito reaparece muy a menudo también en los escritos de Jhering— marca, además, la distinción elemental formulada por el autor de *Der sichtbare Mensch* entre dos conceptos aparentemente sinónimos, a saber, expresión y fisiognomía. Por una parte, la oposición presupone una condición consciente e intencional contraria a un lado inconsciente y natural. Sin embargo, y de manera más recurrente en la obra de Balázs, se trata de dar credibilidad a una modalidad de significación basada en la variación preterintencional y en la materialización en paralelo al rodaje en vez de en la ejecución de una partitura mímica y gestual premeditada y rítmica que es capaz de transmitir informaciones, pero según modelos similares a los del lenguaje verbal y, por tanto, no plenamente adecuados a la novedad que ofrece el medio cinematográfico<sup>30</sup>. Con el fin de recalcar ese valor polifónico de la interpretación cinematográfica, es habitual recurrir a la estética musical, referencia ciertamente interesante a la que valdría la pena dedicar más atención.

29. BÉLA BALÁZS: "Alles für Geld", *Der Tag*, 14 de noviembre de 1923; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit., pág. 245.

30. Para comprender a fondo esta oposición, resulta imprescindible el ensayo *Physiognomie*, reproducido en este mismo número.

La vocación del cine hacia la transformación de su misma materia, hacia la continua movilización sensorial de la propia representación, permite colocar a un lado la particularidad de su forma y a otro lado, la dictadura de la trama y el montaje: solo con que el cuerpo se transforme ya se está generando interpretación y narración. Es un movimiento continuo que produce sentimientos a pesar del estatismo de la trama.

*Esta es una película de Asta Nielsen y una película con Asta Nielsen siempre rebosa tensión [...]. Al decir esto no me refiero en absoluto a la excelente ejecución, a la admirable fuerza interpretativa de esta mujer. Lo que quiero decir más bien es que desde el momento en que su rostro en primer plano inunda la pantalla, la tensión de una espera excitante se apodera de nuestros nervios mucho antes de que las complicaciones de la historia nos hayan dado un motivo para que nos inquietemos. Del rostro de Asta Nielsen emana una intensidad que es anterior a la entrada en acción de la actriz. Es una intensidad con identidad propia y que es fin en sí misma*<sup>31</sup>.

Este enfoque atribuye un valor a la vocación descriptiva de la interpretación cinematográfica que, pese a resultar atenuado en acercamientos teóricos posteriores, será el punto de partida de la línea de pensamiento de Metz algunas décadas más tarde<sup>32</sup>. Así mismo, es un enfoque que establece una unión entre rostro y movimiento dotada de la facultad de crear un efecto sensible, de repercutir en el terreno de los sentimientos<sup>33</sup>. La fisiognomía rechaza las formas preestablecidas de presentar el rostro, cuya materialización tradicional por excelencia es la máscara. El rostro es un campo de tensiones, un espacio dialéctico entre intenciones inhibitorias y pulsiones, de ahí que no pueda verse sujeto a la inmovilidad de una máscara permanente.

*La ventaja que obtiene el director al echar mano del estilo japonés en el diseño de la decoración se torna en lastre al hablar de la interpretación de los actores. De hecho, se ve que la heroína no tiene nada de nipona. Por muy capaz que sea esta actriz europea en su profesión, ella tendría que haber representado aquello que una japonesa simplemente posee. [...] En cada movimiento de cejas se percibía el temor que tenía de arruinar su máscara japonesa*<sup>34</sup>.

31. BÉLA BALÁZS: "Die Tänzerin Navarro", *Der Tag*, 11 de enero de 1924; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit., pág. 265.

32. Véase, sobre todo, CHRISTIAN METZ: "Remarques pour une phénoménologie du narratif" (1966), en *Essais sur la signification au cinéma*, op. cit.

33. Acerca de este detalle de las nociones de fisiognomía y fotogenia se hallarán algunas páginas verdaderamente acertadas en JACQUES AUMONT: *Du Visage au cinéma*, París, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1991.

Este aspecto esencial de la teoría de Balázs es un claro heredero de las investigaciones de Simmel y de Bergson. La formación cultural de Balázs queda exhaustivamente retratada en HANNO LOEWY: *Béla Balázs - Märchen, Ritual und Film*, Berlin, Vorwerk 8, 2003.

34. BÉLA BALÁZS: "Das Geheimnis der Göttin", *Der Tag*, 1 de junio de 1923; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit., pág. 204.

