



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**DOCTORADO EN LENGUA Y LITERATURA CATALANAS Y ESTUDIOS
TEATRALES**

**UNA NUEVA PROPUESTA TEÓRICA PARA EL
ESTUDIO DE LA AUTOFICCIÓN Y LA AUTODIÉGESIS
CINEMATOGRÁFICAS**

Alumno

PABLO SABATER CUEVAS

Director

ROBERTO FRATINI SERAFIDE

SEPTIEMBRE 2021

A Roberto Fratini, por haberme guiado y aconsejado en la realización de esta tesis.

A Núria Santamaria, a Anna Bartra-Kaufmann, a Małgorzata Radkiewicz y a Rossend Arqués, por el gran y valioso apoyo académico.

A mi madre, a mi padre y a mi abuela, por su amor y paciencia.

ÍNDICE

I. Introducción	6
II. Objetivos.....	10
III. Metodología	11
IV. Desarrollo. Marco teórico	17
4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico ..	17
4.1.1. Límites de la <i>diégesis</i> en el ámbito cinematográfico	17
4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la <i>diégesis</i> cinematográfica.....	54
4.1.3. La fabulación como construcción y redención de la <i>diégesis</i> cinematográfica	111
4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador.....	161
4.2. Paradigma teórico de la <i>autodiégesis</i> y sus clasificaciones	199
4.2.1. Clasificación de la <i>autodiégesis</i>	202
4.2.2. Límites de la <i>autodiégesis documental</i> respecto a la <i>autodiégesis no-documental</i>	208
4.2.3. Límites de la <i>autodiégesis no-documental</i> respecto a la <i>autodiégesis relevada</i>	239
4.3. Otras construcciones <i>autoficcionales</i> en el campo cinematográfico	296
4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística.....	301
4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La <i>cosificación</i> de los actores respecto a los personajes sin <i>autodiégesis</i>	347
4.3.2.1. Comparación de los <i>estados</i> de <i>cosificación</i> entre los intérpretes que articulan los procesos de <i>autodiégesis</i>	467
4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles	476
V. <i>Conclusions</i>	539
5.1. <i>General Conclusions</i>	539
5.2. <i>Objectives' Comparison</i>	543
5.3. <i>Suggestions for Further Research</i>	544
VI. Bibliografía y fuentes.....	549
VII. <i>Abstract</i> / Resumen.....	570
VIII. Anexos.....	571
Anexo 1. Fichas de análisis.....	571
Anexo 2. Listado de largometrajes cortometrajes y series citadas	624
Anexo 3. Listado de posibles casos de estudio	641
Anexo 4. <i>Conclusions</i> (Català)	645
Anexo 5. Conclusiones (Castellano).....	655

I. INTRODUCCIÓN

En 1964, propiciado por el rodaje de *El desprecio* (*Le mépris*, Francia, Italia, Jean-Luc Godard, 1963), se pudo filmar una conversación entre Jean-Luc Godard y el director alemán Fritz Lang. La conversación trataba sobre la manera de afrontar la dirección cinematográfica, reflejando, por primera vez, un choque generacional más allá del trunco respecto al cine mudo con el cine hablado. Ese documento de gran interés para el arte cinematográfico lleva por nombre *Le dinosaure et le bébé*, dirigido por André S. Labarthe, y fue visto por primera vez en marzo de 1967, no en una sala de cine, sino el programa televisivo *Cinéastes de notre temps*.

Hoy, ese vídeo está en Internet de manera perenne, y no es difícil encontrarlo si se busca convenientemente entre la gran masa de contenido audiovisual almacenado en Youtube¹ prescindiendo de acudir a las ediciones DVD o Blu-ray de la película. De una hora de duración, apenas a los diez minutos de comenzar el documento, Fritz Lang expresa lo siguiente:

No me considero una máquina. Como un autómatas. Otra cosa en respuesta a lo que yo creo que es un director. Creo que debe ser un poco psicoanalista. Tiene que meterse en la piel de un actor. Debe saber porqué la gente del guión hace lo que hace. Por tanto, tiene que ser psicoanalista. Y esto me lo preguntaron un día y se me ocurrió una idea que desde entonces tengo presente. Alguien me dijo: *Veo muy bien lo que querías hacer, lo que estás pensando*. Dije: *¿Cómo lo puedes saber?*. Me dijo esto y lo otro... Y yo empecé a pensar. Puede ser que en todas nuestras películas pongamos nuestros corazones, nuestros deseos, lo que amamos o lo que nos ha traicionado. Creo

¹ Espero que el lector tenga en cuenta que el panorama del audiovisual mediático ha estado en continua transformación desde el nacimiento del cine hasta nuestros días, inmiscuyéndose en otro tipo de medios creados después. Por este motivo, no dejaré de abordar la cuestión de otros medios de difusión a lo largo de toda la tesis doctoral.

A lo largo del tiempo, ante todas estas transformaciones que han sufrido los medios que propician la difusión de los contenidos audiovisuales, se observa que no han variado la naturaleza y las razones propias de *autoficción* y *autodiégesis*. Lo que cambia son los síntomas; pero es precisamente la circunstancia de que no cambien las motivaciones, lo que consigue que sea más fácil explicar estos fenómenos junto a las transformaciones de los medios. Si la entendemos dentro de los contextos del uso que hacen los creadores de los distintos medios, la *autodiégesis* se expone mejor y se facilita su comprensión.

Por este motivo, pese a que el ámbito cinematográfico sea el campo en el que nos vamos a centrar, no voy a evitar, aun a riesgo de que el estudio se exceda, ejemplos del ámbito televisivo y multimedia si considero que éstos lo hacen más entendibles e ilustrativos. Asimismo se demuestra también que la *autodiégesis* es un fenómeno que va más allá del cine.

que un día, si hubiera alguien que pudiera analizarnos, a ti y a mí, tal vez él lo sepa. Pero yo no sé por qué he hecho mis películas. ¿Y tú? ¿Lo sabes? [Godard responde que no]. Esta persona descubrirá porqué sabemos hacer las cosas de un modo u otro modo. Entonces yo creo que un director tiene que ser un psicoanalista². (SAM Network, 2015)

Desde mi más profundo respeto a los autores que en esta tesis doctoral se exponen, si es verdad que el rastreo analítico enunciado por Lang pueda hacerse, en esta investigación vamos a abordar gran parte de los problemas relativos a esta cuestión.

Aun así, a pesar de todo lo que se pueda exponer, me gustaría poder pensar que las obras de arte realizadas por cualquier persona están por encima de aquel que las crea. Eso es lo que haría de estas obras, productos imperecederos, ser respetadas al margen de las virtudes o defectos que posean, o dejasen de poseer, aquellos creadores que las originan. Este texto que se presenta no ha sido escrito para juzgar a nadie de manera personal. Si se exponen detalles biográficos faltos de pudor, será porque se ha encontrado documentación que pueda certificarlos. Las suposiciones serán clarificadas como tal, pero también serán deducciones realizadas a través de fuentes primarias o secundarias, documentos convenientemente citados, y su único fin será la explicación del componente teórico de este texto. En ningún momento yo como investigador pretenderé polemizar sobre la vida personal de ninguna persona cuyo nombre aparezca en esta tesis.

Volviendo a la entrevista de Lang y Godard, y puesto que tiene raíz en la película *El desprecio*, cabe también señalar que dicho film, en su metraje, comienza con una frase lapidaria conectada al tema ya expuesto: *El cine sustituye en nuestros ojos un mundo que se ajusta a nuestros deseos (Le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs)*, frase que Godard atribuye a André Bazin.

² La traducción es mía. No obstante, aclaro que Lang se expresa durante toda la entrevista en francés aun a pesar de que ésta no era su lengua materna. A lo largo del documento audiovisual, Lang llega a mostrar y a manifestar, tanto de manera implícita como explícita, su inseguridad a la hora de expresarse convenientemente en francés a pesar de que la entrevista transcurre de manera fluida y sin ningún uso de traductor. Es por este motivo por el que hay que aclarar que, pese a que pueda ser impreciso idiomáticamente, la compleja idea enunciada por Lang es válida aun a pesar de que en su alemán nativo pueda estar mejor explicada. Desconozco si Lang, en otro documento, explicó esta idea respecto al psicoanálisis de manera más desarrollada.

Cuidado. Ese enunciado de Godard no es exacto. Según Michel Mourlet en el artículo *Sur un art ignoré*, publicado en el nº 98 de *Cahiers du Cinéma* la cita de Bazin es diferente (Bergala, 2003: 28). La cita original es la siguiente: *El cine es una mirada que reemplaza a la nuestra para darnos un mundo acorde a nuestros deseos. (Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs).*

La variación es significativa. En la cita de Godard el cine es aquello que, dentro de nosotros, modifica nuestra percepción del mundo. Mientras tanto, en la verdadera cita de Bazin, el cine, que está afuera, es una anatomía que nos engaña. No es únicamente un placebo, sino una prótesis que podría hacer ver, incluso a un ciego. La diferencia, obviada -o quizá no- por Godard, propicia dos caminos de comprensión del problema diferentes. Puede ser éste, el problema del cine.

Pero este problema no fue el que inició mi investigación. Mi preocupación inicial sobre este tema surgió al detectar la presencia transversal de determinados actores y actrices a lo largo de la obra de determinados cineastas. Además, esta reiteración, en muchos casos, se realizaba en función de que este personaje, aun siendo otro personaje, con otro nombre, no presentaba excesiva variación. Poco después me di cuenta de que no sólo se repetían intérpretes y continuaban las características de los personajes³, se repetían también los temas en las películas, se presentaban nombres constantes en los puestos profesionales en el equipo técnico, no sólo los del director, sino también el guionista, el diseñador de vestuario, etc. Se repetían también lugares, tanto en la representación ficcional, como la localización en el rodaje⁴. No creía que era meras obsesiones. Y no lo son.

Podríamos seguir exponiendo más ejemplos, pero eso no es clave, pues ya los veremos en el desarrollo de este texto. Lo importante es que se repetía constantemente

³ Algo que, ya de partida, pasa en literatura también. A nadie se le escapa que muchos personajes de la obra de Charles Dickens tales como los pertenecientes a *Oliver Twist*, *David Copperfield* o *La pequeña Dorrit*, repiten patrones y son enlazables con la vida personal del propio Dickens.

⁴ Las localizaciones se repetían, en algunos casos, sin ningún pudor. Tanto en *Los encuentros de Ana* (*Les rendez-vous d'Anna*, Francia, Bélgica, República Federal de Alemania, Chantal Akerman, 1978) como en *L'homme à la valise* (Francia, Chantal Akerman, 1983) la vivienda de la protagonista es la misma.

la *identidad* del autor, de manera, en ocasiones, sistemática, durante la creación de una obra y en la elaboración de una nueva. Aunque no lo pueda demostrar aún, me cuesta pensar que esto no se realice de manera premeditada o, por lo menos, consciente. No puedo demostrar que el proceso de *autodiégesis* sea un sistema⁵, pero no habría que cerrarle la puerta a esta posibilidad.

¿Pero cómo se genera este acto fabulativo? Cualquier investigador que haya intentado descifrar esa pregunta se ha visto gateando a oscuras; muchos documentos caen en la tentativa de los terrenos religiosos. Y no sin razón. Los documentos existentes, al margen del psicoanálisis, son más bien ensayos. El lector lo verá claramente cuando exponamos y citemos tanto a Miguel de Unamuno⁶ como a Francisco Umbral⁷. No hay teorías firmes y por tanto, introducirse en los motivos y razones del acto creacional no es sencillo. Ni siquiera para los propios creadores. No sólo Lang o Godard alcanzan los titubeos en argumentaciones que intentan, pretenden, ser formales. Tampoco creo que esta tesis doctoral resuelva ni una muy pequeña parte del problema, al igual que tampoco lo hacía mi investigación de 2015 centrada en Federico Fellini y Marcello Mastroianni, *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*; pero al menos arroja luz a fenómenos muy concretos y particulares. Esto supone una pequeña andadura.

Al presentar mi Trabajo Final de Máster *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*⁸, mi idea inicial era la de centrarme en una conceptualización

⁵ Como expondremos a lo largo del capítulo 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17), tanto la *autoficción* como el cristianismo se basan en el fetiche. La *autoficción* no desacraliza el acto de crear, simplemente sustituye la idea cristiana de Dios por el mismo escritor. El creador y sus acciones, aunque ahora mundano, sigue siendo mistificado; pero lo más curioso es que su acción fabuladora (el acto de *crear*) sigue siendo un fenómeno inexorable, a pesar de que para mí, cada vez más, el proceso de *autoficción* se me desvela como un sistema, pues es un proceso u operación sistemática y no un acto sagrado basado en la fe. Pero esta idea la dejo para otra investigación posterior, y podría estar, por supuesto, estrechamente relacionada con el estudio del *mito*.

⁶ Véase 4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador, (p.161).

⁷ Véase 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles, (p. 476).

⁸ Sin ser estrictamente necesaria su lectura para abordar la presente tesis, es muy posible que para la total comprensión de su desarrollo sí sea una garantía. Como ampliación conceptual, acudir a ese origen también ayuda a dilucidar el desarrollo de esta investigación elaborada durante el transcurso de cinco años.

propia alrededor de la *autoficción* en el ámbito cinematográfico, ya de por sí poco explorado. Pero el proceso de *autodiégesis*, desde luego, abre las posibilidades de que el autor pueda (auto)pensarse y (auto)exponerse. En la *autodiégesis* hay *autoficción*, pero la *autodiégesis* es un fenómeno de mucho más calado de lo que a priori pensé que era.

Además, el mecanismo de la *autodiégesis* puede tener diferente intención. A través de la (auto)representación, el autor permite exponer su existencia y autoría a la par que facilita fabularse en primera persona, y no sólo crear el mundo en el que habitan los (otros) personajes. Por ello, siendo un tema que se desborda en su amplitud, considero que este trabajo es el principio de una investigación todavía en pañales; es la matriz para toda una serie de investigaciones que, reconozco, me gustaría realizar y con las que podría profundizar con posterioridad. Es posible que aquí se aborden problemáticas particulares; pero a partir de problemáticas particulares ya se exponen analogías. Habría que ver si esas analogías son universales y concluyentes.

II. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es el de presentar y desarrollar una teoría sólidamente fundamentada del fenómeno de la *autodiégesis*, así como definir y delimitar el propio concepto de manera independiente a la *autoficción*.

En segundo lugar, establecer un modelo analítico completo para el estudio de la *autoficción* en el ámbito audiovisual basado en el estudio del personaje representado en pantalla. Por tanto, dicho modelo será útil para el estudio de la *autodiégesis* de manera detallada y también independiente.

El tercer objetivo será delimitar a los personajes con *autodiégesis* de otros personajes generados también a partir de procesos relativos a la *autoficción* pero que no suponen *relevo* del autor. Para llevar a cabo este objetivo, se partirá de las problemáticas encontradas en muestras concretas y los casos no resueltos a lo largo del Trabajo Final de Máster, como es el caso de Giulietta Masina en la obra de Federico Fellini; pero no por ello será la muestra principal objeto de estudio.

Finalmente, el último objetivo será explorar y clasificar las diferentes clases del mecanismo de *autodiégesis* (incluyendo la *autodiégesis documental*, la *autodiégesis no-documental* y la *autodiégesis relevada*) a partir de síntomas pertenecientes a muestras de expresión relativas a un amplio espectro de creadores del siglo XX. A partir de estos supuestos se podrán estudiar, con posterioridad, a esos autores con exhaustividad y profundidad.

III. METODOLOGÍA

Siguiendo los pasos propios de una investigación de índole académica, la primera fase de realización es la labor de recopilación de información y documentación sobre el tema en el que se centra mi estudio.

A finales del año 2015, comencé, junto con mi tutor, la búsqueda del enfoque que le daría a este trabajo. Gracias a una bibliografía extensa conseguida al inicio de las tutorías, pude seleccionar, analizar y contrastar distintas fuentes de información proveniente de revistas impresas, libros, artículos electrónicos y trabajos académicos. Los recursos audiovisuales también fueron valorados en esta parte del proceso.

Durante la primera mitad del año 2016, profundicé en la obra de Charles Chaplin, Woody Allen, Jerry Lewis, Krzysztof Kieślowski, Clint Eastwood y Roman Polański, pudiendo sólo anticipar una leve intromisión en las filmografías de John Cassavetes, Rainer Werner Fassbinder y Nanni Moretti.

En 2017 seguí con dichos autores mientras que también introducía a Jacques Tati, Santiago Segura, Sacha Guitry, Orson Welles, Pedro Almodóvar, Jean-Luc Godard, Alfred Hitchcock, Agnès Varda y Martin Scorsese. Añadiendo aún más casos, muchos de ellos también valorados en el TFM realizado durante el año 2015, como fue el caso de Federico Fellini y François Truffaut.

En 2018 pude desarrollar el marco teórico de la investigación escogiendo muestras muy diversas -elegidas por ser más paradigmáticas, idóneas o más sugestivas al análisis desde la perspectiva de la *autoficción*- y procedí a la realización de la parte

más específica de la investigación con el análisis. Este análisis se aplicó a películas concretas de diferentes autores y no de la manera en la que se realizó en el TFM, en donde el análisis se centró y se aplicó en un único director de manera profundamente exhaustiva.

No obstante, se han introducido mejoras en la metodología de análisis. El modelo de ficha aplicado en esta tesis ha sido modificado para poder abstraer, ordenar y clasificar la información de manera más eficiente. Creo que es un gran acierto que servirá también para estudios futuros, relativos a nuevas muestras. También esta ficha podrá ser de utilidad para aquellos avances realizados por otros investigadores que quieran profundizar en el estudio de la *autodiégesis*.

Explicación de la ficha de análisis:

FICHA TÉCNICA	Nombre del personaje: Edad del personaje Nombre del actor: Edad del actor: Tipo de personaje Principal Secundario Otros Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/> Título de la película: Año de la película: Director: Edad del director:	
CONTENIDO	Presencia	
	Situación	
	Acciones	
	Descripción Psicológica	
MODALIDAD DE APARICIÓN		
CREACIÓN		

La ficha presenta ciertas modificaciones respecto al modelo presentado en el TFM (Sabater Cuevas, 2015: 5-6). La actual se divide en cuatro grandes bloques en lugar de tres; pero los tres que ya entonces estaban planteados, han sido retocados también para poder registrar mayor cantidad de información.

El primer apartado *Ficha técnica* detalla los datos principales del personaje: su nombre, el actor que lo interpreta, la edad que el actor tiene en el momento de grabación y el tipo del personaje dentro de la película. Este apartado precisa además el nombre del director del filme así como la edad del mismo durante el proceso de realización. Además, con la modificación realizada, se permite también clasificar al personaje de comparsa, el cameo, la aparición accidental, etc.

El segundo apartado, *Contenido*, distingue entre Presencia, Situación, Acciones y Descripción psicológica. Este bloque se complementa con la información sustraída a lo largo de todo el filme. Respecto a la Presencia, distinguimos entre los *rasgos indiciales* (descripción física de los personajes, por ejemplo si es alto, bajo, gordo...), y los *elementos artificiales* (vestuario o diferentes objetos que ayuden a caracterizar al personaje, por ejemplo, un sombrero, un bastón...). La Situación se refiere a la relación del personaje con el entorno; es decir, la escala social, nivel económico, estado civil, profesión, nacionalidad, ciudad, su época, etc. En cuanto a las Acciones, se distinguen las acciones externas, internas, laterales y latentes realizadas por el personaje a lo largo de los filmes; en este apartado se puede indicar si el personaje es activo o pasivo, o si supone un personaje catalizador en la narración, si es un personaje narrador, etc. Por último, se estudia la Descripción psicológica, que remite a la propia naturaleza del personaje. Por ejemplo, si es bueno o malo, generoso o tacaño, vengativo o misericordioso, etc.

Aunque este apartado no ha sido modificado, hay que considerar la existencia, o no, de la *conciencia de diégesis* (o *conciencia de mediatización*). En tal caso deberá ser indicado en el sección Situación. En caso también de que sea un personaje capaz de narrar el relato desde dentro de la *diégesis*, puede indicarse en la sección Acciones.

