

La dramaturgia de la presència

The dramaturgy of presence

Albert Serra

RESUM

El cineasta Albert Serra, a partir de *La decadència de l'actor* (1957) i altres textos de Manny Farber, reflexiona en aquest article sobre diferents models d'interpretació dels actors i sobre la seva pròpia metodologia de filmació dels actors. Contraposant la puresa mecànica de Keaton o Laurel i Hardy, al progressiu treball intel·lectual de Chaplin, Serra assenyala que un actor no ha d'oferir significats, sinó ser l'emoció que es deriva de la dramaturgia de la seva presència, tal com resulta en els films de Warhol, Carmelo Bene o Jean-Marie Straub. D'acord amb Farber, comenta que l'actor no pot estar «viu» mentre que personatge i preservar al mateix temps l'estil del film: l'estil és ell. L'actor fa la simbiosi amb el decorat, amb el ritme, amb el color. Per aquest motiu, l'actor ha d'evitar l'aparició de la psicologia. D'aquesta manera, Serra explica que la seva decisió de rodar en digital obeeix al fet que es tracta d'un format més simple per *servir* als actors com a *performers*, i que la seva metodologia es resumeix en el principi que la tècnica ha d'estar sempre preparada per captar la inspiració de l'actor, i que aquesta pot arribar en el moment i circumstància més imprevists. Qualsevol que sigui la forma d'aquesta espera, aquesta produeix una *tensió*, i d'alguna cosa tan simple com això sorgeix la posada en escena més refinada, perquè és latent.

PARAULES CLAU

Decadència del actor, Manny Farber, actor com a *performer*, metodologia de rodatge, dramaturgia de la presència, psicologia del personatge, estil del film, Barthes, Warhol, Chaplin.

ABSTRACT

Based on *The decline of the actor* (1957) and other writings of Manny Farber, the filmmaker Albert Serra reflects on different models of interpretation and his own method of filming actors in this paper. Confronting the mechanic purity of Keaton or Laurel and Hardy, to the progressive intellectualization of Chaplin, Serra points out that an actor should offer no significance, but be the emotion that derives out of the dramaturgy of its presence, as results form films by Warhol, Carmelo Bene o Jean Marie Straub. In accordance with Farber, he comments that the actor cannot be "alive" as a character and simultaneously preserve the style of the film. He himself is the style. He makes the symbiosis with the decor, the rhythm, the color. This is why the actor should avoid the emergence of psychology. Thus, Serra explains that his decision to shoot in digital obeys to the fact that it is a more simple format to *serve* the actors as a *performer*, and that his method comes down to the principle that the technique should always be prepared to capture the actor's inspiration, and that this can arise in the most unforeseen moment or circumstance. Whatever the form of this wait might be, it produces a *tension*, and out of something as simple as this, the most refined staging emerges, because it is latent.

KEYWORDS

Decline of the actor, Manny Farber, actor as performer, shooting method, Dramaturgy of presence, psychology of the actor, film style, Barthes, Warhol, Chaplin.

Films are about personality: the better the personality, the better the film.

Paul Morrissey

La recuperació de l'actor com a *performer*, com a generador de gestos irrepetibles i fatals, com a creador de destí humà i plàstic al mateix temps, ha estat la meua obsessió des que vaig començar a treballar al cinema. Manny Farber, com Warhol i Paul Morrissey, van detectar l'inici de la decadència de l'actor en els anys 50. Enyoraven el cinema dels anys 30, on la mirada de l'actor era encara més important que el pentinat (una «balustrada»), el gest que el seu significat. Tota l'estilització del film estava al servei de l'actor i no al revés (la il·luminació no era una cosa abstracta fruit de la imaginació del director de fotografia, ressaltava el rostre dels actors!). D'aquí el terrible comentari de Paulette Goddard sobre la decadència de Chaplin, «quan Max Eastman i Upton Sinclair van destruir a Charlie tractant com intel·lectual tot el que feia, i després ja no va saber fer-ho més». Paulette, esposa de Chaplin, el retrata com un escriptor frustrat que, davant la seva impotència amb el llenguatge escrit, decideix fer literatura amb imatges. La presència de l'actor es va perdre («abans les seves pel·lícules eren tot moviment, moviment i mim») i va aparèixer el significat. D'aquí la preferència de tot l'art d'avantguarda per la puresa mecànica de Keaton, la puresa animal, silvestre, de Harry Langdon o, en el cas de Manny Farber, per Laurel i Hardy: la seva posada en escena era, segons ell, «dispersa» (Farber, 1998: 370), i en lloc de ser virtuoses organitzant l'espai –com Chaplin– ells el «dissolen» al seu al voltant; Laurel i Hardy estan perduts en el seu propi quadre i, de forma inquietant, no saben utilitzar-lo en el seu propi benefici «estètica o egoïstament» (Farber, 1998: 370).