La fisiognomía muestra una duplicidad, una ambivalencia estatutaria del intérprete; revela un rostro profundo —Jhering habla de “rostro interior”— que contrapone a la máscara<sup>35</sup>: someter tanto dinamismo a la atadura de un órgano permanente y cristalizado equivale a aprisionar la energía corporal del actor dentro de la jaula del montaje o de la trama.

La reducción de un intérprete tan sumamente metamórfico a una *categoría* no resultó menos polémica. Aunque desde algunas posiciones —en especial la de Haas— se denunciase la importancia prioritaria de la definición somática en la caracterización del personaje, buena parte del debate alemán se opuso a una evolución del cine que se dirigiese hacia la predeterminación moral de los personajes a través de las características corporales. El cuerpo debe aportar significación a través de su propia metamorfosis y no por la asociación culturalizada del mismo a una cualidad axiológica. La tipificación, por tanto, es un instrumento afilado con el que el cine estadounidense puede explotar al máximo la selección preventiva de los papeles secundarios o fomentar la trayectoria de sus estrellas a partir de la síntesis de apariencia física y categoría psicológica. Sin embargo, se trata de una tendencia que solió recibir el rechazo de la cultura alemana. Jhering, por ejemplo, a principios de los años cuarenta todavía consideraba opuestos los dos sistemas cinematográficos y no ocultaba la simpatía que en él suscitaba el modelo de su país<sup>36</sup>.

El actor reivindicado por la reflexión cinematográfica alemana de los primeros años veinte es el contenido particular de la interpretación del filme: *él en sí mismo es el filme*. Con la formidable capacidad ilustrativa que le caracteriza, declara Balázs:

*Detrás del actor cinematográfico no se esconde ningún poeta cuyas palabras resplandezcan a través del primero como si aquel fuera un cuadro transparente. El actor es la sustancia más íntima del filme. La esencia de la película es el contenido humano; los gestos del actor, el estilo del filme. No hay poetas que hablen. El actor cinematográfico es el único creador de su figura y por eso en su caso, como en el caso del poeta, aportan significado su propia personalidad, su propio estilo y su propia visión del mundo*<sup>37</sup>.

35. HERBERT JHERING: “Filmfragen”, *Berliner-Börsen Courier*, 11 de junio de 1922; ahora en *Von Reinhardt bis Brecht*, op. cit.

36. HERBERT JHERING: *Emil Jannings*, Heidelberg-Berlín-Leipzig, Hüthig & Co., 1941.

37. BELA BALÁZS: “Gloria Swanson als die kämpfende Gattin”, *Der Tag*, 22 de agosto de 1924; ahora en *Schriften zum Film*, vol. 1, op. cit., pág. 298.



Pola Negri en *Die Bergkatze* (El gato montés, E. Lubitsch, 1923)



120

Para desempeñar esta función, el actor debe mutar continuamente, transformarse, vivificar la interpretación mediante la modificación de su apariencia física hasta el punto de fundir su cuerpo filmico con la película misma. No es sino una propensión dionisiaca a la variación, a la materialidad y al éxtasis de la mutación proteiforme:

*[...] Siempre tengo la sensación de un exceso de intensidad que más que artístico ya es patológico, capaz de mandar por los aires cualquier ley de la vida y del arte e instalarse casi en el ámbito de la superstición, de la brujería, de la magia. De todos es sabido que muchas apariciones "sobrenaturales" de la brujería se explican hoy desde la histeria. Es el caso de la proteiforme transformación del rostro ("Las mil caras de la bruja") por la imposibilidad de llorar [...].*

*Tomemos el caso de la gran Asta Nielsen. Sin duda, en la Edad Media habría sido "una bruja". Su rostro no está de ningún modo "expresivamente diferenciado" [...]. Es más, aparece visiblemente frío como una máscara. Sin embargo, cambia por completo: de un minuto para otro se convierte en un nuevo rostro<sup>38</sup>.*

38. WILLY HAAS: *Das objekt der Filmkritik*, op. cit., pág. 64.

Este intérprete demoníaco no debe limitarse a existir sin más. Es su deber afrontar la difícil tarea de regir su existencia dentro del filme; de regular la tensión entre la elaboración de una forma y la pulsión incesante de su cuerpo; de construir un personaje y su negación dentro del mismo organismo; de ser él mismo, en definitiva, el cuerpo y el mundo del filme. Una pesada carga. Un honor exclusivo•

[Traducción: ÁLVARO ARAQUE]

**Praise for metamorphosis.  
Notes on the theory of the film actor in the Weimar films**

German theoretical debate concerning films made in the late teens and the early twenties very often takes the actor as the starting point for analysis of the new medium. This focus gave rise to a rich reflection that, nonetheless, was eclipsed by editing theories in the mid-twenties.