El tercer apartado, *Modalidad de aparición*, es la sección nueva. En él, se debe valorar los elementos visuales o sonoros con los que el personaje está representado en

pantalla y que permite también definir el grado de *autoficción* y la intensidad con el que el autor se expone en la obra. Este bloque se puede considerar a partir del tiempo que el personaje aparece en pantalla, la cantidad de apariciones que realiza y de qué manera es expuesto dentro de la *diégesis*. Si es a través de representaciones visuales, cabe indicar la cantidad de planos en donde podemos encontrar al personaje, la escala o tamaño de los mismos, o si estos planos tienen movimiento, cual es la posición de la cámara, etc. En cuanto a los elementos sonoros, podemos valorar también muchas cuestiones. Podemos dejar constancia si el personaje narra *en off*, o si su voz se encuentra, tal y como está el personaje, en la misma estancia que está siendo filmada, o si habla a través de un teléfono, o desde un recuerdo, o si está doblando a otro actor o a un dibujo animado, etcétera.

Respecto a futuras investigaciones, el estudio de este apartado puede ser tan amplio como el investigador lo necesite, pudiendo valorar diferentes cuestiones fotográficas o sonoras, como puede ser incluso si el personaje aparece en el centro del encuadre o su aparición es anecdótica, si aparece enfocado, si aparece en zonas oscuras o iluminadas, etc. También se puede juzgar elementos sonoros como si su voz está o no distorsionada, etc.

Tal y como está planteada mi tesis, no he visto necesario estudiar los elementos sonoros y visuales con tanta profundidad como en la ficha se puede permitir⁹; pero

⁹ Lo que pretende esta tesis doctoral es conformar un modelo de análisis sólido y una teoría firme sobre el fenómeno de la *autodiégesis*. Desde el inicio de la investigación no se pretendía estudiar con exhaustividad la filmografía de un único autor o actor, pues no convenía ahora estudiar un único caso con sus características únicas y particulares. La escritura de esta tesis no fue planteada como un producto final, inmóvil y cerrado, sino como una base de múltiples posibles estudios que deberán hacerse con posterioridad y, principalmente y sobre todo, como un manual para el estudio de la *autodiégesis* con necesidad de ser comprendido, aplicado, ampliado y con posibilidad de soportar el rebate teórico. Por eso, tampoco he incidido en el estudio de ciertas características dentro de las particulares muestras, ya que de partida las escogía en relación a síntomas específicos.

Por ejemplo, me parece muy interesante que todos las apariciones breves de Hitchcock ocurran en un único plano y las de Woody Allen, en papeles protagónicos, copen prácticamente todo el metraje de la película, pues están cargadas de intención; pero extenderme en el apartado FORMA en las muestras relativas a Woody Allen supondría, por sí solo, el trabajo de una única tesis.

Martin Scorsese, por ejemplo; a pesar de no ser el autor/actor más considerado para mi estudio inicialmente, resuelve precisamente muchas cuestiones que, por ejemplo, en las *autodiégesis* de Truffaut y Hitchcock no encontraban soluciones satisfactorias. Además, muchas apariciones de Scorsese suceden en el espacio sonoro, lo cual también resulta de gran ayuda a la investigación gracias

consideraba al diseñarla que esta ficha debe ser lo suficientemente polivalente para estudios de diversa índole. Por eso la he confeccionado de esta manera.

También en este apartado, valoraría sopesar la posible intención que el autor pueda tener para reflejarse en términos visuales o sonoros, pudiéndola catalogar entre una intención estilística, puntual, reiterada, con voluntad de mostrar los límites de la *diégesis* (también reseñables en la casilla de Acciones del apartado anterior) o con intención de modificarla, lúdica, funcional, catalizadora, etc.

Finalmente el cuarto bloque, *Creación*, es un conjunto de observaciones y explicaciones transtextuales tanto históricas, vivencialmente biográficas y sociales respecto a la relación de los individuos y personajes implicados que sean útiles para certificar la elaboración del personaje y su resultado. Se incluyen aquí las informaciones relativas al conjunto de creativos relacionados con la elaboración del personaje, incluyendo los criterios del departamento de producción, guión y edición y montaje, que puedan explicar y certificar nuestras suposiciones. Podemos diferenciar entre la información vivencial documentada, las alusiones entre el autor y el actor, documentación relativa a la gestación de la producción, las alusiones y relaciones con

a su apertura representativa, pero no en todas las muestras este espectro es de necesario análisis. De ahí su acotación.

Realizar una tarea tan exhaustiva, para los objetivos de mi tesis, no lo he considerado necesario, pero cabe comentar al lector está circunstancia ya que lo que sí se pretende aquí es establecer un modelo analítico aplicable, a la par que definir, particularmente, la *autodiégesis no-documental*. Es por este motivo por lo que aclaro que tampoco la presente investigación es un producto incompleto pese a no dirigirse a figuras actorales concretas de manera tan profunda como lo apliqué en la figuras de Federico Fellini en su propia obra y en la figura de Marcello Mastroianni en la obra de Fellini.

Este estudio tiene objetivos más amplios, y también las mayores pretensiones de cobijar análisis más focalizados, como fue aquel, en el futuro. Si ahora hubiese analizado todas estas apariciones de todas las muestras para contraponerlas entre sí de la manera que aquí puede contemplarse, la labor hubiera sido mastodóntica y no hubiera permitido un ahonde teórico tan rápido en el tiempo. Esta tesis doctoral también ha necesitado acotaciones. Aun así, regresar a dicha investigación sobre Mastroianni y Fellini, tal y como está de avanzado el estudio de la *autodiégesis* actualmente, supondría sacarle aun un jugo mayor que al que se le pudo exprimir en el año 2015. Con esto no quiero decir que aquella se trate de una investigación desactualizada. No lo es en absoluto, al margen del cambio de la nomenclatura de los distintos tipos de *autodiégesis*. Pero sí que podríamos sacar aun más detalles e informaciones que sean capaces de señalar cómo las figuras de Marcello Mastroianni y Federico Fellini son utilizadas y cosificadas *autoficcionalmente*. Las muestras de Fellini y Mastroianni podrían ser objeto de otra investigación que actualmente podría ampliar lo allí escrito. De hecho a lo largo de mi tesis señalaré algunas de esas informaciones respecto a Fellini, las cuales no se encontraban en el TFM.

otras obras, las alusiones *autoficcionales* con otros personajes, y observaciones de diferente índole.

Las Fichas se pueden rellenar con total diligencia. Una vez utilizadas para cada uno de los personajes, se debe pasar a la fase de recogida de datos, a la interpretación de los mismos y al análisis crítico de estos. Esto permite el estudio independiente de cada uno de ellos y su posterior comparación.

Se debe analizar individualmente cada personaje interpretado por un director/autor dentro de su filmografía. Esto permite la comparación de los diferentes personajes de ficción que el sujeto *interpreta/representa* en pantalla con la persona *real* a través de la ficha de análisis. A continuación se ha de realizar una evaluación transversal de todos los personajes de ficción estudiados en la filmografía de un mismo director. Así se logra el análisis completo del proceso de *autodiégesis* en un director/actor en el total de su filmografía. Tendremos una muestra estudiada al completo.

Con la aplicación de este mismo procedimiento a distintas muestras se puede hacer una comparación conjunta de las mismas. Así, analizando distintos directores/actores entre sí, en esta tesis doctoral se pudo concluir con el establecimiento de una teoría sólida que permite delimitar de forma completamente satisfactoria este tipo de *autodiégesis no-documental* respecto a los otros tipos ya estudiados (*autodiégesis documental* y *autodiégesis relevada*) y también que le proporciona una autoridad conceptual al propio fenómeno de la *autodiégesis* a nivel general. Para definir los diferentes síntomas del fenómeno había que diferenciar ahora entre síntomas que son generales y otros que eran llamativos o atípicos.

El proceso de recopilación bibliográfica y análisis supone un verdadero disfrute académico e investigador, lo intrincado de esta investigación comienza a mediados de 2018 con el proceso de organización de toda esa información. La escritura de esta tesis se prolonga durante 2019 y 2020, momento en que se añaden nuevas documentos que enriquecen la información pero que no la modifican en términos considerables, ni tampoco la reorientan considerablemente más allá de detectar diferentes puntos de vacío, que más que faltas teóricas resultan ser posibles continuaciones de la propia investigación si esta pudiera ser prolongada.

IV. DESARROLLO. MARCO TEÓRICO

4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico

4.1.1. Límites de la *diégesis* en el ámbito cinematográfico

La preocupación por discernir entre *realidad* y *representación* fue un problema de muy temprana aparición. No es una problemática que se encuentre únicamente en el estudio de la *autoficción*. Para Aristóteles, en *La Poética*, el arte se suponía como el intento de copiar el mundo *real*. Nació así el concepto de *mímesis* como una reformulación de la *realidad* que permitía ordenar el mundo y revalorizar sus funciones.

Por su parte, Platón, en el libro XI de *La República*, diferenciaba la *realidad* en tres niveles. Se distanciaba, de este modo, de la concepción de Aristóteles, quien consideraba que lo *creado* por el autor, el arte, se formularía desde el propio conocimiento. Por tanto, la ficción partía de la intención de *reconstruir* la *realidad*, y no de la posibilidad de inventarla completamente, pues siempre tendría a la *realidad* como referente.

Los estudios de Gilles Deleuze señalan como esta concepción platónica no presenta conflicto respecto la imagen-icóno generada por la *mímesis* aristotélica. La imagen generada tiene como *semejante* a la *realidad*, que es aquella existente. Platón adelanta por tanto la concepción del *fantasma* como *simulacro*, que no se contrapondría con la tesis de Jean Baudrillard en la que el *simulacro* sustituye la realidad por ser apariencia de lo real, sino que supera a la noción aristotélica para la más sencilla comprensión de la realidad virtual y de la simulación digital contemporánea (Stoichita, 2006:12-14).

La concepción de *simulacro* allana el problema teórico en cualquier medio de representación visual. Establece que la *representación* es equivalente a una *realidad simulada* y simplificada. Es por este motivo, precisamente, por lo que los estudios literarios pueden resultar un desvío innecesario ante el estudio de la *autoficción* en el ámbito cinematográfico. En el ámbito literario, la representación mimética de la

realidad, su *simulacro*, no está al mismo nivel que la *realidad* que tiene como referente.

Precisamente Roland Barthes se centró en los códigos del lenguaje para abrir la discusión acerca de la referencialidad, la imitación y la reconstrucción retórica respecto a la *realidad*. Y puesto que culmina expresando que aquello que sucede en el relato es sólo lenguaje, el escaso recorrido que tiene esta postura fuera de un texto escrito se pone en evidencia. Sin embargo no todos los avances realizados en este campo son desechables. Los estudios de Barthes coinciden en el tiempo con los de Julia Kristeva¹⁰, que son recogidos con mucho acierto por los estudiosos de la *autoficción*. La «intertextualidad»¹¹ expone la posibilidad de conectar y referenciar distintos textos y obras literarias entre sí, algo con lo que estoy completamente de acuerdo y que resulta de gran utilidad para la investigación.

En cuanto a lo que compete al audiovisual, y a esta tesis en concreto, la teoría literaria insiste en continuar explorando la idea aristotélica de *mímesis* desde la *semiosis* y esto, en realidad, pese a que explica muchos de los síntomas encontrados, no explica muchos de los fenómenos que podemos observar en los medios visuales. No obstante, el propio Barthes anuncia que el mensaje denotado de la imagen y separa las dos funciones del cine: la primera de ellas, la denotación, supone el registro del mundo. La segunda, la connotación, supone su transformación en huella de una subjetividad.

A partir de ahí, Jacques Aumont en 1998, en *De l'esthétique au présent*, llega a la conclusión de que el cine lo que hace es duplicar el mundo. Aumont aclara que el

¹⁰ Sobre estas cuestiones en concreto, respecto a la teoría literaria, véase *Fábulas de lo visible*, de Ángel Quintana, pp. 39-40.

¹¹ Ángel Quintana señala que la idea de la intertextualidad desmitifica finalmente al autor como creador original y divinamente creativo subordinado a un poder espiritual de imitación. Por mi parte, sin embargo, antes que fulminar de un plumazo la falta de originalidad de los autores por culpa de obras anteriores, propongo la idea de que la fabricación de nuevas obras remite a situaciones culturales, en la práctica equivalentes, a lo largo de la historia; pues a pesar de que encontremos similitudes entre dos obras de distinto periodo histórico, el creador de la segunda obra posterior no tiene porqué conocer la existencia de la obra anterior. Los estímulos de los creadores, pese a encontrarse en diferente periodo histórico o estar inmiscuidos en diferentes sociedades, puede generarse bajo similares motivaciones y estímulos. Esto podría explicar porqué obras como *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y *Anna Karenina* de León Tolstói, aun con sus respectivas variantes, tengan elementos comunes. Las tres están escritas en países distintos, con culturas y lenguas diferentes. Igualmente podemos citar el caso de *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* de Fernando de Rojas y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare.

cine, al poder registrar la *realidad* en bruto y, como medio figurativo que es, es capaz de elaborar enunciados a través de los materiales ofrecidos por la propia *realidad* y pertenecientes a ella. La forma de representación más similar se contemplaría en la fotografía; pero las representaciones que ésta o que las del cine hacen, no son completamente análogas a la *realidad*. Se llega a la conclusión, sin embargo, de que la *representación* tendrá que estar adecuada a la *realidad*; y esta *realidad* estará filtrada mediante procesos subjetivos. Ahí se encontrará la labor del autor al elaborar la *representación* resultante (Quintana, 2003: 57-59).

Este tema de la subjetividad del artista, por supuesto, lo retomaremos en epígrafes posteriores, cuando todo este planteamiento esté más avanzado, puesto que es de gran calado. La idea aristotélica de *mimesis* podría ser tomada análogamente por la desarrollada por Pier Paolo Pasolini alrededor del discurso indirecto libre como reproducción escrita del habla (una simulación del habla). También este concepto se articula como una posibilidad de superposición de dos voces: la fusión del habla del autor y la del personaje mediante el proceso de transposición lingüística, gramatical y/o léxica.

Pero deberíamos remarcar que los mecanismos simbólicos de los que depende el texto escrito son diferentes. No se trataría aquí únicamente de una somatización del lenguaje. Los textos de Pasolini trasladados al ámbito del audiovisual, expondrían que el cine (el registro filmado) se trataría de una somatización de la *realidad* (de lo filmado). Y esto revela también una sincronicidad entre lo que se ha filmado y lo que se filma; el cine, tal y como señalan los estudios de Gilles Deleuze, pasa a ser un discurso indirecto libre operando sobre la *realidad*. Cabe mencionar en este punto dos obras de Pasolini: *La divina mimesis*, publicado en 1975, al igual que *Empirismo herético*, publicado previamente en 1972, donde también se señala el conflicto entre el conflicto desarrollado por Pasolini en la década anterior entre el cine de prosa y el cine de poesía, pero también *La imagen-tiempo*, publicado en 1985, de Deleuze¹².

Antes que nada, el hecho de encontrar en el ámbito cinematográfico esta *realidad* doble bajo estas características tan particulares, nos lleva a la circunstancia de poder

¹² Sobre el análisis de las tesis de Pasolini, realizado por Deleuze, me remito al texto *La imagen-tiempo*, pp. 200-208.

malentender el concepto de *mimesis* y confundirlo con el de *diégesis*, viciado, por su parte, por los estudios estrictamente literarios, y también pictóricos o incluso teatrales. Ahora es completamente necesario definir la diferencia de conceptualización entre *mimesis* y *diégesis*, pues no hacerlo nos puede llevar a equívocos y a teorizaciones abocadas a callejones sin salida o a profundizaciones demasiado confusas.

Para Platón y Aristóteles la *mimesis* era imitación, mientras que la *diégesis* es el relato opuesto a ella: una considerada exposición en distinta forma. Sin embargo, en 1953, Étienne Souriau en *L'Univers filmique*, la señala como la instancia que representa el filme. Es el tiempo y el espacio ficcionales que se implican a través del relato y en el cual surgen los personajes, acontecimientos, lugares y otros elementos narrativos. Para Souriau, la *diégesis* ya no es el relato doble, sino el mundo imaginario en donde ese relato tiene lugar (Aumont, 2016: 128-129).

En 1968 Christian Metz, en *Essais sur la signification au cinéma*, recoge una significación similar a la de Souriau. Sin embargo añade que, además de ser la instancia que representa el filme, la *diégesis* también comprende el conjunto de la denotación filmica. Es decir; el relato y los elementos narratológicos están incluidos dentro de la definición del concepto de *diégesis* y no así los elementos del mundo de fantasía que se dan por hechos aunque no estén representados dentro del filme. El relato, por esta parte, no logra desprenderse del concepto del imaginario *mundo diegético* y ambos conceptos se señalan con equivalencia. Este desvío de Metz es el que nos puede llevar al malentendido entre ambas ideas. No obstante, también Gérard Genette, en *Figures III*, en 1972, todavía diferencia entre *lexis* (forma de decir) y *logos* (lo que se dice) y entre *mimesis* (imitación) y *diégesis* (simple relato), lo cual refuerza que el *mundo diegético* es sólo aquello que se va a relatar. Para ellos, la *diégesis*, al igual que la *mimesis*, es una modalidad de *lexis* posible para presentar una ficción (Aumont, 2016: 128-129).

En su sentido moderno, cobra importancia la conceptualización de Souriau. Aquí el *mundo diegético* se entiende como un pseudo-mundo, un universo ficticio que forma una globalidad corpórea de necesaria comprensión y aceptación de un supuesto marco geográfico, histórico y social que permite darle *verosimilitud* al ambiente y a las motivaciones que en la trama se va a desarrollar. Este *universo diegético* -en algunos

textos, es mencionado como “referente diegético”- sirve de fondo verosímil para la historia (Aumont, Bergala, Marie, Vernet, 1985: 114-115).

Este universo diegético tiene un estatuto ambiguo: es a la vez el que engendra la historia y le sirve de apoyo, y hacia el que ésta remite (por eso decimos que la diégesis es «más amplia» que la historia). Toda historia particular crea su propio universo diegético, pero a la inversa, el universo diegético (delimitado y creado por las historias anteriores, como es el caso de un género) ayuda a la constitución y comprensión de la historia (Aumont et al., 1985: 114).

En cualquier caso, al margen de la conceptualización de Souriau, que yo, he de decir, considero más sencilla; lo actualmente establecido supone que la *mimesis* sería una *simulación* del mundo *real*. Sería la representación y la elaboración de ese mundo a modo de doble. La *diégesis*, por otra parte, sería la puesta en escena, supondría la exposición y construcción de manera coherente ordenada de todos los elementos y hechos. Sería un espacio, y no, como dice Metz, un recurso narrativo.

Valorando en su justa medida las concepciones de Metz y Genette, la *diégesis*, en este sentido, sería capaz de dejar cosas “fuera” del mundo expuesto, diferenciando aquello que el espectador podrá observar y encontrar dentro de la obra de otros elementos que ni el espectador, ni a veces los propios personajes que se encuentran dentro de la *diégesis*, serán capaces de percibir. Aun dentro de una película, entramos aquí en las posibilidades de la *intradiegesis* y la *extradiegesis* y de, incluso, desde dentro de la *diégesis*, a desafiar sus límites a un nivel tanto representativo como narrativo.

Ejemplificando el párrafo anterior, podemos exponer que, en una película de ficción, los personajes no serán, a priori, conscientes de que forman parte de una ficción y que están siendo observados por el espectador. O tampoco estos personajes escuchan la considerada música *extradiegetica*, perteneciente a la banda sonora, que está pensada para manipular las emociones del espectador. En definitiva, los elementos que componen la *diégesis* se reciben según el punto de vista del espectador, o bien del de cualquiera de sus personajes. Y ninguno de ellos conocerán la totalidad de la *diégesis*. Por esa parte, todo esto nos puede llevar a hablar del análisis realizado por Christian Metz sobre el cine de ficción clásico de Hollywood y al falso naturismo de su

representación, desde el cual no se planteaba la posibilidad de que para los personajes representados hubiera un espectador externo; algo que no era válido para el cine documental (Cock Peláez, 2012: 66).

Respecto a lo que pudiéramos considerar cine documental, Ángel Quintana es explícito al comentar las miradas directas a cámara por parte de los asistentes en *La Recepción de S. M. Alfonso XIII* en Barcelona, de 1904, filmada por Segundo de Chomón. En esta cinta, al igual que pasaba en las vistas de los hermanos Lumière, se ponen en evidencia la existencia de la cámara y del equipo humano de la grabación en el acto *real* y, aunque no se expongan en el marco visible, ni salgan en la película, rompen con la ilusión de una enunciación inocua. Los allí presentes están condicionados al verse filmados (Quintana, 2003: 15). Este tipo de interpelaciones podría crear confusión teórica con respecto al concepto de dentro y fuera de campo, pero también complican la definición de los límites de la *diégesis*. En las películas de índole documental, así como sucede en las retransmisiones televisivas, el mundo *diegético* y el mundo *real* se solapan, de manera evidente, con su representación.