Tots els avanços relatius a la posada en escena en la història del cinema han tingut una finalitat narrativa. Sempre he considerat absurd pensar en la posada en escena i he evitat creure que pogués tenir alguna rellevància per a la qualitat estètica

del film. He rodat en digital perquè era més simple per *servir* als actors i tota la meua metodologia es resumeix en el principi que la tècnica ha d'estar sempre preparada per captar la inspiració de l'actor, i que aquesta pot arribar en el moment i circumstància més imprevisibles. Qualsevol que sigui la forma d'aquesta espera, aquesta produeix una *tensió*, i d'alguna cosa tan simple com això sorgeix la posada en escena més refinada, perquè és latent. En canvi, fer esperar a l'actor és convertir-lo en un «accessori», en un «receptacle ambulant de l'equip de producció», com en teatre tan sovint l'actor és solament el receptacle de la paraula. L'actor no és una «taca» en la imatge, ni una forma més, és l'emoció que es deriva d'una dramatúrgia: la dramatúrgia de la seva presència. La imatge en moviment no és fetixista, és moral, substancial, pel temps, un element només l'actor ens pot fer visible. Cada gest seu té una conseqüència, la té ja quan el gest està succeïnt, i només el rostre de l'actor la recull.

Totes les pel·lícules han de néixer només en la pantalla. Res del que veiem ha d'haver succeït abans en la realitat. Només la càmera ha de ser capaç de registrar allò essencial de l'actor; les persones en el rodatge no han de poder percebre-ho. Per això, m'he acostumat, cada cop més, a no observar el que succeeix en el plató quan s'està gravant. Cada escena ha de ser nova, amb nous diàlegs, nous girs, i si ja ha estat contemplada es torna vells i gastada. Ni tan sols pot ser pensada, ni concebuda en un sentit físic. L'escena només existeix en el rostre de l'actor i la seva reacció espontània és la nostra mirada d'espectador. Quina és la diferència en la nostra ment d'una festa de dissabte nit «màgica» i una altra de banal? Són incomparables. No obstant això, la gent és la mateixa, l'espai també, l'acció també; plàsticament són molt similars. Però la diferència d'intensitat en l'efecte que exerceix sobre nosaltres és inqües-

tionable. Només la càmera pot captar aquesta diferència sense interpretar-la.

Com diu Manny Farber, l'actor no pot estar «viu» com a personatge i preservar al mateix temps l'estil del film. L'estil és ell. Ell fa la simbiosi amb el decorat, amb el ritme, amb el color. Però no ofereix significats. Què significa un gest? Una mirada? Res. Gerardo Diego llegia una vegada en veu alta un dels seus poemes creacionistes, algú li va preguntar què havia volgut dir amb aquells versos, i ell va contestar: «He volgut dir el que he dit, perquè si hagués volgut dir una altra cosa, l'hauria dit». El gest d'un actor, la seva mirada se signifiquen a si mateixos. El gran actor no representa, ni tan sols expressa, només és. Per ventura els seus gestos funcionen com a epifania de la vida en moviment, del gest emfàtic i de la paraula poètica dialogada: ofrenen, com a presència i com a obsequi, el *més enllà* de la realitat. Però res més. Només els grans actors, com els grans poemes, suporten el pes de ser només significants sense estripar-se. Només els grans directors (Bene, Warhol, Straub) tenen la disciplina de reprimir la seva indiscreció i d'acceptar a cada actor com una celebració.