The film actor theory in 1920s Germany systematically attempted to define the distinctive features of the human presence on the screen based on the verification of the ontological and functional difference that separates it from its theatrical predecessor. The image of the film actor is technically reproducible and is materialised in *superficiality*. An image, moreover, capable of publicising the productivity of a new concept of the *meaning of the body*, which is revealed to be essentially different to verbal language. Film images bring to light the metamorphism of the body, provided that it is not subjected to the dictates of narration and editing. This incessant transformation is a source of meaning in itself, before and independently of the intention to tell a story. Thanks to this contribution, the generation of meaning in cinema can now be understood from a different perspective to that provided by semiotics of narration or morphological models.

# currícula autores

## > MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

(Barcelona, 1976) es profesor ayudante de la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus principales intereses de investigación son el cine experimental y la comedia española contemporánea. Ha colaborado en los libros colectivos *El sonido de la velocidad* (Alpha Decay, 2005) y *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano* (2004), así como artículos en *Archivos de la Filmoteca* y *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Igualmente, ha publicado un estudio crítico sobre la película *Hannah y sus hermanas* (2005) para la editorial Paidós. Es miembro de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC).

## > ESTRELLA DE DIEGO

es ensayista y Profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Ha centrado sus investigaciones en cuestiones relativas a la teoría de género, los estudios culturales/ postcoloniales y la construcción de las identidades en la modernidad. Es autora, entre otros, de los siguientes libros: *El andrógino sexuado*. (Visor, Madrid, 1992), *Tristísimo Warhol* (Editorial Siruela, Madrid, 1999), *Querida Gala* (Espasa, 2003) y *Travesías por la incertidumbre* (Seix Barral, 2005) y el libro de ficción *El filósofo y otros relatos sin personajes* (Siruela, 2000). En este momento prepara un libro sobre el uso de la autobiografía en el arte actual.

## > PAOLO BERTETTO

es profesor de Análisis del film y de Teoría e interpretación del film en la Universidad La Sapienza de Roma. Ha sido profesor en las universidades de Torino, Paris 8, Niza, Complutense de Madrid y en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Ha sido director científico del Museo Nazionale del Cinema. Ha publicado, entre otros libros, *Cinema fabbrica avanguardia* (1975), *Alain Resnais* (1977), *Il cinema d'avanguardia* (1983), *Fritz Lang Metropolis* (1991), *Robert Wiene Il gabinetto del dottor Caligari* (1999), *L'enigma del desiderio. Bunuel, Un Chien andalou, L'Age d'or* (2001) (Premio Umberto Barbaro-Filmcritica) y el volumen colectivo *L'interpretazione dei film* (2003) y *Metodologie di analisi del film* (2006).

## > JUAN ANTONIO SUÁREZ

es profesor titular de Literatura Norteamericana en la Universidad de Murcia. Es autor de los libros *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* (Indiana University Press, 1997), sobre el cine underground de los años sesenta, y de *Pop Modernism: Noise and the Reinvention of the Everyday* (University of Illinois Press, fecha de publicación: noviembre de 2006). También ha escrito numerosos artículos sobre teoría *queer*, cine de vanguardia y teoría crítica que han aparecido en *New Literary History*, *Journal of American Studies*, *Orientaciones* y *Archivos de la Filmoteca*.

## > FRANCESCO PITASSIO

es profesor asociado de Historia del cine en la Università degli Studi di Udine. Ha colaborado con revistas especializadas nacionales (*Cineforum*, *Cinegrafie*, *Cineteca*, *Bianco & Nero*) e internacionales (*CINÉMAS*, *Illuminace*). Desde 1997 forma parte del comité científico del *Convegno Internazionale di Studi Cinematografici* de Udine. Desde 2002 participa en el comité científico de *MAGIS Gradisca Film Studies Spring School*. Ha sido redactor de *Fotogenia*. Actualmente es redactor de *Cinema & Cie*. Ha sido editor, junto con Leonardo Quaresima, de *Scrittura e immagine/Writing and Image* (Udine, 1998) y *Versions Multiples III/Multiple-language Versions III* (Milano, 2005) y con Alessandro Faccioli el monográfico de *Bianco & Nero*, *Sergio Tofano. Il cinema a merenda* (Roma, 2005). Entre sus principales publicaciones se cuentan *Ombre silenziose. Teoria dell'attore cinematografico negli anni Venti* (Udine, 2002), *Maschere e marionette. Il cinema ceco e dintorni* (Udine, 2002) y *Attore/Divo* (Milano, 2003).