También Aumont, que igual que conoce *Figures III* de Gérard Genette como *L'Œil-caméra. Entre film et roman* de François Jost, no oculta la problemática y señala que el documental y aquellas vertientes audiovisuales que impliquen un punto de vista personal (diario, ensayo filmado, etc.) son propicios para encontrar a su enunciador mediante su *presencia*. El documentalista, como etnólogo, sería capaz de presentar y también explicar desde sí mismo y su propia experiencia (Aumont, 2016: 67-88). Esta es otra vuelta de tuerca que retomaremos dentro de dos párrafos.

Por lo tanto, pese a las discrepancias con Metz y Genette; el problema de los límites de la *diégesis* de un producto audiovisual lógicamente existe, ya que muchos personajes son capaces de interactuar con el espectador a un nivel variable. El problema existe también en los productos de ficción; pero sucede de manera mucho más acusada en el llamado cine documental, donde muchos de los sujetos están condicionados ante el hecho de ser filmados y ante la consecuencia de la existencia un espectador posterior. La evolución del medio televisivo enriquece la mayor complejidad del medio audiovisual y da pie a defender diferentes posturas, ya que los límites de la ficción también se ponen en duda.

Tras la experiencia radiofónica, es evidente que hablarle a cámara no es un recurso creado en el medio televisivo, pero a mi entender, sí que está reforzado y desarrollado por él a través de las retransmisiones por televisión en las que el presentador, a fuerza de la puesta en escena particular, se comunica con el espectador que se encuentra en directo. El actor y el espectador confluyen en la misma figura de narrador presente, que es capaz de locutar -incluyendo el poder de comentar y anunciar las acciones, también conducir la narración o entrevistar e interactuar con el entorno u otros personajes- lo que está presenciando o viendo en primera persona. Se entienden los periodistas que presentan los telediarios; pero respecto al tema que nos ocupa, se entienden así los documentales cinematográficos de Michael Moore tales como *Roger y yo* (*Roger & Me*, Estados Unidos, Michael Moore, 1989) o *Bowling for Columbine* (Estados Unidos, Michael Moore, 2002), *Super Size Me* (Estados Unidos, Morgan Spurlock, 2004), o las obras de Agnès Varda de las que hablaremos más adelante¹³.

La inmediatez y cercanía propicia mayor sensación de verdad. Incluso en los productos de *telerealidad*, sobradamente guionizados y notoriamente actuados o fingidos, se supone que esos actores forman parte del mundo *real* igualmente que son introducidos en el mundo *diegético*. La conceptualización de *extradiégesis* se pone en duda si entendemos que la *diégesis* es absolutamente toda la globalidad del mundo, como puede suceder en el ámbito televisivo, en el que gracias a la existencia de una cámara cualquier lugar puede ser filmado. De ese modo el documentalista Michael Moore introduce su *diégesis* en la globalidad del mundo diluyendo la distancia entre el mundo supuestamente *real* y el mundo representado. Interpelando a la cámara diluye la distancia de su propia figura y la del espectador¹⁴.

¹³ Estas muestras mencionadas no son las únicas en donde el fenómeno sucede. Nick Broomfield, Judith Helfand, Jonas Mekas, etc. son también citados en fuentes que he utilizado en la fase de documentación y no dudo en que el fenómeno acontezca en muchas otras muestras que yo pueda desconocer actualmente.

¹⁴ Esta interactividad del mundo se expone más evidentemente en las nuevas formas de comunicación multimedia, en las que el propio creador forma parte del contenido como objeto interactivo, proactivo y reactivo dentro del producto audiovisual. El problema únicamente se acaba de poner en evidencia, la situación comunicacional con el espectador en los medios interactivos, como son las Redes Sociales, es compleja porque deja de ser unidireccional y es constante en términos temporales, ya que no existe una duración concreta de emisión o de límite del visionado. Pero este es otro problema del cual no es competencia hablar aquí.

Desde la aparición de Alfred Hitchcock presentando sus filmes en *Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, Estados Unidos, CBS, NBC, 1955-1962), al igual que hace en *Falso culpable* (*The Wrong Man*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1956), o también, como Woody Allen ejemplifica interpelando a la cámara en *Annie Hall* (Estados Unidos, Woody Allen, 1977), sin pasar por alto fórmulas documentales que hibridan con la ficción tales como *Fraude* (*F for Fake*, Francia, Irán, República Federal de Alemania, Orson Welles, 1973), *Jacquot de Nantes* (Francia, Agnès Varda, 1991)¹⁵, *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, Francia, Agnès Varda, 2000) o *Las playas de Agnès* (*Les plages d'Agnès*, Francia, Agnès Varda, 2008), entre otras; estas películas no suponen que desde el terreno *irreal* de la ficción se desconozca la otra verdadera *realidad* de la que se nutren. El *mundo diegético* sería equivalente a una parcialidad concreta de la gran totalidad del mundo, pero no su doble. Ambas se pueden presentar al mismo nivel. Todos los actores, tanto en el documental, como en la ficción, figurarían y fingirían independientemente de lo distanciados que estén con la realidad, pues siempre podrían estar conscientes de su *simulacro* y desde su *mundo representado*

¹⁵ Cito *Jacquot de Nantes* porque es la primera película de Agnès Varda en donde detecto claramente esta forma de narración, pero desconozco si es la primera. Anteriormente a *Jacquot de Nantes*, Agnès Varda había filmado *Jane B. Par Agnès V.* (Francia, Agnès Varda, 1988) que se centra en la figura de Jane Birkin, pero es ella, la actriz quien se narra desde dentro del filme. Aunque cabría estudiarlo mejor; pues si generalmente en esta cinta las apariciones de Varda con Birkin constan de preguntas-respuestas hacia la actriz, hablando con ella, existe al margen una secuencia concreta, alrededor de los tres cuartos de hora del metraje, en donde Varda habla de sí, y más que a Birkin, parece hablarle a la cámara, directamente al espectador, de la manera en que hace Birkin a lo largo del metraje.

Posteriormente, el ejercicio que hace en *Jacquot de Nantes*, y después también en *Les demoiselles ont eu 25 ans* (Francia, Agnès Varda, 1993) y en *L'univers de Jacques Demy* (Francia, Agnès Varda, 1995) sí que hace comprender mejor el desarrollo de las formas narrativas de Varda antes de *Los espigadores y la espigadora*. Estas tres películas, *Jacquot de Nantes*, *Les demoiselles on eu 25 ans* y *L'univers de Jacques Demy* están centradas en la figura del cineasta Jacques Demy, marido de Varda.

La primera relata la vida de su marido, aún vivo, y las dos siguientes las filma ya viuda. En cuanto a la problemática de la *autoficción indirecta* (*autoficción* sobre otra persona) no es descartable estudiar estas cinco cintas en concreto, ya que detecto en ellas gran interés y se puede observar el retrato que configura Varda, no sólo sobre sí misma, sino también con su esposo y con otras personas.

Aprovecho en este pie de página también para dejar constancia de que en la propia obra de Jacques Demy hay repetición de ciertos elementos de manera constante. Convendría estudiarlos más allá incluso, del parentesco paralelo, claro y evidente de *Lola* (Francia, Italia, Jacques Demy, 1961) y *Estudio de modelos* (*Model Shop*, Francia, Estados Unidos, Jacques Demy, 1969) o de *Los paraguas de Cherburgo* (*Les parapluies de Cherbourg*, Francia, República Federal de Alemania, Jacques Demy, 1964) y *Las señoritas de Rochefort* (*Les demoiselles de Rochefort*, Francia, Jacques Demy, 1967). Por su lado, también cabría estudiar la importancia de Jacques Demy por la construcción del personaje mediático de, en concreto, Catherine Deneuve, actriz de la que posteriormente hablaremos en relación a François Truffaut.

pueden apelar al espectador (Aumont, 2016: 91-93). Es decir, la *realidad*, tanto en el medio cinematográfico como en el televisivo, se *simularía* con independencia de tomar una perspectiva de la ficción, como una relativa al documental. La realidad es *simulada* en el acto de la representación tanto en el género de ficción, como en el documental (Dorfles, 1984: 170).

Por tanto, por otra parte, al margen de la dramatización de lo filmado, la cual sucede tanto en la ficción como en el documental, tampoco la decisión de tomar o proponer el distanciamiento entre el personaje representado y el espectador irá pareja a la concepción del género. El hecho acudirá a la concepción del personaje. E incido: la posibilidad de apelar al espectador y que este personaje sea consciente de su distancia o cercanía de éste, sucederá a su individual creación y tratamiento. Dentro del mismo filme, habrán personajes que no tengan esta capacidad. Hitchcock, el director, habla con los espectadores¹⁶; pero el resto de personajes no sólo no serán capaces de

¹⁶ William Castle también fue un productor y director que aparecía dentro de sus propias películas. Estas películas de serie B, generalmente de género, se permitían, gracias a Castle, gran experimentación narrativa.

En *Mr. Sardonicus* (Estados Unidos, William Castle, 1961), el propio Castle interrumpe la narración para preguntarle a la audiencia, y hacerles votar, sobre cómo le gustaría que continuase la película. Para la decisión, el público debería subir o bajar su pulgar. Desde luego, no se trataba de una decisión que esperase interacción real, no es que el verdadero William Castle se pasease sala por sala, proyección por proyección, ni tampoco es que hubieran dos finales diferenciados, sólo había una única posibilidad, y esa era la que se proyectaba siempre; pero la conciencia de *diégesis* queda claramente expresada bajo esa situación narrativa de la aparición de Castle, que se realiza como una *autodiégesis documental*.

Citar a Castle aquí no es casual, pues posiblemente su referencia para hacer esto fuese Hitchcock, director que admiraba expresamente. Lo que hace Hitchcock en *Alfred Hitchcock presenta* y en *Falso culpable*, es habitual posteriormente en Castle. Jerry Lewis también se atreve hacerlo. Son mecanismos narrativos que en el seno de Hollywood no van a ser frecuentes pero tampoco van a ser raros, pues por otro lado tampoco están inventados en este periodo. Este tipo de expresiones performativas ya se ven en el cine de Sacha Guitry.

Desconozco si Hitchcock, a la hora de presentar sus filmes, tendría en mente a Sacha Guitry, pero no es descartable que, como cineasta inglés, conociera la obra de un cineasta francés. La estela también continúa en el cine francés; Jacques Tati en *Parade* (Francia, Suecia, Jacques Tati, 1974) es quien presenta, desde dentro de la película, el propio filme al espectador.

Si la referencia de Tati es Hitchcock o Guitry, eso es algo que no puedo valorar, pero centrándonos en los precedentes en Francia, en *Désiré* (Francia, Sacha Guitry, 1937), por ejemplo, Sacha Guitry presenta el filme al espectador como si fuera un espectáculo teatral: «Mesdames et Messieurs, le film que nous allons avoir d'interpréter devant vous est de votre serviteur». La película, adaptada desde un texto teatral del mismo nombre escrito por el propio Guitry, puede referenciar que el origen de este síntoma sea descendencia del medio estrictamente escénico.

A lo largo de su obra, Guitry coloca al autor diálogos directos capaces de comunicarse con sus actores e interrumpir la narrativa de maneras bastante originales. Todo ello son actuaciones, sobra decir,

anteriores a Hitchcock o a Welles en el medio televisivo; y por ende también más prematuras a las de Castle, Lewis o Tati.

El estudio de la *autodiégesis* y la *autoficción* en Guitry podría ser realmente interesante no sólo por esto. También podría serlo por la reiteración y la relación con los actores que salen en sus películas, incluyendo la de su padre Lucien Guitry, o de Charlotte Lysès, Yvonne Printemps, Jacqueline Delubac, Geneviève de Sérerville y Lana Marconi como sus esposas, sino también por entre otros intérpretes que son colaboradores habituales en su obra y forman parte de su vida personal. El diálogo y la interacción con ellos desde las propias interpretaciones de Guitry también es interesante. La vida de Guitry está expuesta en su propia obra.

Orson Welles sí que reconoce la influencia de Sacha Guitry (Berthomé y Thomas, 2007, 198), pero también se entiende la presentación de sus obras desde dentro de ellas a través de su experiencia como locutor radiofónico. Orson Welles afronta tu experimentación en la pequeña pantalla con *Around the world with Orson Welles* (Reino Unido, ITV, 1955) y con la ficción televisiva *The Fountain of Youth* (Estados Unidos, Orson Welles, 1958) (Berthomé y Thomas, 2007: 198). En el caso de su aparición televisiva, precisamente en *Around the world with Orson Welles*, Orson Welles continúa justificando su *presencia* con la muestra de su personaje mediático; ahora un esporádico y espontáneo trotamundos. En el caso del piloto televisivo de *The Fountain of Youth*, Welles precisamente ejerce como narrador, como conductor y presentador, y si presta a aparecer en pantalla es porque parece saber que su presencia es bien recibida por parte de la audiencia.

Aparte de las filigranas narrativas del cine norteamericano en los años cincuenta y sesenta que tienen como precedentes directos el cine francés de posguerra, retomando a William Castle, pese al sentimiento de inferioridad que pudo tener como director ante otros directores de la talla de Hitchcock, hay cierta justicia poética con respecto a ello. Cuando Hitchcock prepara el modelo de producción de *Psicosis* (*Psycho*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1960), ante las dificultades, para sacarlo adelante lo hace pensando en el modelo de producción y promoción similar al de Castle con sus propios *gimmicks*, una técnica de promoción con los que Castle pretendía ampliar la experiencia de visionado. Está ampliamente documentada la inseguridad de Hitchcock a la hora de publicar la cinta; quizá ese fuera el motivo.

Se trata pues, de magnificar la experiencia al espectador. El trabajo de Castle, aún no realizando películas de gran presupuesto, como productor siempre fue considerado como un profesional altamente competente dentro del gremio. No se hubiera gestado *Psicosis* sin la experiencia previa de *Alfred Hitchcock presenta*, proyecto propuesto por Lew Wasserman, entonces presidente de MCA, con la intención de que Hitchcock sólo prestase su nombre y que cobrase únicamente en relación a ello, pero tampoco se hubiera formalizado el proyecto si Hitchcock no se hubiera interesado por una experimentación que se le permitía en la elaboración de un proyectos de presupuesto inferior. Alfred Hitchcock, consciente de que la televisión podría aumentar su popularidad personal y el reconocimiento de su figura, acercándose al público, le interesó la propuesta y se involucró en el nuevo medio televisivo mucho más de lo que en un principio cabría esperar.

Hitchcock gestionó y supervisó el programa junto con Joan Harrison, con quien ya había trabajado en Reino Unido, y conformando un equipo alrededor de la elaboración de los episodios de la serie, llegó a dirigir algunos episodios. Algunos de estos profesionales, colaboraron posteriormente en *Psicosis*. En la serie, además de experimentar en el medio, algo que aún en menor medida se le consentía en sus largometrajes, se permitió introducir elementos de humor macabro, por el que tenía afinidad personal, pero que muy rara vez se encuentra en sus otras cintas -intuyo que por decisiones de comercialización ajenas él- pero que aquí sí se permitió introducir. Precisamente en una entrevista realizada por Joan Domarchi y Jean Douchet para *Cahiers du Cinéma* para el nº 102, publicado en diciembre de 1959, Alfred Hitchcock reconocía su inseguridad en relación a la acogida de *Psicosis*:

Prefiero emplear un operador de televisión porque ellos son muy rápidos trabajando. Y quiero trabajar muy rápido. No quiero hacer una película cara, porque, si quieren que sea totalmente sincero y objetivo, no estoy seguro de que [*Psicosis*] sea un éxito. Es algo muy, pero que muy fuera de lo común (Bresson, Buñuel, Hawks, Hitchcock, Lang y Renoir, 2003: 144).

hacerlo, sino que ni siquiera vislumbrarán dicha posibilidad. Para ellos, no existe ningún tipo de espectador que pueda verles. Pero personajes mediatizados como Hitchcock, serían susceptibles de presentar una *reflexibilidad*, por esta parte, lógica.

Argumentada por Harold Garfinkel, la *reflexibilidad* supone un mundo reproducido en situaciones de interacción en donde los actores elaboran sus relatos o descripciones sobre la *realidad* y son ejecutores y productores de manera activa de realidad social en la que habitan. No serían meros reproductores. Esta idea trasladada al cine, supondría que el actor pudiera concienciarse y autoanunciarse. Tal es el caso de la obra de Dziga Vertov, ya durante los orígenes del cine¹⁷. No es un recurso necesariamente televisivo (Cock Peláez, 2012: 213-220).

Por la parte de Castle; si fue, efectivamente, un productor ambicioso de novedosas ideas, de gran talento, pero con cierto complejo como director. No por ello dejó de experimentar con formas narrativas aunque no las creara. Es evidente que, conociere a Guitry o no, sus mecanismos ampliaban la experiencia del espectador respecto a la obra. Al margen de que desconozco las voluntades reales de Guitry por trasladar una exposición teatral dentro de su cine, Castle, al igual que hacía Hitchcock, lograba ir más allá.

Como director de serie B, dentro del sistema de estudios, Castle tuvo la oportunidad de dirigir la adaptación de *Rosemary's Baby*, novela de Ira Levin publicada en 1967. La labor terminó declinando en beneficio de Roman Polański, pero la labor de Castle siempre permitió un cariño especial; aparte de encargarse de la producción, Castle también termina teniendo una breve aparición en *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Estados Unidos, Roman Polański, 1968). Posiblemente sea esta adaptación el mayor logro de Castle como productor; pues la obra de Castle no destaca por su labor como director, aunque siempre muy bien recibida comercialmente y es recordada con cierto cariño por autores, generalmente americanos, que se convirtieron en realizadores años más tarde. Por ejemplo, la productora Dark Castle Entertainment, fundada en 1999 por, entre otros, Robert Zemeckis, debe su nombre a William Castle.

Esta cinta de Polański también es reseñable. Es precisamente con el auge de la televisión, cuando los novedosos telefilmes se convierten, en términos de producción, en el relevo de las películas de serie B, circuito en el que *Psicosis* bien podría estar considerada y que, como ya hemos visto, se genera a partir de los escarceos televisivos de Hitchcock, pero en la que, paradójicamente, la experimentación no acontece en términos narrativos. En este sentido, Castle juega en la misma liga que Hitchcock o Welles. Debido a la popularidad demostrada de sus productos, bien pudo ser referente a la hora de introducir estas posibilidades narrativas en los cineastas posteriores pese a que como director no alcanzó la misma celebridad.

¹⁷ Si bien mi investigación se centra generalmente en autores de la segunda mitad del siglo XX, el fenómeno ya aparece en autores anteriores como Sacha Guitry, tal y como ya hemos visto en el pasado pie de página nº 16, pp. 25-27.

El proceso de *autodiégesis*, al margen de que pueda ser más o menos *autoficcional*, no es en absoluto extraño de periodos anteriores. No es raro encontrar sus expresiones tampoco en la época del cine mudo, momento en el cual la barrera entre el cine de ficción y el cine documental era mucho más difusa que en épocas posteriores, a pesar de que a partir de los años sesenta los artistas puedan demostrar una autoconsciencia de manera más desarrollada.

Es posible que estas prácticas, aunque totalmente orientadas a la representación del profesional como actor, fueran habituales entre las primeras *estrellas* del cine mudo, cuando la figura del director no

Desde luego el medio televisivo, aunque podría haberlo desarrollado con más corpulencia, no lo inventa. Lo encontramos ya en la radio. Pero es cierto que a partir de los años sesenta, coincidiendo con el desarrollo de la televisión, es cuando, en las décadas siguientes, se convierte en algo medianamente habitual que el personaje/autor se envuelva en su relato para dar la cara y conducirlo desde dentro. Así se permite negociar con otros sujetos, reflexionar, dialogar con el espectador, catalizar acciones, etc. a la vez que testimonia y se compromete con el relato. Tal es el caso, tras el desarrollo, por ejemplo, de la obra posterior de Nanni Moretti. Unos de los más claros ejemplos de los años setenta, pueden ser también el personaje de Alvy Singer, interpretado por Woody Allen, en la ya mencionada película *Annie Hall*, o en la también mencionada *Fraude*, donde Orson Welles se interpreta a sí mismo.