L'efecte més vergonyós de no acceptar la dramaturgia de la presència com a fi últim de tot actor, la seva immanència, i, al contrari, de buscar el certificat de la seva existència com a personatge en els seus efectes (dramaturgia de l'acció) és l'aparició de la «psicologia» i, més greu encara, de fer-la quantificable: es vessen llàgrimes, suors, saliva, semen... A més quantitat de matèria, matemàticament, més veracitat i, per tant, més rendibilitat (a l'espectador se li retorna un bé tangible pels seus diners). L'actor es converteix en personatge de forma quantificable i, per tant, controlable. O el que és el mateix des d'un punt de vista sentimental: la presència de l'actor es valora millor quan es confronta amb la seva pròpia absència (posada en escena). I a més, com va apuntar Barthes, aquesta «combustió» de l'actor

es floreja amb justificacions espiritualistes: l'actor es lliura al dimoni de la representació, «se sacrifica, es deixa menjar des de l'interior del seu personatge; la seva generositat, el lliurament del seu cos a l'art, el seu treball físic, són dignes de pietat, d'admiració» (Barthes, 2009: 94). L'evidència de la seva labor és irrefutable. I es converteix en estil: l'estil és una evasió burgesa davant el profund misteri d'una presència pura a *Nuestra señora de los turcos* [Nostra Signora dei Turchi, Carmelo Bene, 1968].

Manny Farber menysprea el tipus d'interpretació que Jeanne Moreau va fer a *Jules i Jim* [Jules et Jim, François Truffaut, 1961] i *El procés* [The Trial, Orson Welles, 1962], però el 1966 no havia vist una aparició seva encara més lamentable: la seva presència a *Una història immortal* és tan intranscendent que la seva figura sembla pintada en un paper de paret mal encolat. Perquè el fons de tota actuació cinematogràfica, segons Farber, és el suggestiu material que envolta les vores de cada paper, i mai el seu centre psicològic-ontològic: «singularitats de la fesomia, pensaments privats de l'actor sobre si mateix, inconveniències amb les quals el cos no perfila el paper i només va cap a ell tangencialment» (Farber, 2009: 588). També en el progressiu refinament de la meua metodologia, i només a partir de l'experiència pràctica sense tenir en compte les lectures teòriques, vaig rebutjar la possibilitat que el centre d'un paper, és a dir, la projecció profunda d'un personatge pogués tenir alguna validesa estètica («només m'interessa l'aire que hi ha damunt del cap de l'actor, mai el que hi ha dins, i per tant és inútil mirar el que està succeint quan es roda», vaig declarar en una ocasió). Sincerament, i crec que aquesta és la base del meu mètode infal·lible per dirigir actors, considero un sacrilegi dipositar la meua mirada sobre una actuació pura pel risc a corrompre-la; confio en la càmera per captar els seus perfils més allunyats; i, per sobre de tot, i a causa del meu olímpic menyspreu pel cinema com a forma artística, no m'interessa en absolut el que estic fent. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BARTHES, Roland (2009). *Mitologies*. Madrid. Siglo XXI Editores.

COLACELLO, Bob (2014) *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. Vintage Books.

FARBER, Manny (1998). *Negative Space. Manny Farber on the Movies. Expanded Edition*. New York. Da Capo Press.

FARBER, Manny (2009). *Cartooned Hip Acting*. Polito, Robert (ed.), *Farber on Film. The Complete Film Writings of Manny Farber*. New York. The Library of America.

ALBERT SERRA

Cineasta i productor. Ha realitzat els llargmetratges *Honor de cavalleria* (2006), *El cant dels ocells* (2008) i *Història de la meva mort* (2013), Lleopard d'Or en el Festival de Locarno. Realitzador d'*Els tres porquets* a la Documenta 13 de Kassel (2012). També ha participat

en la exposició *Totes les cartes* (CCCB) amb la pel·lícula *El senyor ha fet en mi meravelles* (2011). El 2010 va col·laborar amb el MACBA en el projecte *Esteu a punt per a la televisió?*, realitzant la mini sèrie *Els noms de Crist* (2010).