Citando a Josep María Català Domènech, el desarrollo de este tipo de autor con presencia central, de visibilidad corpórea y de capacidad discursiva; marcaría una fenomenología con particularidades no vistas con anterioridad. Se señala a Godard como eslabón clave de transición con este cine moderno y postmoderno en sus obras experimentales como *Scénario du film "Passion"* (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1982) o *Histoire(s) du cinéma* (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1988-1998). En estas obras el autor es capaz de construir el *Yo* como una autoafirmación personal, a

tenía apenas prestigio. Se documenta que la actriz Mabel Normand en 1914, el mismo que comienza a dirigir Charles Chaplin. Pudieran no ser casos aislados. No lo podemos certificar porque es precisamente en esta etapa del cine donde escasea la documentación. Si realmente tenemos más información de Mabel Normand que de muchas otras actrices es, en gran parte, gracias a fuentes relativas a Mack Sennett (un productor) y Charles Chaplin (un actor excesivamente célebre también de los años treinta y en adelante), y no por sí misma, a pesar de que ella llegase a poseer una cierta relevancia en la industria hasta su fallecimiento en 1930.

¿Cuántos actores y actrices cinematográficos que frenaron su actividad antes de 1930 habrán caído en el olvido? Muchas de esas películas están irremediadamente perdidas y la documentación a nivel general es tan escasa que, desgraciadamente, nunca podremos llegar a saberlo con total seguridad. Muchos actores y actrices tanto americanos como europeos pudieron haber cumplido con el proceso de *autodiégesis*. A nosotros nos ha llegado el registro de actores muy populares. Respecto a Stan Laurel, por ejemplo, se ha de decir que también escribió y dirigió, desde 1925, tanto para otros actores y para a sí mismo. Por tanto, en su obra también encontramos *autodiégesis*.

En otro orden, es interesante recordar para el estudio de la *autodiégesis* respecto los casos del cine mudo que en el primer corto de Luis Buñuel, producido por el propio aragonés con un guión escrito junto con Salvador Dalí, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Francia, 1929), es el mismo Buñuel el primer actor en aparecer en su propia obra y quien ejecuta la famosa mutilación del ojo. Para continuar el estudio de este autor, no se debe perder de vista tampoco otras apariciones posteriores del director español en su obra, ni tampoco la aparición de Buñuel en obras de otros cineastas. Para más información sobre la *autodiégesis* en el periodo del cine mudo, véase pie de página nº 132, pp. 146-147.

la par que se establece una reflexión sobre su profesión y sobre el medio¹⁸ (Cock Peláez, 2012: 213-266). En este caso, Orson Welles en *Fraude* resultaría más ejemplar que las apariciones de Allen o Moretti, pues Welles reflexiona más directamente sobre su actividad de cineasta, aunque los otros dos tampoco dejan de hacerlo, pero de manera más contenida.

Igualmente las obras ya mencionadas de Agnès Varda o Michael Moore son remarcables en este sentido. Este tipo de articulaciones encontradas que presentan problemas de definición por su representación y por la función de este personaje/autor, es algo que la *autodiégesis* precisamente resuelve. En todas estas representaciones de Welles, Allen, Varda, Moretti, Moore, Godard, Vertov, Hitchcock, etc. el personaje es consciente de sí mismo como parte de la *diégesis* y por tanto, independientemente de si nos quedemos con la conceptualización de Souriau como si no, al final nos daremos de bruces con que en el ámbito audiovisual siempre habrá un *universo diegético* que estará enlazado, de una manera más o menos evidente, o más o menos clara, con el universo *real*, puesto que los actores están implicados desde ella. El mundo *real* y el mundo fantástico/mediatizado, puestos al mismo nivel o solapados, pueden componer el *universo diegético* de manera conjunta.

La mala conceptualización del concepto de *diégesis* ha supuesto un problema real a la hora de realizar esta investigación, ya que si bien yo utilizo el término por su utilidad representativa, éste también propicia enormes complicaciones narratológicas de muy insatisfactoria definición según las teorizaciones actuales, principalmente las propiciadas por Genette y desarrolladas en el ámbito literario. El problema debe solucionarse con urgencia y llegar a un consenso de conceptualización teórica al menos de utilidad para el ámbito audiovisual o multimedia en general, o cinematográfico en particular.

Actualmente detecto tres definiciones de *diégesis* diferentes. La primera supone que el *mundo diégetico* es únicamente aquello que se presenta en el relato. Es decir, lo

¹⁸ Al igual que hace Godard en sus primeras películas grabadas en los años ochenta, el proceso ensayístico también se puede realizar sobre proyectos fallidos, tal y como puede interpretarse, en perspectiva, con *A Director's Notebook* (Italia, Federico Fellini, 1969) y la ausencia de la filmación de *Il viaggio di G. Mastorna*; o también con *Appunti per un'Orestiade africana* (Italia, Pier Paolo Pasolini, 1970), realizada por Pier Paolo Pasolini y publicada en 1975, año del asesinato del autor.

narrado o mostrado. En la segunda, el *universo diegético* es la totalidad del mundo ficcional. Y en la tercera, el *universo diegético* sería la totalidad del mundo real y el mundo ficticio (o *simulado*, o mediatizado) ya que estos se presentan al mismo nivel e interactúan.

En esta última concepción, a mi entender la que explica el mayor número de fenómenos y que yo defiendo, es la que he explicado en relación a las formas documentales, de ficción, y a los contenidos televisivos o propios de los nuevos medios de comunicación. Incluiría además los entornos virtuales. En las Redes Sociales se utilizan los términos de entornos *Online* y *Offline* para distinguir entre aquello que se presenta en las propias Redes Sociales de aquello que sucede en la vida *real*, aún cuando ambas funcionan simbióticamente. Igualmente se distingue entre *Presencia Online* y *Offline* para diferenciar entre aquello que se expone o se mediatiza en cuanto a un individuo en el entorno multimedia de aquello que sucede en el entorno *real* físico. Es decir, *realidad* y *simulacro* existirían de manera solapada. El *simulacro*, lo *Online*, es simplemente una mediatización. No se aleja demasiado esta concepción de *Presencia Online* y *Offline* de la diferencia que hacían las teorías circundantes a Dziga Vertov entre los “*hechos de la vida*”, como las cosas son, y los “*hechos del cine*”¹⁹ elaborados y expuestos tras la operación de montaje.

Establecer los límites de la *diégesis* en el ámbito escrito no tienen especial relevancia para esta investigación. Sólo me centraré en el cinematográfico y sin confrontar una argumentación teórica con el otro medio, aunque pudiera ser necesario para poder conformar un consenso. Pero hubiera que aclarar primeramente, que Genette no se implica especialmente, por ahora, en definir los márgenes que hay entre la *diégesis* y la *realidad*. Esto es así porque en el ámbito literario, al ser lenguaje escrito, se da por hecho de que la tercera opción de la *diégesis* que yo he señalado en los párrafos anteriores será sencillamente imposible. El lenguaje escrito jamás podrá presentarse al mismo nivel que la realidad física. Eso es algo que también hay que comprender y que ya, de partida, dificulta un debate al comparar el medio literario con el cinematográfico.

¹⁹ En su original ruso “*жизненный факты*” (*zhiznennyy fakty*) y “*кино-факты*” (*kino-fakty*).

Una vez dicho esto, tampoco ha de suponer una rémora teórica necesariamente en el campo cinematográfico. Las aportaciones de Genette son loables. Aunque aportan teóricamente la posibilidad de utilizar el concepto de *diégesis* de manera arbitraria, el propio Genette abre la incógnita de la *metalepsis*. Precisamente por su difuso entendimiento de los límites de la propia *diégesis*, el concepto de *metalepsis* podría suponer un paso en falso para el desarrollo teórico de la *autoficción* o de la *autodiégesis*. No será así si lo tratamos razonablemente.

Abordado por Genette desde el punto de vista narratológico, ya en *Figures III*, articula lo que él llama «diégesis del autor». Esta posición, elaborada estrictamente a partir de las categorías de la narratología literaria es el principal problema que hace derivar toda la teoría, a mi entender, de una manera totalmente desacertada y de peligrosidad teórica. En *Figures III*, Genette expone lo siguiente en relación a la obra de Marcel Proust:

En busca del tiempo perdido es fundamentalmente un relato autodiegético, en el que el protagonista-narrador no cede, por así decir, nunca a nadie, como hemos visto, el privilegio de la función narrativa. Lo más importante aquí no es la presencia de esa forma totalmente tradicional, sino ante todo la conversación de que resulta y, además, las dificultades que encuentra en una novela como ésta.

«*Autobiografía disimulada*»: en general, parece totalmente natural como evidente que *En busca del tiempo perdido* sea un relato de forma autobiográfica escrito «en primera persona». (Genette, 1989: 301)

Comprensiblemente, desde esa perspectiva²⁰, el personaje continúa siendo narrador y cumple con las dos funciones: narrativa y representativa. Sin embargo, su definición

²⁰ Únicamente desde esta perspectiva; puesto que habría que señalar que el personaje llamado Marcel, cuyo nombre aparece en mínimas ocasiones en la novela (evitando también presentar el nombre de los familiares más cercanos del personaje) del autor Marcel Proust, no son completamente equivalentes. No es un relato autobiográfico. El personaje es, en este caso, un *relevo* y no sería estrictamente el autor a pesar de que, entre el Marcel ficticio y Marcel Proust, sí que se comparte la vocación por la escritura, la nacionalidad, el nombre (no el apellido), el estado de salud, el estrato social, preocupaciones políticas, el periodo histórico, etc.; ideas, todas ellas, planteadas en un lenguaje escrito. Pero este tipo de camuflaje, más o menos efectivo, no resulta igual en el ámbito audiovisual, donde el personaje sí que se presenta en términos visuales y sonoros. El autor que es un actor está dentro del encuadre y es visible mediante su apariencia física, o que es identificable mediante el registro sonoro, no podrá camuflarse de manera tan efectiva si el espectador puede reconocerle y compararle por su presencia fuera del mundo ficcional que está representando en la cinta.

es incoherente con la mía, ya que yo encuentro casos en el ámbito cinematográfico en los que la *presencia* física del autor acontece exclusiva y únicamente con función representativa. Es decir, el autor/director está dentro del encuadre sin necesidad de narrar. Es en este supuesto cuando ya podremos hablar de *autodiégesis*. Si antes hemos mencionado precisamente la aparición de Woody Allen en *Annie Hall*, que es un filme en donde su personaje sí que se permite agilizar la narración desde dentro del encuadre, en otras películas de Woody Allen, en personajes interpretados también por Woody Allen, esta circunstancia no sucede. Estos *Woody Allens* únicamente están representando y no están narrando.

La *diégesis* se debe entender como un espacio y un tiempo en donde la narración desarrolla sus acciones y no como un acto de narración, pues sólo si el escritor está fuera puede introducirse dentro, como supone, de hecho, el acto narrativo de la *metalepsis*. Mi crítica al concepto de *metalepsis* surge porque, en términos prácticos, en el audiovisual, no se trata exclusivamente de un problema narrativo; sino también de representación. De hecho, la representación debería tener más peso que el proceso de narración.

La *autodiégesis* siempre sucede porque el autor figura dentro de la *diégesis* aunque su función dentro de ella sea variable. No es tan determinante, ya se ve, que este personaje sea consciente o no; o de que está siendo partícipe o de si es únicamente testigo de un relato ficticio. Estos dos ejemplos, en la *autodiégesis* serían preocupaciones secundarias. Muy importantes, sí, pero posteriores. La *diégesis del*

La circunstancia es representativa. Como se puede observar, la *diégesis* de ese autor, en el ámbito literario se presentarían bajo unos criterios y circunstancias muy diferentes respecto al que existiría en otros medios. Woody Allen, por ejemplo, puesto que sería un actor y humorista popular, no podría evitar ese reconocimiento por parte del espectador que sí puede lograr un escritor, por ejemplo, Proust. Esto puede suceder, en primer lugar, porque no todos los lectores de Proust podrían reconocer la cara del autor, ni siquiera en una fotografía totalmente el margen de la obra escrita. En segundo lugar, tampoco pueden enlazarlo porque el rostro de Marcel (ya sea de Proust, o sea del Marcel ficticio) no está detallado a lo largo de los siete tomos de la obra; y aunque estuviera descrito con detalle, la redacción del texto no tendría que suponer una total equivalencia. Igualmente, ya en tercer lugar, dejando de lado también cualquier voluntad del autor, el lector, al leer la obra, tampoco la lee escuchando la misma voz de Marcel Proust, cosa que a lo mejor sí que podría suceder en alguna circunstancia, como por ejemplo, en las lecturas y/o audiolibros que pudieran comercializar los propios autores.

Sobre la problemática concreta de Proust, también sería reseñable la obra crítica *Contre Sainte-Beuve*, en la que es el propio Proust quien especifica y popularmente señala: «L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne».

autor no tiene porqué materializarse exclusivamente en un personaje-narrador. Habrá *autodiégesis* por parte de Woody Allen en todas las películas donde Woody Allen interpreta cualquier personaje, independientemente de su peso narratológico o su frecuencia e impacto en el relato. La *autodiégesis* no siempre rompe la idea de separación de los dos mundos, el de ficción y el *real*. Tampoco hay necesidad de señalarle siempre al espectador que ese personaje equivalente al autor sea, en la película, un personaje relevante, como también puede suceder con las apariciones fugaces de Alfred Hitchcock.

La teoría literaria tampoco está abocada a una irresoluble solución. Los estudios específicos de la *autoficción* se dieron cuenta pronto, al diferenciarse de las autobiografías, de que el personaje que suplanta al autor no tiene porqué ser, en primer lugar, una equivalencia a la identidad real del autor. Tampoco el personaje que se supone que es el relevo del autor es, en segundo lugar, el protagonista de la novela. Una obra *autoficcional* no se trata de estrictamente una crónica sobre la existencia personal del autor o de un testimonio antropológico estricto, sino que también es un *simulacro* formulado a través de una expresión artística²¹, que además se enmarca dentro de un medio artístico cerrado, como puede ser el tiempo que dura el metraje. Remarco que el personaje *autoficticio* tampoco tiene que ser siempre el personaje protagonista, ni tiene porqué ser siquiera el narrador. El personaje que releva al autor puede, en el relato, ser descrito, presentado y narrado desde una perspectiva diferente, incluso en tercera persona. Es decir, la *autoficción* diferencia ya entre un personaje *autoficticio* del autor que es narrador, y un personaje *autoficticio* del autor que no es narrador pero que figura dentro del *mundo diegético*. Esto tiene capital importancia.

²¹ Mi hipótesis sobre la *autoficción* no supone una reconstrucción estrictamente vivencial de los hechos, ni la elaboración de ficciones sobre encima de los mismos. La *autoficción* como proceso creativo es, más bien, un trabajo creativo sobre la verosimilitud en base a las diversas y dispersas posibilidades sobre la existencia de un individuo, el creador, comprendiendo su pasado (su memoria y sus recuerdos), el presente (sus proyectos más inmediatos) y su futuro (las proyecciones de sus deseos en base a un periodo de tiempo que no existe aún, y por tanto con un alto grado de incertidumbre y abierto a cualquier posibilidad de relleno).

Es por ello por lo que podríamos pensar que la *autoficción* podría suponerse cualquier relato, pues todos se podrán ajustar, en más o menos grado, a la personalidad y autoconsciencia del creador. Esto sucede porque, simplemente, siempre tendrán alguna referencia con aquello mencionado en el párrafo anterior. Costaría mucho encontrar a un creador que no tenga ninguna afinidad con el producto que ha creado; y en tal caso no deberíamos hablar de *autofabulación*.

Este es otro punto de conflicto teórico con la concepción de *metalepsis*; pues, en ocasiones, el autor convertido en personaje dentro del *mundo diegético* toma una posición activa y también narraría desde dentro del *mundo diegético* actuando como un dios-creador. Este personaje descreído de la propia ficción en la que habita, es consciente de su poder y se permite traspasar las barreras narrativas aunque, luego, este personaje siempre encontrase las limitaciones propias de su momento actoral: una vez finalizado el momento de la grabación, vuelve a ser pasivo, pues su actuación puede ser manipulada o directamente mutilada, en el proceso de montaje.

Además del personaje de Alvy Singer, interpretado por Woody Allen en *Annie Hall*, encontrábamos ya este tipo de personaje a través de las representaciones del propio Federico Fellini en *Los clowns* (*I clowns*, Italia, Federico Fellini, 1970), en *Roma* (Italia, Federico Fellini, 1972), *Ensayo de orquesta* (*Prova d'orchestra*, Italia, República Federal Alemana, Federico Fellini, 1978) o en *Entrevista* (*Intervista*, Italia, Federico Fellini, 1987). El personaje, narrador o no desde dentro del metraje, en su acto narratológico se le encuentra limitado y subordinado a la verdadera narración global de la cinta. El director no se muestra desde dentro de su *diégesis* completamente a placer, el propio medio y su naturaleza y factura artesanal, también son capaces de establecerles limitaciones.

Para explicarlo de manera más clara, al igual que diferenciábamos al Woody Allen de *Annie Hall* con muchos otros, podemos exponer también la gran diferencia existente entre la interpretación de Orson Welles en *Fraude* con la interpretación de Orson Welles, por ejemplo, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Estados Unidos, Orson Welles, 1941), interpretando a Kane. Ambos Orson Welles son partes de un mundo ficcional, pero bajo esta perspectiva el personaje de Kane es pasivo, es decir, objetual; y actúa desde el propio naturalismo de no ser consciente que está siendo filmado y que no forma parte de una ficción. Sin embargo, el personaje de Welles en *Fraude*, sí que lo sabe, no es un sujeto-objeto separado al margen del gesto de la autoría de Welles como realizador, y toma una postura omnipotente y entregada a presentar su creación. Y aún así, no es el verdadero narrador de la cinta; pues todavía habrá un Orson Welles que editará y firmará posteriormente la película. Alvy Singer podrá narrar *Annie Hall* desde dentro de la cinta, pero la película la terminará filmando y

narrando Woody Allen: un *Woody Allen* externo que no está siempre encuadrado y que toma decisiones cruciales fuera del momento del rodaje.

Detectamos así otro inconveniente. Este sí es propio a la *autodiégesis*. El autor/director que hace *diégesis* puede, a través de su actividad actoral, agilizar narrativamente el relato mediante sus enunciados únicamente orales. Es decir: puede hacer *presencia* únicamente a través de la voz. Más allá de lo comentado a las interpelaciones a cámara de Hitchcock en *Alfred Hitchcock presenta* o Woody Allen/Alvy Singer en *Annie Hall*; puede darse el caso de que encontremos al director únicamente en el espacio sonoro y de manera completamente exterior.

Es por este motivo también por lo que, en el ámbito audiovisual, para identificar al autor tampoco deberíamos descuidar la identidad sonora. Este otro índice también puede remitir a la *identidad* del autor que puede narrar desde dentro del metraje. Esto puede suceder a través de la voz *en off* de Scorsese al presentar *El color del dinero* (*The Color of Money*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1986) o en Godard en la locución de *Histoire(s) du cinéma* o al recitar los créditos en *El desprecio*. Locutar algún enunciado como hacen Scorsese y Godard no tendría porqué venir acompañado de la aparición física de estos directores en la película. Este tipo de prácticas, por cierto, podrían estar motivadas por el impacto de Orson Welles en la cinematográfica de los años cuarenta, quien debido a su experiencia radiofónica en la adaptación de novelas y relatos, continúa en sus filmes delegando en un narrador en primera persona. Este fenómeno es muy evidente en la presentación de su segundo filme *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, Estados Unidos, Orson Welles, 1942) por parte de un narrador, interpretado por el mismo Orson Welles, quien no aparece físicamente en el desarrollo del metraje²². Es precisamente en esta cinta en donde, durante el desenlace, la voz *en off* de Welles despide la película²³, tras exponer

²² En filmografías de otros directores podríamos encontrar circunstancias similares. Por ejemplo, en IMDb.com también están indicadas apariciones sonoras de Cecil B. DeMille como narrador realizadas en esta década. La *autodiégesis* de este director también debería ser considerada para estudios posteriores, pues también se indica su aparición películas dirigidas por él, u por otros directores, desde la época del cine mudo.

²³ Independientemente de la narración sonora de Welles, André Bazin, en su estudio sobre la filmografía de Orson Welles, tras evidenciar cómo el propio Welles se mezcla y se confunde con el personaje de Charles Foster Kane, parece despistarse cuando, al analizar su segundo largometraje, Welles no aparece en la película posterior. En *El cuarto mandamiento*, su presencia, dice Bazin, es

en los créditos al elenco actoral, acompañado, ya en el último plano, en el terreno visual con una imagen de un solitario micrófono que se aleja. Ni en ese momento, Welles se permite mostrar su rostro.

Precisamente el problema para identificar estas voces como la voz del autor es que muchas veces no están tampoco correctamente acreditadas en los créditos del filme. Por tanto, al igual que se debe reconocer cómo es el autor físicamente, el investigador que pretenda estudiar la *autodiégesis* deberá identificar las voces. Verbigracia, en *Café Society* (*Cafe Society*, Estados Unidos, Woody Allen, 2016), Woody Allen no sale físicamente en su película, pero sí es el narrador. Para identificarlo, se tendrá saber previamente cómo es la voz de dicha persona y no sólo su imagen. Además, para una correcta identificación, el investigador debe acudir de manera obligada a la cinta original, donde la película, sin el doblaje, conserve esa banda sonora que permita encontrar la voz en cuestión. La problemática de no poder encontrarla ya la expuse en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* respecto a la aparición de Fellini en *Ensayo de orquesta*. Encontramos aquí otro ejemplo de cómo el medio también puede poner trabas a la hora de reconocer el acto y la voluntad de cumplir con un rol propio de *autodiégesis*.

En aquella película, pese a no detectar a Fellini dentro del encuadre, sí lo consideramos inapelablemente dentro del *mundo diegético*. Es decir, Fellini está allí porque escuchamos su voz, pero no se sale físicamente dentro del encuadre en ningún momento. Ahora bien; sin embargo Scorsese y Godard, que locutan entre los títulos de crédito, sí podrían considerarse en el espacio *extradiegético*. Que formen parte de la *diégesis* de la película o no; supone la consistencia del debate, pues sí que es

evidente en el personaje interpretado por Tim Holt, quien interpreta a Georges Minafer Amberson. Bazin apunta que tiene incluso parecido físico y que este personaje también tiene similitudes con el personaje de Foster Kane respecto sus motivaciones y sus exposiciones sobre la infancia (Bazin, 1973: 55-61).

También en relación a la obra de Sacha Guitry; Por ejemplo, *Le roman d'un tricheur* (Francia, Sacha Guitry, 1936) también comienza con la voz *en off* de Sacha Guitry como narrador, de la misma forma que Jean-Luc Godard presenta los créditos en *El desprecio* a través de enunciados orales. Se presenta incluso a los actores, como sucede en la citada obra de Welles al final. Además, en el caso de Guitry, esa voz *en off* comienza con el dibujo, en grande, de la propia firma de Guitry. Aunque en la bibliografía consultada se demuestra con facilidad que Orson Welles conocía la obra del cineasta francés con más profundidad que Alfred Hitchcock, no creo que Hitchcock la desconociese o que, ni mucho menos, la ignorase. De hecho, personalmente lo considero absolutamente improbable. Sobre todo ello, ya hemos comentado circunstancias particulares en el pie de página nº 16, pp. 25-27.

posible que podamos admitir que esa voz está completamente distanciada de lo que el resto de la película expone.

El caso entre ellos y Fellini es diferente. Scorsese y Godard están anunciando, como narradores, desde el mundo *extradieético*, desde donde la ficción y el acto de narrar la película en términos globales, en términos de edición y montaje, es totalmente consciente y exterior. Podríamos rescatar la terminología de *fuera y dentro de campo*; pero no son conceptos sinónimos de fuera y dentro de la *diégesis*. Este matiz debería conceptualizarse convenientemente, pero aquí esta explicación es suficiente. Aunque el cine debe reconstruir una *realidad* y presentarla dentro de una imagen en donde primará la presencia visual de las cosas que estén dentro de campo, esto no implica que lo que no está en campo no forme parte de esa realidad. Que algo no esté encuadrado y recogido por la cámara, no significa que no exista en la *diégesis*.

Estas voces *en off* serían elementos sonoros *extradieéticos*. En terminología de François Jost, la auricularización 0, relativa al punto de vista del narrador, también abre un debate sobre cómo estas voces *en off* deberían ser valoradas o no. Por mi parte, las voces de Fellini en *Ensayo de orquesta* sí que las consideraría dentro de la *diégesis* (Fellini está dentro de la *diégesis* pero *fuera de campo*), mientras que las locuciones de Scorsese y Godard pudieran resultar más cuestionables y debatibles: indudablemente están visualmente *fuera de campo*, pero la duda está en si están dentro o fuera del *mundo diegético*. Sin embargo, sí que consideraría *autodiégesis* de Scorsese y Godard dentro de la película a pesar de que no formen parte del relato fabulado y reconstruido en la *diégesis* porque, a pesar de que la estén narrando desde fuera, su locución forma parte de la globalidad de la película. Evidenciamos otra vez lo arenosa que resulta la conceptualización de *diégesis* en el audiovisual.

Del mismo modo, la presencia del nombre en los títulos de crédito también sería, quizá, una señal de *autodiégesis*. El debate continúa en este punto, puesto que, repito, es una postura rebatible y abierta a la discusión. El relato cinematográfico, en principio, supone «un gran imaginador» oculto, el autor-narrador, enunciador explícito, que de manera determinista y lógica ordena la *realidad* del mundo a la vez que lo narra sin pertenecer a él. En cuanto a esto, cabría remitirse, antes incluso que a

los estudios de Jost, o los de André Gaudreault, a los anteriores pertenecientes a Albert Laffay.

Por el momento, por mi parte propondría que las locución de Scorsese en *El color del dinero* y la de Godard en *El desprecio*, sean consideradas como *voz externa* al *universo diegético*, ya que forma parte de ese narrador explícito, mientras que la de Fellini sea considerada *voz interna* porque, más que *en off*, se articula desde dentro de lo que el relato *diegético* origina y no sería tampoco considerado, en términos de Jost, como un elemento *extradiegético*. Es decir, Fellini está *ahí*, mientras que Scorsese y Godard, en las películas *El color del dinero* y *El desprecio*, pueden no estarlo. Los otros personajes dentro de la *diégesis* serían capaces de escuchar esa voz de Fellini, pues están en su mismo espacio, mientras que las voces de Scorsese y Godard sólo las escucha el espectador.

Tampoco se supone a *ese Fellini*, en este ejemplo, narrador de ningún tipo, menos aún *intradiegético*, como sí que es Alvy Singer, interpretado por Woody Allen, en *Annie Hall*, y que podría suponer también una *voz interna* al *universo diegético*. Tanto los personajes de dentro de la *diégesis* como el espectador podrían escuchar sus enunciados. Llegado el caso cabría estudiar mucho más este fenómeno, lo cual implicaría introducir al estudio de la *autodiégesis* implicaciones narratológicas de amplia complejidad. Pero llegado el caso, sería menester hacerlo al desarrollar a la *autodiégesis* como mecanismo narrativo.

Los personajes-narradores son agentes de la historia, no de la narrativa general. Al menos es así en principio. Más allá de la puntualización de Dorfles, que el autor se exponga como autor supone una crisis evidente para el documental; pero también supone una crisis para la ficción, porque el personaje que narra desde dentro del filme, no es el verdadero narrador. El personaje que narra desde dentro del filme es un actor que interpreta un personaje al cual se le ha delegado un enunciado que hace avanzar la historia. Pero, casualmente, este personaje-narrador puede ser el mismo individuo que el director, algo que sucede en los casos que hemos mencionado, y he ahí la confusión; pero que podría no suceder en otras muestras. De hecho, en la mayoría de películas el personaje-narrador no está interpretado por el mismo director.

Como se observa, a nivel sonoro se cristalizan otras muchas problemáticas narratológicas, pero también situaciones relativas a la representación. En cuanto a la *autodiégesis* el espacio sonoro, clarifico ya, debería estudiarse exactamente igual que en el estrictamente visual. Y dejo de lado los productos radiofónicos, o las interpretaciones musicales o exclusivamente sonoras, como pueden ser cantantes, cantautores, etc. que desde luego no estarían ajenos a la *autoficción* y que muchos de ellos poseerían gran atractivo de estudio, desde Raphael o Elvis Presley, quienes no componen sus canciones, hasta Camilo Sesto, Paul McCartney, John Lennon, Bob Dylan o Lady Gaga, que sí que lo hacen. Todo ello sin dejar pasar la importancia de su representación visual en la mediatización de sus figuras en medios audiovisuales, y en productos elaborados exclusivamente para la promoción de sus personalidades mediáticas. No hablo sólo de entrevistas televisivas, sino de la creación de sus *videoclips* o, directamente, películas manufacturadas en torno a su presencia²⁴.

Pero regresando al problema; se puede conocer a una persona tanto por su rostro como por su voz. Y eso a pesar de que en el cine estos dos elementos puedan unirse y separarse uno del otro. Técnicas como el doblaje permiten que la voz de un actor pueda ser asociado a la imagen de otro actor diferente (Aumont, 1998: 55-57). Por este motivo también es necesario valorar que la identidad sonora puede señalar el camuflaje o relevo del director cuando este doble a otro actor, como sucede en la locución de *Malas calles* (*Mean Streets*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1973), en donde Martin Scorsese realiza la locución introductoria, en primera persona, cuando

²⁴ Todos los ejemplos de este párrafo han participado en productos audiovisuales de ficción, como actores, de modo paralelo a su carrera musical; incluso en películas dirigidas por sus parejas sentimentales. Un ejemplo de esto sucede en el caso de Madonna y Guy Ritchie. La lista de ejemplo puede extenderse ampliamente llegando a la circunstancia de que sea el músico en que también se convierta en director. Entre los cuales, Prince no sólo dirigió algunos de sus propios *videoclips* desde 1984, año que rueda su primera película bajo la dirección de Albert Magnoli, sino que las siguientes las dirigirá él. Hablaríamos aquí de *autodiégesis*. La lista se puede ampliar con Jacques Brel o Serge Gainsbourg, u otros cantantes que además también componen. Igualmente Frank Sinatra también llegó a dirigir. Producida por él, dirigiría y actuaría en *Todos eran valientes* (*None But the Brave*, Estados Unidos, Japón, Frank Sinatra, 1965). También señalar que no todos han representado una *ficcionalización* de sus carreras, sino que se han ajustado a interpretar a otros personajes que no se suponen una equivalencia a su exposición musical. Se trata de una carrera cinematográfica paralela, que no complementaria.

se supone que este enunciado correspondería al personaje de Harvey Keitel²⁵, el actor protagonista. Igualmente cuando el personaje interpretado por Imanol Arias canta *Laberinto de pasiones* (España, Pedro Almodóvar, 1982), a quien escuchamos en *playback* es al propio Pedro Almodóvar, entonces cantante profesional a través del dúo conformado junto a Fabio de Miguel, conocido artísticamente como Fabio McNamara; pero también tengamos en consideración a otras criaturas, en el sentido amplio del término. Incluso la *identidad* de Walt Disney estaba imantada a la de Mickey Mouse, pues fue el propio Disney quien dobló al dibujo animado de manera habitual hasta que los efectos del tabaquismo le impidió hacerlo²⁶. También podríamos hablar aquí de Jim Henson y los Teleñecos (en el original *The Muppets*). Entre otros personajes, Henson dobló al títere de la rana Gustavo (Kermit the Frog, en el original. La rana René, en Latinoamérica) hasta su fallecimiento²⁷. Se podría hablar

²⁵ En este sentido, podríamos suponer también que Harvey Keitel representa un *alter-ego* de Scorsese durante la primera etapa de su obra, antes de la aparición de Robert De Niro, quien resultará ser un relevo de Scorsese en la posterior obra del director.

La relación de amistad entre Keitel y Scorsese está ampliamente documentada igual que lo está la relación de De Niro. En el caso de De Niro y Scorsese, sin ser excesivamente ajeno a Keitel, vivían en el mismo barrio de la ciudad de Nueva York, y por tanto, tienen en común muchas de las vivencias que se cuentan, por ejemplo, en *Malas calles*, la cual ya tenía incluso intención antropológica y autobiográfica (Shone, 2014: 14-53). En dos entrevistas, una de 1978 y otra de 1980, concedidas ambas a Michael Henry para la revista *Postif*, *Malas calles*, como *¿Quién llama a mi puerta?* (*Who's knocking at my door?*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1967), son reconocidas por Scorsese como autobiográficas, admitiendo continuidad entre *Malas calles* y *Toro salvaje* (*Raging Bull*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1980), con la que el contenido autobiográfico debiera ser más matizable. De la misma manera *Italianamerican* (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1974) y *American Boy: A Profile of: Steven Prince* (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1978) son tildadas por de retratos en los que se busca una identificación con el espectador (Scorsese, 1987: 53-58).

²⁶ El propio Walt Disney llegó a ponerle la voz también a Minnie Mouse en 1928, durante los primeros pasos del personaje.

²⁷ Es evidente que la voz es un elemento para verificar la *identidad* para un personaje o actor a la hora de la recepción por parte del público e, igualmente, la voz de un actor de doblaje es un elemento que también va a unido a un personaje animado o a un actor extranjero. En el segundo de los casos, cabría preguntarse cuánta *identidad* del actor Joan Pera hay en el resultado final de las representaciones de Woody Allen que hemos visto en aquellas ediciones en las que el doblar Pera ha prestado su voz. También habría que ver de que manera Joan Pera, como actor, también se ha beneficiado de imantar su voz a la imagen de Woody Allen a la hora de afrontar otros trabajos posteriormente al margen de Allen.

Al margen de su labor como doblador, el popular José Luis Gil, por ejemplo, doblador de Patrick Swayze entre otros, no se ha beneficiado tanto en su labor actoral en televisión como sí que lo ha hecho Joan Pera. Ambos son populares, pero la *identidad* de Pera, como actor, parece más imantada al otro actor que dobla.

Aparte, en el primero de los casos arriba mentados, al hablar de las criaturas animadas, se expone aún problemáticas de un calado mayor, puesto que es la industria de Estados Unidos, la cual no considera en general al doblaje de sus películas, el que ha tenido que afrontar ciertas vicisitudes que merecen atención. Pongo sobre la mesa dos casos muy particulares respecto a dos series *Los Simpsons* (*The*

de *autodiégesis* aquí también. Por ello, los dibujos animados y caricaturas no deberían descuidarse tampoco del estudio de la *autodiégesis* o de la *autoficción*.

Y hablamos de la voz, como algo que pueda ser notoriamente conocido por los espectadores. Pero podríamos hablar de otros elementos. Por ejemplo, otras partes del cuerpo, descontextualizadas, como manos o brazos también podrían ser ejemplos de *autodiégesis*. A pesar de que no sea una *autodiégesis* fácilmente identificable, es un acto de *autodiégesis*; aunque no se trate del rostro, se trata de otra parte del cuerpo del autor. El autor hace *presencia* aunque no podamos certificar que esas manos o brazos se tratan de las manos o brazos del director. Igualmente las cartas y notas de las películas de Truffaut están escritas con su letra (Losilla y Rebollo, 2010: 16). Reflejan

Simpsons, Estados Unidos, FOX, 1989-actualidad), y *The Big Bang Theory* (Estados Unidos, CBS, 2007-2019).

Respecto a la serie de animación de la FOX, quisiera hacer mención de la circunstancia acontecida tras el fallecimiento de la dobladora Marcia Wallace, quien daba voz a la profesora Edna Krabappel. Primero el personaje apareció sin líneas de diálogo. Posteriormente fue retirado sin que otra actriz relevase a la voz original.

Igualmente en la serie de la CBS se podía escuchar la voz de la madre del personaje de Howard. A dicho personaje no se le vio jamás físicamente, pero siempre estuvo interpretado por la actriz Carol Ann Susi. Al fallecer dicha actriz, también fallecía el personaje, al que se le pudo despedir y homenajear también desde dentro del entorno ficcional.

Es decir, aún no reflejándose estos intérpretes de manera visual en sus personajes, se sigue respetando la *identidad* que imantan a su personaje a través de sus voces, las cuales también son consideradas como irremplazables por el resto del equipo de las series. También hay personajes de animación que parecen diseñados para el actor o actriz que les va a poner la voz. Por ello se le parecen. Es el caso de la película de animación *El espantatiburones* (*Shark Tale*, Estados Unidos, Bibi Bergeron, Vicky Jenson, Rob Letterman, 2004) cuyo casting original incluía las voces de Will Smith, Robert De Niro o Martin Scorsese, por ejemplo, para personajes que visualmente se les asemejan. Pero a pesar de ello, en factorías longevas cómo puede ser las de los personajes Disney o los Looney Tunes, eso no se ha respetado; puesto que a lo largo de más de ochenta años, han tenido voces de diferentes personas.

Así que evidentemente, retomando como ejemplo a Joan Pera y Woody Allen, llegamos a la conclusión de que la idea en España toma diferente camino que en Estados Unidos. Joan Pera no es la única voz de Allen. De hecho, Pera empezó a doblarlo tras la muerte de Miguel Ángel Valdivieso. Y aún así el doblaje realizado en España de todos estos personajes van por su lado y no tienen impacto en la producción original de la ficción. Otro ejemplo. Homer Simpson ha sido doblado por Carlos Revilla y, tras su fallecimiento, está doblado por Carlos Ysbert, mientras que en su versión original en inglés es doblado por Dan Castellaneta. Cabría preguntarse qué pasaría con Homer Simpson sin Don Castellaneta.

En caso de que Dan Castellaneta no pudiera, o decidiera no doblar al personaje, la incógnita de continuar con el Homer Simpson, un personaje también franquiciado, a la vista de los comportamientos anteriores en la animación estadounidense, son una incógnita. No ha sucedido así en la rotación de los guionistas, quien también elaboran y hacen variar la personalidad de Homer Simpson, a lo largo de todas las temporadas que la serie lleva en antena. Parece que se da por hecho de que la *identidad* viene marcada por el doblador y no por el escritor, quien realmente es, bajo el permiso de la producción, el que tiene sus manos el desarrollo del personaje, pero que dentro de un gran equipo, es más susceptible de ser cambiado.

su firma, y de manera relegada, pues en el mundo de ficción se finge que no es él quien las escribe, pero ahí cierta *presencia* de Truffaut²⁸. La afirmación del asesinato por parte del autor se cumple en la obra de Dario Argento. Más allá de poder verle interpretando a algún personaje y escuchar su voz como narrador, la página IMDb.com llega a señalar como las manos de Dario Argento han suplantado en ciertas películas a las manos de los asesinos de las mismas. Esto sucede en películas como *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, Italia, República Federal de Alemania, Dario Argento, 1970), *Rojo oscuro* (*Profondo rosso*, Italia, Dario Argento, 1975) o *Tenebre* (Italia, Dario Argento, 1982).

Por otro lado, en relación a los estudios de Genette, es necesario matizar por que la *autodiégesis* no implicaría necesariamente la aparición de *metanarratividad*. Como ya hemos comentado, aunque bien es verdad que existe un autor-personaje que hace avanzar la trama o dirigirse al espectador desde dentro del *universo diegético*; hay otros casos en lo que esto no sucede así. Ya hemos comentado el caso de Woody Allen y el de Orson Welles, entre otros. Ya únicamente por esto, habría que diferenciar entre diferentes expresiones denominadas como *metalépticas*, que la narratología académica tiende a aglutinar como cajón de sastre.

Igualmente, estos casos considerados como *metalepsis* no tendrían por qué venir de la mano de personajes con *autodiégesis*. Por ejemplo, en *La rosa purpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Estados Unidos, Woody Allen, 1985), cinta comentada por Genette, esto no sucede. No sólo los personajes que traspasan la pantalla continúan dentro de un considerado *mundo diegético* ampliado entre la realidad de los personajes de Hollywood y la realidad del personaje de Mia Farrow; sino que ninguno de ellos está interpretado por Woody Allen, quien es el que dirige la cinta sin aparecer en ella.

Me da la impresión de que el término de *metalepsis* de Genette es aún una gran nube difusa de ejemplos que había que teorizar mejor antes de poder confrontarlo al de

²⁸ La incidencia del autor en la *autodiégesis relevada* se presentará con diferentes grados. Es evidente que aunque tengan su letra, no todos los personajes de Truffaut que escriban cartas, aún con su caligrafía, *serán* Truffaut, pero sí tendrán, ya de por sí, un rasgo leve, pues era propio de François Truffaut mantener una basta correspondencia de manera habitual. Igualmente los personajes de su obra se acostumbran constantemente a escribir, tal como el Werther de Goethe.

autodiégesis. Será entonces cuando sea posible afirmar que, entre la gran masa de conceptos previstos por las formas de *metaficción*, la *autodiégesis* pueda ser uno de ellos. Hay grandes indicios. Sin embargo de ningún modo es parejo a muchos otros conceptos todavía cobijados como *metalepsis*. Por esto, hasta que no se catalogue y ordene, tampoco me aventuro a hacerlo. Esta diferencia o semejanza no podrá juzgarse hasta que no se aclaren los problemas que se han expuesto a lo largo de este texto, los cuales son más que evidentes.

Por mi parte, creo que ya demostré en mi estudio sobre Fellini y Mastroianni que la *autodiégesis* puede resolver muchos problemas de fondo y de forma en este campo de estudio, al igual que propicia un método de análisis más enriquecedor ante el concepto de *autoficción* o de *metalepsis*. Aún así, hay terrenos narratológicos límite en los que, a la hora de investigar, me encuentro ciertamente desamparado en vista de la multitud de expresiones discordantes entre sí y la escasa base teórica con las que han sido definidos y clasificados. Si no se conceptualizan correctamente estas formas narratológicas, será muy complicado también desarrollar el concepto, ya que se verá constantemente acotado y limitado en la medida en que sea incapaz de explicar otras situaciones que puedan surgir, como es el caso de la voz del autor/narrador, de la que ya hemos hecho mención.

Aún así, todo ello no quita que la *autodiégesis*, de manera autónoma, sea un procedimiento de análisis válido y óptimo para el estudio de la *autoficción* en el ámbito cinematográfico a través de la *presencia*, de la aparición del sujeto, tanto en el campo visual como el campo sonoro, del actor. En el ámbito cinematográfico, todo ello no lo había conseguido ni los estudios de Vincent Colonna, alumno de Gérard Genette, ni tampoco otros estudios circundantes sobre la *autoficción*, pero no hay por qué quitarles el mérito, pues lo tienen y aún son útiles para practicar comparaciones y confrontaciones. Animo a los investigadores a que no las dejen de lado pese a mi crítica, pues desde luego toda esta reflexión no se comprende sin la consulta a la obra de estos investigadores.

La *metalepsis narrativa*, también conocida como *mise en abyme*²⁹ que Genette aprecia en las novelas de los años sesenta del siglo XX, acontecen en obras que pueden ser consideradas también como *autoficcionales*. De hecho, gracias a recoger la obra de Gérard Genette nos daremos cuenta de que cualquier teoría recogida y desarrollada desde el estricto estudio de la *autoficción* resultará insuficiente e incompleta y dará como resultado conclusiones vagas que nos dan como resultado que la *autoficción* sea nada más que un subgénero literario a mitad camino de la biografía novelada y cualquier novela costumbrista que contemple sucesos biográficos como inspiradores de la ficción.

De todas maneras, a pesar de todo, respecto al tema original de Lejeune: el de la autobiografía en el campo de la literatura, el establecimiento de la *autoficción* por Serge Doubrovsky no sólo es difuso, sino que también es discutible, pues Lejeune, como señala Herrera Zamudio, no valoró en su texto la posibilidad de que en obras de ficción el nombre del autor y del personaje de una obra sea equivalente mientras que entendía que, en el terreno de las autobiografías, el nombre del autor y del personaje sí que lo sería. A la par que se publicaba *Fils* de Serge Doubrovsky en 1977, que implantaba el neologismo de *autoficción*, las posibilidades de la autobiografía en el cine aumentaba también nuevas dimensiones teóricas. También en 1977, François Truffaut redacta para *Periscope* un texto sobre *Annie Hall*, de Woody Allen. Truffaut duda si se trata de una «autobiografía filmada» o de «una película de ficción impregnada de elementos personales»³⁰ (Truffaut, 1999: 57).

²⁹ Volveremos a hablar de la figura de *exposición en abismo* más en profundidad en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

³⁰ Truffaut, posiblemente bajo el influjo de Bazin, siempre estuvo convencido de que la obra de Chaplin, al igual que la de Orson Welles, era completamente autobiográfica, pues giraba alrededor del tema central de la búsqueda de la *identidad* y de la creación artística del mismo modo que en sus respectivas obras se exponían sucesos vivenciales de ambos directores durante su infancia. En el caso de Chaplin, la situación precaria vivida en Londres, es fácilmente contrastable en numerosos textos, pero en el caso de Welles es más complejo, pues se hace de manera cifrada. En este caso Truffaut señalaba el dato de que la madre de Welles falleció cuando éste contaba con ocho años; mientras que en *Ciudadano Kane*, a esa edad concretamente, es cuando el personaje Charlie Foster Kane es separado de su madre. En contraste a estos dos directores, Truffaut comentaba la exposición de Woody Allen como aquel autor que da, sin ningún tipo de distancia, absolutamente todo al espectador. Más incluso de lo que el cree dar. Da su apariencia física, sus ideas, etc. aún a riesgo de ser únicamente comprendido por una única generación de espectadores, la que a sus contemporáneos corresponde. A pesar de que Truffaut desconfía de los interesados enunciados procedentes de los cineastas en las entrevistas, principalmente las concedidas por Welles, y también en aquello que en las filmografías se muestra, Truffaut considera que aquellas informaciones resultan verosímiles en su conjunto. Truffaut lo

En los dos casos el autor reflexiona sobre su vida y sus circunstancias; lo mismo sucedería tanto desde la autobiografía novelada o como desde la ficción desarrollada a partir de estímulos biográficos. Independientemente de la definición de género, el síntoma de la auto-reflexión sería el mismo. Por tanto, no es de extrañar si en muchos casos de *autodiégesis* resultantes de procesos de *autoficción* encontramos a un personaje desempeñando la profesión de director de cine y que mediante esa representación se exponga una reflexión sobre el propio oficio o sobre el proceso

comentaba al respecto de Welles, en un artículo publicado en *Cahiers du cinéma* ya en 1982, lo que demuestra que la preocupación de crearse un mito alrededor de sí mismo fue una constante en su obra (Truffaut, 1999: 57-121)

Por eso, pese a que pueda parecerlo, la cita de Truffaut sobre Allen en *Periscope* no es una duda nada capciosa; no es lo mismo una “biografía fabulada” que una “ficción con inspiración en datos reales”. Y la existencia de estas producciones no desdice la teorización de Lejeune respecto a las autobiografías. Si bien Truffaut había filmado gran parte del ciclo Doinel, que podría ser considerado *autobiográfico* o *autoficcional*, lo había realizado con otro actor, Jean-Pierre Léaud, un actor de mucha menos edad que la que tenía Truffaut. Doinel no era Truffaut. Truffaut trabaja desde la memoria, desde la idealización del pasado, mientras que, a priori, Woody Allen se expone directamente y en bruto sobre su supuesta cotidianeidad y contemporaneidad. El matiz resulta bastante importante, pues estaríamos hablando de un proceso *autoficcional* diferente. Trabajar desde la memoria. Y también se presentaría un tipo de *autodiégesis* diferente en cada caso. Trabajar con un actor o consigo mismo. La situación de Woody Allen en *Annie Hall* y en gran parte de su obra, remitiría a concepciones propias de las obras de los Hermanos Lumière, de índole documental, mientras que la reconstrucción de Truffaut remitiría a las propias fantasías de Meliès, de índole ficcional. La dos caras de la moneda.

Otro tema a mentar, sería si Truffaut era consciente de la caricaturización mediática de Woody Allen a partir de un Woody Allen *real*, desconocido para el público. Quisiera pensar que sí. No es lo mismo impregnar una película con elementos íntimos y personales, que impregnarla con elementos de una personalidad ficticia que se ha generado mediáticamente previamente, algo que le pasó a Woody Allen, quien fue humorista antes a cineasta, y que continuó con una imagen ya elaborada al iniciar su filmografía. La personalidad mediática de Woody Allen no es una construcción completamente realizada en su filmografía, sino una exageración de la ya existente que fue manipulada ya desde sus monólogos al inicio de su carrera. En realidad es un proceso similar a la forma cifrada de Welles, sólo que codificada (*embellecida*) de manera diferente. Uno, hacia la mitificación (*embellecimiento* positivo). Otro, hacia lo grotesco (*embellecimiento negativo*). Pero, en fin, en la duda de Truffaut varía el matiz, la intención, pero ambos son *autoficciones*.

La mediatización de Truffaut, por su lado, no está exenta de complejidad e interés. Hablaremos de ella exponiendo su obsesión como docente y por la exposición mediática de su figura como un personaje pulcro y estrictamente profesional, omitiendo inteligentemente los puntos que él consideraba que no deberían airearse, como son sus disputas con Godard o el trato sentimental con algunas actrices. La personalidad de François Truffaut tenía muchas aristas, pero entre claros y oscuros, el autor era completamente consciente tanto de su acto autobiográfico, como de su capacidad para poder modificar ese acto y variar los sucesos reales. No sólo lo demuestra en la saga de Antoine Doiniel, al hablar de su adolescencia e infancia, sino también en otras películas como por ejemplo *El amante del amor* (*L'homme qui aimait les femmes*, Francia, François Truffaut, 1977).

Sobre todo esto profundizaremos a lo largo de este capítulo IV. Desarrollo. Marco teórico cuando empecemos a abordar las distintas muestras mencionadas en este pie de página, así comprenderemos mejor las dudas y reparos del análisis de Truffaut en relación también a la autoconsciencia infligida sobre su propia filmografía.

creativo a través de otras artes. En el caso tanto de Truffaut como de Allen no sólo encontramos cineastas, sino también escritores³¹. Recordando lo dicho por Català Domènech, nos encontramos con una intersección en relación a la *autoficción*.

La *autoficción* será un subgénero literario difuso y heterogéneo que, por su lado, tampoco tendrá, per sé, características propias de la *metalepsis*. Los estudios de Genette aplicados directamente en este tema resultan, por sí solos, también imperfectos y rudimentarios aunque consigan establecer una base teórica a las obras *autoficcionales* a partir de la idea de la existencia de un autor autoreflexivo y activo desde dentro de su propia *diégesis*. Aún así lo hacen con débil ensimismamiento.

La *metalepsis*, pese a lo débil de su establecimiento, es un concepto audaz y es tan útil para el estudio narratológico en la literatura como, también ligeramente, en el audiovisual, pero se deja claro que no es equivalente a la *autodiégesis*. La *autodiégesis* no es equivalente a la *metalepsis* en la medida que la *metalepsis* tampoco es equivalente a la *autoficción*. Como ya hemos comentado, a lo sumo, la *autodiégesis* sería un concreto tipo de *metalepsis*; concepto que al menos es más coherente que el término *autoficción*. Por su parte, la mayor parte de los avances teóricos sobre la *autoficción* en campo literario son, en la práctica, inservibles en el ámbito audiovisual.

Se supone la creación de *otra* realidad. Si el autor quiere representarse dentro de su mundo *diegético* literario y continuar siendo el enunciador del relato, a la fuerza tendrá que desdoblarse también en dos entidades independientes: una de ellas habitará el relato pasivamente mientras que la otra se quedará fuera de él. Esta otra, desde el espacio *extradiegético*, permanecerá al margen del relato para poder narrarlo globalmente desde una distancia mayor siendo un dios-creador, en la práctica activo, omnipotente y capaz de realizar las transformaciones pertinentes en el relato. Sin embargo, desde mi perspectiva, reitero, este *mundo extradiegético* no está excluido de la totalidad del mundo *diegético*. Pese a la diferencia del medio, la *autoficción* en el ámbito literario tampoco se equivoca en este punto, porque en él, el mundo doble no puede estar superpuesto a causa de ser compuesto por lenguaje escrito. Ese es

³¹ Sobre cómo el autor puede cifrar las profesiones de un personaje, véase 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

exactamente el problema y el germen de que la teoría en el ámbito literario deje de ser útil en el ámbito cinematográfico. El autor, en cuanto actor, podría hacer *presencia* física y material en una película. Es el sujeto presentado y representado. El autor *es* esa persona que está ahí.

Para evitar confusiones, aclaro otra vez que la *autodiégesis* tampoco es sinónimo de *autoficción*. El tiempo en el ámbito cinematográfico siempre está totalmente manipulado. La recogida fragmentada y desordenada de los distintos planos ya lo evidencia. El proceso de montaje además, confirmaría la existencia de esta manipulación. De todas maneras, a lo sumo, podríamos considerar que una película podría ser el resultado *autoficcional* de su propio rodaje. El autor representado, en este sentido, más que ser la persona que *está* ahí, sería la persona que *estuvo* ahí, y no el narrador propiamente dicho, aunque agilice la narración desde dentro del relato. El guión, eso sí, como género literario, remitiría más a la concepción de la *autoficción* en literatura, en donde la reconstrucción *autoficcional* acudiría a un proceso de reconstrucción memorística. En este punto los avances realizados en el ámbito literario sí tienen gran interés, como veremos más tarde.

Como última crítica a la inexactitud teórica sobre el concepto de *diégesis* y a la concreción de la *metalepsis*, quiero mencionar la aparición de celebridades o “*cameos*” introducidos en la *diégesis*. Esto tampoco es, con necesidad, un problema narrativo, ni tampoco tiene porqué estar al nivel de otras expresiones que Genette señala como *metalepsis* sin llegarlas a catalogar, algo que ya nos hemos detenido a detallar en páginas anteriores.

La presencia extraficcional de las celebridades puede dar pie a interpretaciones o propiciar piruetas narrativas, pero muchas de ellas tampoco presentan las mismas características que otras. Podríamos señalar por ejemplo, la aparición de Krzysztof Zanussi interpretándose a sí mismo en *El aficionado* (*Amator*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1979), en donde el personaje supone ser una equivalencia a la imagen pública de aquel que lo interpreta y que además tiene su mismo nombre. Ocurría lo mismo con la aparición de Adriano Celentano en *La dolce vita* (Italia, Federico

Fellini, 1960). Y también ocurre, en el caso de Fritz Lang en *El desprecio*³², o también en el caso de Marshall McLuhan, cuando Alvy Singer está esperando en la cola del cine en el metraje de *Annie Hall*. Mi preocupación viene dada porque la *metalepsis*, en su configuración teórica, no remarca excesiva diferencia entre el diálogo que hace el personaje de Woody Allen con McLuhan introducido en la *diégesis* con aquel que hace Woody Allen con el público externo a esa supuesta *diégesis* justificando «If life were only like this». Las obras de Genette no aclaran la diferencia entre estos dos hechos diferenciados que, por cierto, suceden en la misma secuencia³³. Si ambos tratasen de ejemplos de *metalepsis*, se debería tratar de una *metalepsis* de diferente tipo, pues McLuhan una se dirige hacia otros personajes en la ficción, y en otra, el autor, Woody Allen, se manifiesta hacia el público.

Las presencias de las Krzysztof Zanussi en *El aficionado*, de Adriano Celentano en *La dolce vita*, Fritz Lang en *El desprecio* y de Marshall McLuhan en *Annie Hall* interpretándose a sí mismos, no debe confundirse tampoco con la aparición de determinadas celebridades interpretando personajes ficticios con los que no comparten el nombre y que están ahí como guiño del autor hacia el público o como simpatía a la persona pública a la cual le escribe una escena en su película. También es un mecanismo de incentivar la comercialización de la película. Podríamos hablar aquí de las numerosas apariciones breves de la saga *Torrente*³⁴ como Andreu Buenafuente, Belén Esteban, Florentino Fernández, etc. que si no son ellos mismos, sí son relacionables y concordantes con la imagen pública o mediática que ellos ya poseen.

³² Godard reconoce que Fritz Lang, a pesar de que agradeciese que cineastas jóvenes lo admirasen, aceptó su propuesta por cuestiones económicas. A la hora de trabajar con él, Lang no quería dar la imagen de ser una figura subordinada y sometida al productor, pero sin embargo no le importó fingir ser un director al servicio de una gran producción, algo que únicamente había sucedido al principio de su carrera, pero no durante la mayor parte de la misma (Godard, 1980: 93-94).

³³ La aparición de Marshall McLuhan fue inicialmente planificada para Federico Fellini. En la cola del cine, los personajes estarían hablando, precisamente, de la obra del autor italiano. Sin embargo, Fellini no accedió a la oferta para no desplazarse a Estados Unidos. Tras el rechazo, Woody Allen buscó a otros personajes públicos para el cumplimiento de este *gag* y McLuhan fue el único que accedió (Björkman, 1995: 73). Contrariamente, la reacción de Woody Allen ante la petición de Jean-Luc Godard de participar como actor en *El rey Lear* (*King Lear*, Estados Unidos, Jean-Luc Godard, 1987) fue totalmente servicial (Frodon, 2002: 78).

³⁴ Hasta la fecha, la saga se compone de *Torrente, el brazo tonto de la ley* (España, Santiago Segura, 1998), *Torrente 2: Misión Marbella* (España, Santiago Segura, 2001), *Torrente 3: El protector* (España, Santiago Segura, 2005), *Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis letal)* (España, Santiago Segura, 2011) y *Torrente 5: Operación Eurovegas* (España, Santiago Segura, 2014).

La aparición de estas celebridades o personajes públicamente conocidas en películas en las que interpretan personajes ficcionales diferenciados de su identidad real o pública, también sucede en el caso Martin Scorsese en películas ajenas a su dirección. Sucede en *Alrededor de la medianoche* (*'Round Midnight*, Estados Unidos, Francia, Bertrand Tavernier, 1986), *Caza de brujas* (*Guilty by Suspicion*, Estados Unidos, Irwin Winkler, 1991) o *Quiz Show: El dilema* (*Quiz Show*, Estados Unidos, Robert Redford, 1994), en las que se contempla el juego ficcional como actor respecto a la *identidad* de Scorsese como autor o director, ya que en estas películas interpreta a personajes carismáticos, afables, capaz de motivar y apoyar a los demás o de tomar una decisión en algún momento complicado³⁵.

La aparición de Zanussi, Celentano y McLuhan no suponen *autodiégesis*, igual que no la suponen las apariciones del supuesto Marcello Mastroianni *real* en *A Director's Notebook*, *Roma* y *Entrevista*. En cuanto a que en las películas *El aficionado* (Zanussi), *La dolce vita* (Celentano) o *Annie Hall* (McLuhan)³⁶ son meramente actores utilizados por el autor como ornamento estético, como en el caso de Scorsese en las películas mencionadas en el párrafo anterior. El director se aprovecha de las

³⁵ Además de las locuciones ya comentadas de *Malas calles* y *El color del dinero*, detecto la voz interna en la *diégesis* de Scorsese en *Al límite* (*Bringing Out the Dead*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1999) o *El lobo de Wall Street* (*The Wolf of Wall Street*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2013). Al contrario que las otras, estas apariciones a través de la voz son claramente ficcionales, ya que este personaje no sólo es que no supone ser el narrador, sino que no es, a priori, el Scorsese *real*. Son unas apariciones ficcionales. En la primera de estas películas escuchamos a Scorsese a través de la radio de la ambulancia, por tanto que suponemos que se trata de un trabajador, compañero-guía del protagonista, que trabaja desde una centralita. En *El lobo de Wall Street*, Scorsese habla por teléfono con el personaje de Leonardo DiCaprio, siendo uno de los estafados a los que este engaña. Sin embargo, también de manera ficcional, la voz de Scorsese también es detectable doblando a dos personajes en *Gangs of New York*. Escuchamos su voz sobre actores que no son él. Encontramos su voz en la taberna al servir una bebida y también a través de la *presencia* de otro actor que está interpretando a un personaje encargado de los documentos de los inmigrantes que llegan a Nueva York. Podrían haber más de estas apariciones sonoras, pues este tipo de apariciones son de difícil identificación y los personajes resultan ser muy fugaces.

³⁶ En el pie de página nº 15, p. 24, hemos mencionado a la aparición de Jane Birkin y Jacques Demy en la obra de Agnès Varda. Estas estarían en este mismo nivel. Igualmente podríamos incluir a Catherine Deneuve en *Les demoiselles on eu 25 ans*, al propio Elmyr de Hory en *Fraude*, o ya puestos a exponer un fenómeno analizado, a Marcello Mastroianni interpretándose a sí mismo en *A Director's Notebook*, *Roma* o *Entrevista*.

En cuanto a Mastroianni, su aparición en las dos últimas películas supone un fingimiento ficcional más acusado que en la primera. Esta diferencia también podría analizarse y compararse respecto a todos los ejemplos. Unos tienen una actitud más ficcional que documental, y viceversa. Esto también debería estudiarse respecto a la *autoficción indirecta*, pues el autor está exponiendo a otros personajes mediáticos desde su propio filtro o visión.

connotaciones extraficcionesales que tienen estas personas, ahora actores o figuras públicas o personajes mediáticos, para utilizarlas como valor dentro de la obra específica. Se trataría de una suerte de *autoficción indirecta*, un fetiche, si así se le quiere llamar por ahora, pero en lo que nos extendemos en el capítulo 4.3. Otras construcciones autoficcionesales en el campo cinematográfico (p. 296). Son fabulaciones que el autor realiza alrededor de la presencia de otras personas, no sobre la de él.

En dicho capítulo veremos también su complejidad y las mayores posibilidades, pues el personaje no puede no mostrar una equivalencia a su identidad *real*. Sin embargo, la utilización del autor como sí mismo pueda estar hecha bajo los mismos objetivos o criterios que se utilizan a estas otras personas, ya que de la misma manera el autor como actor es recogido y *cosificado* como ornamento estético y expuesto en la *diégesis*. Eso sí, no es lo mismo ser utilizado como actor por otros directores que hacer *autoficción* directamente con sí mismo; esa sería la diferencia, la de deformar bajo el criterio del creador la *identidad de Otro* y no la suya propia.

Aparte están las posibles interpretaciones que se pueden realizar desde el paralelismo existente entre el personaje ficcional y la vida personal de aquellos actores que los interpretan. Muchas parejas sentimentales de actores en el terreno real han sido replicadas en el entorno ficcional. Pueden ser las relaciones sentimentales del territorio *real* que se repiten en el entorno ficcional. Pueden ser los casos de Yves Montand con Simone Signoret, Humphrey Bogart y Lauren Bacall³⁷, Woody Allen y Mia Farrow³⁸, Katherine Hepburn y Spencer Tracy, Brad Pitt y Angelina Jolie, Javier

³⁷ A pesar de que Bogart y Bacall no controlaban los papeles en los que actuaban, siempre se reitera en la muestra de él como a un culpable con justificación, y de ella en el papel de la compañera solidaria a pesar de las vicisitudes. Además, en el caso de Bacall, aunque su valor artístico como actriz fuera muy superior al que junto a Bogart se establecía, en términos de casting se la encorsetaba, teniendo más valor comercial y mercantil como un apéndice del actor masculino, su marido en este caso.

Es tras la muerte de Bogart (*ausencia*), cuando Bacall comienza a retirarse siendo relegada a la conservación de la memoria y legado de Bogart, sin importarle, en vista de las entrevistas posteriores, que su carrera como actriz, o al menos el esplendor de la misma, estuviera asociada a la de su marido.

³⁸ No sólo junto a Mia Farrow. En relación a aquellas parejas sentimentales que han salido en sus películas, Woody Allen comenta una interacción creativa más que un intento de someterlas a las significaciones que él desea atribuirles. De hecho, Woody Allen les permite a todos los intérpretes la comodidad de tener una gran libertad de que cambien, añadan o eliminen cosas si les parece oportuno (Björkman, 1995: 143). Se adaptan.

Además de su aparición en *Bananas* (Estados Unidos, Woody Allen, 1971) y *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo* pero nunca se atrevió a preguntar* (*Everything You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask* (Estados Unidos, Woody Allen, 1972), Louise Lasser, con la que estuvo casado entre 1966 y 1969, supone, más que Diane Keaton -o las dos a partes iguales- una de las inspiraciones principales para el personaje de Annie Hall. Lasser fue aquella que le descubrió el ambiente de Nueva York urbano que se muestra en sus películas, y no el Nueva York que tuvo presente Allen durante su infancia (Björkman, 1995: 51). También, el personaje de Annie Hall está inspirado en la cantante folk Judy Henske, de la que se hizo amiga al coincidir en giras y quien le hacía recordar a Diane Keaton por su gran cultura (Lax, 1992: 321).

En cuanto a ello, el propio Allen reconoce que el personaje de Charlotte Rampling en *Recuerdos* (*Stardust Memories*, Estados Unidos, Woody Allen, 1980) está inspirado también en Lasser (Lax, 1992: 225). Para ellas, y también para Mia Farrow, los papeles fueron escritos a medida en relación a su carácter, o sino, fueron modificados cuando se decidió que finalmente alguna de ellas los interpretarían. Además, estos ajustes se hicieron a partir de las preferencias de las actrices respecto a su trabajo. Por lo demás, no hay relación estricta respecto al método de trabajo y una relación de índole romántica. Woody Allen señala ese trato con Diane Wiest, con quien nunca tuvo una relación sentimental (Björkman, 1995: 61-165).

La relación romántica no es algo decisivo de por sí. De hecho, la continuación de la relación laboral de Diane Keaton y Woody Allen fue dada al margen de su relación sentimental, de muy corta duración temporal. Aunque se conocieran durante el montaje teatral de *Play it Again, Sam* de 1969, obra escrita y dirigida por Woody Allen, durante la grabación de la adaptación cinematográfica *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam*, Estados Unidos, Herbert Ross, 1972) ya no eran pareja. Como se ha podido ver, la relación de amistad, se ha prolongado a lo largo de los años (Lax, 1992: 318-320).

Incluso la creación de determinados personajes viene dada por la fusión de diferentes características de distintas personas. En el caso de la homonimia de Annie Hall, al margen ya de Louise Lasser o Judy Henske, se trata también de una referencia concreta. Hall es el verdadero apellido de Diane Keaton, el cual no pudo utilizarlo al estar cogido previamente por otra actriz en el sindicato de actores. Igualmente el vestuario del personaje está inspirado en la forma que la propia Keaton vestía (Björkman, 1995: 76-77).

Curiosamente, aunque los personajes que las actrices interpretan están inspirados en sí mismas y se adaptan a su propia personalidad; el propio Woody Allen argumenta que, en al menos *Annie Hall*, su personaje no se construye sobre su verdadera personalidad aunque, al menos respecto a Alvy Singer, sí que se reconoce en él aún no siendo con el que más se identifica:

Por extraño que parezca, no. Me han hecho esta pregunta un montón de veces. Paddy Chayevsky dijo hace años que todos los personajes son el autor. Y creo que eso es cierto. Yo me identificaba mucho con la Cecilia de *Días de radio* [*Radio Days*, Estados Unidos, Woody Allen, 1987], y con la madre de *Interiores* [*Interiors*, Estados Unidos, Woody Allen, 1978] además de con Alvy. Me encuentro a mí mismo en todas partes. Me resulta muy difícil elegir uno que no sea más que otro. Todos me reflejan. Uno se disfraza de muchas maneras. Puede ser con el sexo o con la edad.

Pauline Kael, a propósito de *Interiores*, escribía que el personaje que en su opinión me personificaba en mayor medida era Mary Beth Hurt. Pero ella se basaba en la ropa. Y no se trataba de eso en absoluto. Es posible que hubiera algunos elementos de mis sentimientos en el personaje representado por Mary Beth Hurt, Joey. Pero el problema de Joey era que tenía sentimientos, pero carecía de talento artístico para expresarlos. Y yo creo que he tenido suerte de tener algún talento, así que no he tenido ese problema en concreto. El personaje con el que me he había identificado era la figura maternal de Geraldine Page.

[...]

Simplemente me parecía que me reflejaba. Hay una parte determinada de mi personalidad que tiene esa frialdad rígida y obsesiva. Sabe, eso también es una parte de mí. Todo tiene que ser perfecto y estar perfectamente ordenado. (Björkman, 1995: 77)

Bardem y Penélope Cruz, Guillaume Canet y Marion Cotillard³⁹, Kenneth Branagh y Emma Thompson, John Cassavetes y Gena Rowlands⁴⁰; entre muchos. Otra circunstancia parecida sucede al encontrar películas en donde el actor o actriz interpretaría precisamente a otro actor o actriz ficticio. La equivalencia entre las profesiones entre el personaje y el intérprete propiciaría al espectador a pensar que aquello que está viendo en pantalla puede haberle ocurrido al intérprete. También que la producción de estas películas están condicionadas y motivadas comercialmente por las relaciones sentimentales o por los sucesos biográficos o laborales en general, que los intérpretes tienen en la vida real, puede ser cierto (Genette, 2004: 83-92).

Sería idóneo diferenciar el proceso de creación y la posterior apreciación del espectador. Sin llegarlo a conceptualizar, Genette sí reconoce cualquier tipo de transversalidad en los actores de las películas:

El cine comparte con el teatro otra oportunidad para la metalepsis que necesariamente es desconocida por la ficción narrativa: su posibilidad de hacer que recaigan sobre el mismo actor o la misma actriz varios personajes, especialmente los de dos (o bien dos

³⁹ Mención merece *Cosas de la edad (Rock'n roll)*, Francia, Guillaume Canet, 2017), en donde no sólo Canet dirige a su pareja Cotillard, sino que ambos hacen de sí mismos. Igualmente otros actores aparecen en el filme y actúan supuestamente como si fueran ellos mismos.

⁴⁰ Como puede valorarse de igual modo en relación a Henri-Georges Clouzot y su *ficcionalización* de Véra Clouzot, a pesar de que las parejas representadas cinematográficamente por Cassavetes y Rowlands fueran también reflejo de matrimonios claramente disfuncionales, la relación real entre ellos, en vista de una larga bibliografía recopilada, no correspondía al tipo de relación que mantenían verdaderamente.

Es más; Cassavetes estaba completamente convencido de las cualidades interpretativas y la versatilidad artística de su mujer hasta el punto de que si se analiza la trayectoria de Rowlands nos daremos cuenta de que no existe una única constante o un único patrón entre los personajes que interpretó en la obra de Cassavetes. Lawrence Gavron, en la introducción de su entrevista con Cassavetes, publicada en *Postif* en abril de 1979, mencionaba esta circunstancia respecto al personaje de Mabel Longhetti, personaje de Rowlands en *Una mujer bajo la influencia (A Woman Under Influence)*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1971) y Myrtle Gordon, personaje de Rowlands en *Noche de estreno (Opening Night)*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1977):

«...Mabel y Myrtle son personajes opuestos, casos extremos que ilustran dos tipos de mujeres diferentes. Mabel era ama de casa, esposa y madre ante todo, que –según sus propias palabras– no había hecho otra cosa en la vida que mereciera la pena salvo sus propios hijos. Por el contrario, Myrtle es una actriz que trabaja para la que no existe otra cosa que su carrera, la escena y el público. Soltera, sin hijos, carece realmente de vida privada. Su vida es una profesión, sus papeles, la escena, las «tournée», sus relaciones con los otros miembros de la compañía... su felicidad es el público, los aplausos, los autógrafos». (Herrero, 1986: 55)

Sobre Cassavetes y Rowlands hablaremos también en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

veces dos) sosias, como, en el teatro, de Plauto a Giraudoux (cuyo *Anfitrión* pasaba por ser el trigésimo octavo), y, en cine (al azar, y entre otros mil), Michel Serrault en *La gueule de l'autre* [(Francia, Pierre Tchernia, 1979)], o Michel Blanc en su [*Mala Fama* (Grosse Fatigue, Francia, Michel Blanc, 1993)], en que, por lo demás, uno de los sosias no es otro que él mismo. Oportunidad para la metalepsis, al menos porque el *qui pro quo* determinado por esos caracteres dobles no llama más que a franquear las tablas o la pantalla, y arrastrar en su vértigo inclusive a los espectadores. (Genette, 2004: 89-90)

Genette no puede avanzar más al hacer tanto hincapié a la función narrativa. El transvase desde el teatro tampoco considero que sea lo más adecuado. Sin embargo, sí que Genette señala ya que en la representación teatral ya encuentra un marco diferente para su propio concepto de *metalepsis*. Genette exactamente a continuación de la cita anterior, además, muy inteligentemente, añade que ese relevo, en sus palabras «sosias», no sólo se realiza sobre uno mismo, sino también en otros. A algunos de estos “otros”, cuando no son el mismo sujeto que el director, yo clasificaría los clasificaría como personajes sin *autodiégesis*. Yo, en este estudio, también les doy su debida importancia en el 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296). Sin embargo, también han merecido su atención en relación a sus consideraciones *metadieéticas*:

Con todo, el desdoblamiento en sosias no es el único planteo de esa posibilidad: ya la encontramos, en el arco entre Corneille y Giradoux, en lo referente al “teatro en el teatro”: Ginés hace ora de Adriano, ora de sí mismo; Molière de sí mismo (as *himself*) tan pronto como de un “marqués ridículo”, etc. Acaso sea el cine, gracias a Hitchcock, el que lleva más lejos esas maniobras del engaño, en *Vértigo* [(*De entre los muertos*) (*Vertigo*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1958)], la misma actriz Kim Novak no está a cargo de dos personajes (Madeleine y Judy [...]); pero el espectador, como el héroe John “Scottie” Ferguson (James Stewart), debe creer por el tiempo que haga falta en ese parecido causante de confusiones antes de descubrir que ambas mujeres no son una sola e idéntica persona. (Genette, 2004: 90)

Como se ve, Genette se acerca bastante al problema en concreto, pero desde una manera enormemente intrincada y farragosa debida al mar de ejemplos que expone, no todos ellos equivalentes entre sí. Incluso cuando Genette la explica, al menos en el caso de Kim Novak respecto al cine Hitchcock, se queda explicando únicamente su

trama, citando a la *construcción en abyme* de Christian Metz, y dejando de lado toda concepción extrafílmica, la cual resulta importante para el sujeto creador (Hitchcock en este caso), también obvia la elaboración de sus personajes durante la creación del guión y a la elección del casting relativa a Kim Novak. Por todo ello, también me resulta insuficiente y poco fecundo.

Mucho queda por investigar en cuanto a términos representativos, pero aún mucho más en términos narrativos. Repito una vez más que mi crítica hacia la *metalepsis* no pretende mostrarla como inservible, ni mucho menos, solamente señalar que está planteada en términos narrativos y que requiere todavía de definiciones más concretas de todos aquellos ejemplos que, para Genette, la engloban. La *autodiégesis* no es un problema estrictamente narrativo, sino que es una situación representacional en la que el autor/director *aparece*; es decir, *hace presencia*, dentro del *mundo diégetico*. La *autodiégesis* no implica necesariamente ningún poder narrativo específico, ni mucho menos *metanarrativo*, porque la *autodiégesis* no es un recurso narratológico aunque, eso sí, como se observa en algunos ejemplos, sí que puede acompañarlos y estar relacionado con ellos.

El problema narratológico existe, es evidente, y se complica aún más tanto desde algunos posibles escenarios visuales como sonoros. Pero no es tan problemático para plantear las bases de la *autodiégesis* como fenómeno relativo a la representación. Es más, la *autodiégesis* permitiría continuar explorando la supuesta *metalepsis* y poder continuar explorando sus diferentes expresiones pudiéndolas diferenciar para, al fin, enmarcarlas de una manera mucho más acertada y mucho más lógica. Es posible.

4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica

En palabras de Baudrillard: «La “realidad” es un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado por nuestras impresiones» (Baudrillard, 2005: 35). La *diégesis*, tal y como hemos visto en el epígrafe anterior, es la exposición de ese mundo que se representa de manera fragmentada o parcial respecto a su totalidad. En esta porción del mundo *diegético* sucede el relato, es decir, la *representación*.

La técnica cinematográfica tiene aún otros dos grupos de elementos y procedimientos capaces de cribar esa *realidad* en relación a sus designios intencionales de la *simulación* y que repercuten en proceso de exposición de la *diégesis*. El primero de ellos los encontraríamos en el procedimiento de grabación y serían relativos a los mecanismos de registro por parte del dispositivo de captación, quien desde la lente es capaz de deformar la imagen y seleccionar la *realidad*. El segundo de ellos serían los métodos relativos al proceso de edición y montaje que también manipularía el material y seleccionaría aquello que se va a exponer al espectador respecto a todo el conjunto de material que anteriormente ha sido filmado.

Respecto al primer grupo, se podría manifestar que la elección del encuadre o su ángulo también condicionaría aquello que se queda recogido de la realidad para después poder ser tratado y expuesto. Del mismo modo, el registro del sonido por parte del material técnico de sonido (microfonía, etc.), actuaría del mismo modo que aquel que realiza la cámara seleccionando los elementos tomados de la *realidad*. Todo aquello se expondrá en la *representación* de manera que pueda ser creíble aún sin serlo de manera natural. En las películas, las voces se escuchan perfectamente independientemente de lo lejos o cerca que estén los personajes. Esto, unido a la omisión del viento, es un ejemplo del tratamiento hacia la verosimilitud a la que, como espectadores, nos hemos acostumbrado. Igualmente aquí, entran en juego otras consideraciones en relación con los decorados, la luz, etc. Como ejemplo cabe recordar que Dreyer afirmaba que las películas en color eran menos realistas que aquellas que eran en blanco y negro. El cineasta lo afirmaba porque también el color que ofrecía el cine era diferente al color que naturalmente se percibe por el ojo humano y el cinematográfico, por tanto resulta también arbitrario (Aumont, 1997: 142).

Contrariamente al ámbito literario, la ilusión de *mímesis* en el ámbito cinematográfico le permite ser muy alta ya que los elementos expuestos en la obra final han sido recogidos en bruto desde *realidad* y son expuestos visualmente. No son palabras escritas. Aún tratados y manipulados, aunque de diferente manera, los elementos siguen siendo realistas porque ante la ilusión del espectador continúan siendo naturales. Sin embargo, la reconstrucción del espacio y del tiempo no lo serían, igual que no lo eran en el ámbito literario. Respecto a ese segundo grupo, como

posteriormente veremos con más detalle, la edición y el montaje son también ejercicios relativos a la preparación o transformación de la *diégesis* que, sumado a los problemas de recogida, captación y proyección de los elementos gracias a la creación del plano, confirmarían la diferencia fundamental entre *mimesis* y *diégesis*. Esto sucede así porque el acto de ordenación permite al autor también ordenar o cambiar de orden los sucesos, al igual que le permiten también delimitar el discurso enunciativo excluyendo de él otras partes innecesarias para su comprensión, algo que también ocurre en el proceso de narración escrita.

Tras ajustar la *realidad* a las leyes de un discurso que ordena los acontecimientos, encontraríamos la formulación del relato. Este acto de ordenación recibió por parte de Aristóteles el nombre de *mythos*. Sin embargo, Paul Ricoeur reinterpreta el concepto de *mimesis* en 1983 como *mythos* en *Temps et récit*. El problema de conceptualización, como se ve, es una deriva histórica compleja también por este lado. Sin embargo citar a Ricoeur es útil. Es a partir de su texto, donde se establece la «intriga» como la puesta en serie de los acontecimientos en base a una lógica interna de acciones. A través de Ricoeur, nos acercáramos a la idea posterior de «verosimilitud» con la que actualmente entenderíamos como la *mimesis lógica* (o la representación parcial de la *diégesis*) creíble y coherente respecto a una ficción (Quintana, 2003: 48-50). Esta idea de verosimilitud, cabe decir, también sería aplicable para la credibilidad de la *diégesis*, se muestre en su totalidad o no. El *universo diegético* ha de ser verosímil.

La sucesión lógica de los acontecimientos, es decir la construcción espacio-temporal del relato no acude a la exposición del espacio y del tiempo *real*. El tiempo y el espacio *reales* son deconstruidos en el proceso de rodaje para después ser reconstruidos en el proceso de montaje dándole a la cinta una duración determinada. Cuando visualizamos *La vuelta al mundo en 80 días* (*Around the World in 80 days*, Estados Unidos, Michael Anderson, 1956), igual que cuando leemos el libro original de Julio Verne, no esperamos que su visualización o su lectura comprendan exactamente ochenta días. Tampoco esperamos que el proceso de elaboración del filme haya requerido únicamente de ese lapso de tiempo.

Hablaremos a continuación de como, en el cine, también la realidad debe ser reconstruida y falseada en términos físicos antes de ser registrada; pero en esta conformación del relato, ya durante el rodaje y el montaje, esta sensación espacial y temporal es también manipulada demostrando su coherencia respecto al relato. Es por ello, por tanto, que la diferencia entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la ficción, es muy cuestionable; pero la *mimesis* o la *diégesis* pueda ser asumida naturalmente como verídica únicamente se resuelve con su ilusión de verosimilitud. En esto hay un consenso total. Igualmente sabemos que lo que podemos ver en un filme sobre un personaje, no debe ser la totalidad de la vida de ese personaje, sea ficticio o no. No es que sepamos que Alvy Singer puede *no ser* Woody Allen, sino que tampoco sabemos la globalidad del propio Alvy Singer, aunque este personaje realmente no exista. Ello sería la parte más irrelevante del asunto.

Se observa aquí un pacto entre el creador y el espectador muy parecido al *pacto autobiográfico* que establece Philippe Lejeune respecto al estudio de la autobiografía⁴¹. Los estudios propios de la *autoficción* llegan a una conclusión casi idéntica: La realidad ha sido «ficcionalizada» en los medios de comunicación de masas. Asumen que *lo real* ha sido suplantado por una *realidad ortopédica* impuesta y, por tanto, esta *verdad*, sería una *representación*, o una *simulación* (Alberca, 2007:40-41).

⁴¹ Para separar las noveles de *autoficción* de las novelas autobiográficas y de las autoficticias, autores como Alberca son conscientes de los múltiples lugares en donde estas se entrecruzan. Lejeune continúa vigente en el estudio de la tradición de la literatura española; pero el término de *autoficción*, tras el alcance de las tesis de Colonna, cada vez se separa más del terreno de los escritos biográficos; puesto que también se ha puesto en tela de juicio el concepto de *realidad*.

Mi postura, resumida de manera muy sintética, es que las novelas del yo, como le ocurre a la novela autobiográfica y a las autoficción, no son novelas sin más ni autobiografías frustradas. No, lo que surge en esa frontera es una amplia zona con muchos matices y rincones entrelazados por pasillos imprevisibles. Ahí se instalan relatos conectados con mecanismos cruzados de la ficción libre y de la autobiografía declarada. No se sale de la novela y ya se está, sin transición alguna, en la autobiografía o viceversa. Entre ambos territorios hay una franja cuyo color no es el blanco o el negro irreconciliables, sino una gama de grises en grados y todos muy variados. Como he mostrado en esa amplia franja de relatos, existe una diversidad de formas y estrategias narrativas.

Si el novelista se distancia del mundo ficticio que su relato levanta, al descargar toda la responsabilidad a su narrador, el novelista autobiográfico, por su parte, se esconde y se protege, al mismo tiempo que se representa tras su personaje para contar su vida o hablar de sí mismo. Y si es descubierto o reconocido tras el disfraz o la máscara, normalmente negará la identificación. La novela autobiográfica responde a un cuadro social y literario diferente a la autoficción. (Alberca, 2007:295)

En consecuencia, la realidad resultó desplazada por su icono, por su representación, que guarda de aquélla sólo la apariencia y en la que el individuo no es una agente real sino el actor de una representación. [...] De esta forma paralela a este fenómeno que representaba un adelgazamiento de la realidad y la desaparición de sus rasgos más molestos, se desarrolló la idea o *desideratum* posmoderno de la invención y seriación de sí mismo, entendida como la aspiración psicótica del individuo a autocrearse o reinventarse. Hasta entonces habíamos vivido convencidos y felices en la idea de que no todo fuera posible ni todo pudiera poseerse.

Por el contrario, en el actual imaginario social parece imponerse justamente la idea contraria, la de que todo es posible y todo se debe tener. La posibilidad de inventarse a sí mismo, diseñando su propio personaje o moldeando el cuerpo a gusto y medida, copiando o apropiándose de personalidades o físicos de prestigio, constituye un fenómeno social tan potente e imbricado en los medios de comunicación que viaja a la misma velocidad como viajan los cambios en la moda. La construcción y reconstrucción incesante del yo, identificado fundamentalmente con el cuerpo, se ha convertido en el máximo imperativo del capitalismo de ficción. En una sociedad hiperindividualizada, el yo no conoce límites ni barreras, pues todo debe plegarse o adaptarse a la medida de los deseos. De la libertad del yo para desarrollarse frente al grupo, hemos pasado de la tiranía del yo, a la esclavitud de su ansiada perfección, que parece dar satisfacciones fugaces y necesitadas de una continua y exigente renovación: un yo nómada⁴² siempre a la busca de otro yo nuevo. (Alberca, 2007: 41)

Manuel Alberca ciertamente se preocupa por el fenómeno a un nivel social y cultural y que desborda de manera evidente el ámbito literario, en general, y la *autoficción* en particular. Ya en 2007 se percató de que el problema sobrevolaba el ideario de la posmodernidad:

No se trata de una innovación puramente formalista o de una novedad o moda más (que también), sino que la autoficción conforma una determinada imagen, nos guste o no, de nosotros mismos y de nuestro tiempo, consecuencia de la nueva configuración del sujeto y de su nueva escala de valores. En este contexto, la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y

⁴² Este “yo nómada”, en el caso de los de los actores, se entroncará en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476). Nos centraremos allí en relación al exilio y al nomadismo a los cuales los intérpretes son abocados tras la desaparición de un director paternalista o bien en la búsqueda de su propia independencia de manera voluntaria.

social con su notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio. (Alberca, 2007: 45)

La comprensión de lo real como un *simulacro* y el desbordamiento narcisista de los sujetos de manera individual también es algo en lo cual se extiende en su libro de 2017 *La máscara o la vida*. En él, Alberca señala que a través de las Redes Sociales tales como Facebook, Twitter e Instagram; igual que comenzó a suceder en los medios de comunicación de masas convencionales, se han mercantilizado aún más la cotidianidad de algunos individuos sin interés general, ni con algún talento particular o extraordinario. Entre los contenidos de los llamados instagramers o youtubers⁴³ se pueden encontrar formas de expresión poco elaboradas que tienen como objetivo el simple exhibicionismo o la búsqueda de notoriedad social o de validación personal (Alberca, 2017b: 14).

Independientemente de haber privado la capacidad artística, la intención documental de estos contenidos no radica en la riqueza del contenido filmado. Sin juzgar su valor etnológico, actualmente no hace falta ser un individuo de presencia fotogénica o un individuo con un enunciado o un discurso trabajado -o de especial interés para aquel espectador que pueda verlo- para que una persona pueda ser registrada o mediatizada. También Lipovetsky y Serroy identifican como en la posmodernidad, los teléfonos móviles capaces de grabar y visualizar contenido, han permitido a todas las personas corrientes de una sociedad globalizada y plural grabarse a sí mismos, y ver, a su vez, el contenido grabado por otros, con independencia de si cualquiera de ellos son

⁴³ La cinta *A Director's Notebook* de Federico Fellini no se diferencia en exceso de la labor de un actual videoblogger especializado. A diferencia de *Los clowns*, *Roma* o *Ensayo de orquesta*; esta obra es muy parecida a este tipo de productos también en su intención y los recursos que tiene, relativamente escasos. La intención de Fellini en *A Director's Notebook* es más documental que en *Entrevista*, pero en estos ambos tipos de productos, distribuidos en Youtube o proyectados en salas, se vislumbra una intención de maximizar el alcance y conocimiento de sus labores profesionales al gran público, al igual que dar a conocer su trabajo.

Los clowns, *Roma* o *Ensayo de orquesta*, y también *Entrevista*, son falsos documentales en donde la diferenciación entre la realidad y la ficción se trata con gran ambigüedad; pero en *A Director's Notebook* sí que se percibe una recogida no elaborada de un Fellini que, trabajando, no se distancia en demasía de las grabaciones y ediciones que podemos ver en las cuentas de Youtube de modelos internacionales como Karlie Kloss o Romee Strijd. Estas modelos profesionales, siguiendo el formato popularizado por Casey Neistat en Youtube, únicamente pretenden registrar y compartir las experiencias de un día laboral, un suceso concreto relativo a su trabajo o una rutina idealizada sobre el mismo, en relación a una visión parcelada de su vida personal. Recogen la realidad en bruto, con la menos ficcionalización (o la menor sensación de ficcionalización) posible.

pertenecientes a grupos heterogéneos o de pertenecer a grupos o colectivos sociales marginales. Toda persona, bajo una cultura individualista hipermoderna, tiene interés cinematográfico. Toda realidad cotidiana, por insulsa, banal y carente de verdadero objetivo temático, también se le supone un valor y por ello es digna de ser mediatizada y dar como resultado un contenido o producto (Lipovetsky y Serroy, 2009: 153). Mediante esa regla de tres, también podríamos juzgar *Repas de bébé* (Francia, Louis Lumière, 1895) y reformular toda la concepción de la utilidad del cine como registro.

Pero el tipo de youtuber o instagramer que señala Alberca está, en teoría, documentalizando y espectacularizando su vida. Mientras tanto, el autor autoficcional está desarrollando una ficción desde su vida. Según Philippe Gasparini los fenómenos de la autonarración a partir de los años ochenta, o más concretamente tras el Mayo del 68⁴⁴, tienen también explicación desde la evolución de la sociedad en su conjunto. La

⁴⁴ En el epígrafe anterior hacía mención a la popularidad de la televisión en la década de los sesenta. Creo que podríamos considerar que, en tal momento, es exactamente lo mismo hablar de la evolución de la sociedad por sí misma, como de los cambios culturales que se gestan y son propiciados a través de la exposición televisiva.

La expresión de Truffaut de la que hacía mención en el TFM (Sabater Cuevas, 2015: 10-11) muestra su lado más oscuro. Desde luego que las nuevas películas (para Truffaut eran las películas del futuro) son más individuales y autobiográficas en estos medios. Tal como afirmaba Truffaut son como confesiones o diarios íntimos en primera persona; pero lo que sucede es que no son tan sinceras como el cineasta francés podría esperar.

Las futuras películas se me presentan aún más personales que una novela, individuales y autobiográficas como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán lo que les ha ocurrido: podrá ser la historia de su primer amor o el más reciente, su toma de conciencia ante la política, el relato de un viaje, una enfermedad, su servicio militar, su boda, sus últimas vacaciones, y todo esto gustará casi a la fuerza porque será verdadero y nuevo.

[...] Las películas del mañana se parecerán a quien las haya rodado y el número de espectadores será proporcional al número de amigos que posea el cineasta. (Truffaut, 1999: 264-265)

Es la paradoja, pues los llamados youtubers o instagramers fingen. Incluso no sólo fingen, sino fingen que fingen. Este fingimiento, mucho más lejano que la actuación, hace de esta exposición una ladina e irreal simulación de su propia y verdadera existencia, pues no la están escogiendo de sus vidas reales, sino que las están *performatizando* con el objetivo de cumplir esa experiencia vital a través de esa mediatización. La satisfacción viene proporcionada por la inmortalización de esa experiencia expuesta, de manera *Online* en este caso, pero no por el hecho de haberla vivido. Fingen fingiendo que fingen y por eso hacen cosas que no harían si no fingiesen. Y experimentan de manera no espontánea aquellas cosas que parecen realizarse por fines estrictamente estéticos.

Que el espectador tolere este método interpretativo, o esos formatos en particular, es ya otra cuestión. Pero dicha cuestión acompaña completamente al problema de la dicotomía entre verdad y mentira, tanto en el documental como en la ficción; dicotomía que, como estamos observando, no surge en estas

autoficción, desprendida de los modelos de la autobiografía, la novela y el ensayo, ya no busca ser una síntesis, sino un testimonio identitario. Se pueden señalar los ejemplos de identidades judías⁴⁵, feministas o homosexuales. Las consideradas minorías tienden, en el proceso de mundialización coincidente también con el desmoronamiento del comunismo, a personificarse y también a precipitarse sobre los mismos estratos del individualismo contemporáneo. La gran masa de *autoficciones* viene a confirmar la narración conformista o interesada y, en ocasiones, también vacía, de la postmodernidad (Gasparini, 2012: 200-208).

Alberca ha mantenido esta idea similar a la de Gasparini durante diez años. Y esto es así porque los estudios de Gilles Lipovetsky en el campo de la sociología abrían una estela que nos permitía ver que lo que están haciendo los creadores contemporáneos se trata, evidentemente, de un síntoma de los tiempos en los que vivimos. Lo que evidencia la *autoficción* es que las identidades de los sujetos en la actualidad son tan inestables, como perceptibles de manera fragmentada. Alberca cita *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* de Lipovetsky, publicado en 1983, para afirmar lo ya comentado anteriormente:

La autoficción simboliza, para bien y para mal, con bastante exactitud el espíritu de una época, el de las cuatro posmodernas décadas (del post-68 a 2007), que acaban con la crisis económica de 2008, cuyo hito inaugural lo puso la quiebra de Lehman&Brothers. Fueron tiempos marcados por un capitalismo globalizado y neoliberal que uniformizaba a los sujetos hasta convertirlos en una legión sin señas de identidad propias al mismo tiempo que vendría la idea de que, con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y neo-narcisista identidad. (Alberca, 2017b: 307)

Redes Sociales, ni en los medios interactivos, sino que se desarrollan ya en el cine, incluyendo, efectivamente al medio de la televisión. Por ello, tampoco la *telerealidad* como género no es un fin tampoco, sino un síntoma de todo aquello que aquí se está exponiendo.

⁴⁵ También desde la llamada escritura potencial, Marcel Bénabou ha reflexionado sobre la utilización personal de la biografía y la creación de la identidad en *El orden de las palabras*. Dicho texto puede encontrarse en Salceda Hermes (ed.). *Oulipo. Atlas de literatura potencial I: ideas potentes*. Logroño: Pepitas de calabaza, S.L.

Además, específicamente en la obra *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* se puede leer lo siguiente: «L'écriture serait le moyen par lequel je pourrais donner à ma vie la singularité véritable à laquelle j'aspirais. Ce que je rêvais d'être, il me suffirait d'en faire le récit» (Bénabou, 2010: 138-139).

Podría ser un problema de identidad que repercute desde una posición político-social determinada. No es en absoluto descartable. Es más, creo que el análisis es acertado si lo analizamos y contrastamos desde otros puntos de vista. Vislumbramos otra intersección. Los estudios de Gasparini, señala asimismo Alberca, apuntan que la *autoficción* estaría realmente cerca de un ideario neoliberal; pues señala la manera en la *autoficción* prima la afirmación del individualismo y de la libertad personal sobre la del grupo. Gasparini parte de la idea de que los relatos autobiográficos o autoficcionales surgen desde el ideario de la burguesía liberal, cobrando importancia tras *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, publicadas en la segunda parte del siglo XVIII. Del mismo modo, esto ocurriría en otros países, como España o Reino Unido (Alberca, 2017b: 23-24).

Se considera Gasparini, a través de *La tentation autobiographique*, publicado en 2013, la única voz discordante frente a la defensa de que el desarrollo de la autofabulación en Europa tiene su origen en la tradición judeocristiana antes incluso del surgimiento de la autobiografía moderna. Sin embargo, el argumento de Gasparini, bajo mi punto de vista, se desmonta por sí sólo al mencionar que, previo al texto de Rousseau, se puede apreciar *Las confesiones* de San Agustín de Hipona, perteneciente al siglo IV, que confirma que la problemática tiene sus raíces antes siquiera de que el concepto de burguesía pudiera atisbarse y que podría no estar sujeto necesariamente a estratos sociales, a situaciones económicas o a posturas políticas; pero esto último se queda para ser discutido.

Aunque incidiré sobre ello y sobre la implicación política detectada de la *autoficción*; espero que el lector, o los futuros investigadores, se acuerden del párrafo anterior. Que los productos *autoficcionales* vengan dados desde posiciones ideológicas y no estén justificados meramente por una necesidad puramente humana está todavía por investigar. Creo que no habría uno sin el otro, pero tiene más peso el segundo, si es que ambos sentimientos no nacen del mismo punto. Porque es verdad, y es llamativo, que el cristianismo asume que el individuo debe cumplir mediante sus acciones las perspectivas de ese dios que les creó. Por ello a través de los estudios de Georges May, el llamado análisis de conciencia permite la comprensión de la escritura de las autobiografías religiosas encontradas en la Edad Media, como puede ser el caso de la obra de San Agustín. Sin embargo, la autobiografía moderna difieren notablemente

con ella. La existencia de dios ya no es tan relevante en los *Essays* de Michel de Montaigne, realizados en el siglo XVI, ni en la autobiografía de Rousseau perteneciente al siglo XVIII, en la que se expone, con conveniencia, el relato de la individualidad burguesa (Torner, 2017: 141-143).

Tiene sentido que este tipo de conductas creativas tengan implicaciones religiosas o, si no, políticas. La construcción del *Yo* (en francés: *Je*) es el único principio que permite evaluar las conductas y las situaciones en un mundo abierto, fragmentado y diverso. Por eso el *Yo*, no es un individuo concreto, sino la voluntad de individualización de cada individuo para distanciarse de su *yo* (en francés: *moi*) psicológico y social. Gracias a ello, se permite al individuo distanciarse y reconocer a los demás como sujetos. Los otros, por su parte, también realizan su esfuerzo análogo de individualización (Youriane y Khosrokhavar, 2002: 12).

Es a partir de Jacques Lacan donde se diferencian las dos dimensiones del *Yo*. La simbólica, relativa al sujeto, es representada por el *Je*⁴⁶ mientras que la dimensión imaginaria es representada por el *Moi*. Se diferencia así el Sujeto (*Moi*) del Individuo (*Je*) (Lipovetsky, 1991: 205). En castellano, podríamos decir que *Je* sería equivalente al pronombre *Yo*, mientras que *Moi* podría significar las ideas de *Mi* o *Conmigo*. En este aspecto el *Moi* indicaría una posesión o la indicación de algo que está alrededor de mi *Yo*, sin ser esencialmente *yo*⁴⁷. Del mismo modo que separamos el *Yo* de lo *Mío*, separamos el consciente del subconsciente, y abrimos la puerta a ser consciente de poder fabularme a mi mismo, y a fabular cosas que si bien no me pertenecen a mi, las puedo fabular desde la perspectiva de mi *yo*, al margen de dios o del resto de la sociedad.

Ana Casas en *La autoficción en los estudios hispánicos: Perspectivas actuales*, también suscribe el florecimiento de la *autoficción* en España en los mismos circunstancias que sucede en la literatura francesa. Suma también la interesante idea

⁴⁶ Y aún así nada obliga necesariamente a que el lector identifique el *Yo* escrito con la voz del autor en un relato de ficción escrito en primera persona. «De plus, pourra-t-il ajouter, rien n'oblige à identifier celui qui dit je avec lui, l'auteur» (Bénabou, 2010: 22).

⁴⁷ Es decir, abrimos la puerta a poder hablar de un *colectivo*. También es remarcable, aunque en la cita no se exponga más que la individualidad más atómica. De ahí que pueda sopesarse un cierto recelo ante la implicación interesadamente ideológica. En estos casos no sería *yo* sólo, sino *mi grupo*.

de que la *autoficción* resurge también en aquellos lugares en donde por cuestiones de represión política o social, en donde acontecen expresiones colectivas traumáticas. Cita el caso de Argentina; y el de España tras la dictadura franquista. Ana Casas acude a la necesidad de expresión y de libertad para mostrar las frustraciones y los anhelos individuales (Casas, 2014b: 10).

La *autoficción* evidencia así la necesidad de implantar y visibilizar un relato en la *diégesis* (entendiendo *diégesis* también como la globalidad de la sociedad o del mundo). Esto se hace para que este relato pueda figurar al mismo nivel entre la gran masa de relatos existentes o, con mayor intención, para intentar imponerlo por encima de los demás relatos.

Estoy de acuerdo con la cita de Ana Casas, pero también las muestras escogidas son, en relación a lo dicho anteriormente, un tanto capciosas: la desaparición de las dictaduras tienen lugar en los años setenta y ochenta del siglo XX y coinciden con los puntos de flote del neoliberalismo. Podrían haberse escogido otras muestras de otros períodos, porque las hay. Pero quitando esta puntualización que en nada arremete con la validez y fuerza del argumento de Casas, hay razón en observar que es verdad que durante las dictaduras, cualquiera de ellas, no dejamos de encontrar muestras de *autoficción*, y no sólo tras la desaparición de las mismas; lo que sucede es que por motivos de censura no son publicadas dentro del estado en cuestión. Esto puede suceder con Fernando Arrabal, cuya *Carta al general Franco* data de 1971, todavía en dictadura. Y desde luego, este tampoco es el ejemplo más prematuro. Gran parte de la *autoficción* realizada por españoles durante el siglo XX está escrita por exiliados desde países como Argentina, México o Francia⁴⁸ sin que viesen la luz estas obras en España hasta años después de su escritura. Del mismo modo, es impensable que *El diario de Ana Frank*, escrito entre 1942 y 1944 por Ana Frank y publicado en Países Bajos en 1947, hubiera podido ser publicado en el territorio del III Reich.

⁴⁸ La película inspirada en sucesos biográficos *Un Franco, 14 Pesetas* (España, Carlos Iglesias, 2006) relata la experiencia de los inmigrantes españoles en Suiza. En la película, el personaje que interpreta el propio Iglesias está inspirado en su padre, mientras que el personaje infantil de Iván Martínez está inspirado en la infancia de Carlos Iglesias.

Aún así, existen *autoficciones* que bien pueden capear la censura. En el caso de las obras en español se puede citar a *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*⁴⁹, que data del siglo XVI y que fue publicada anónimamente para evitar represalias. Y también, incluso desde dentro de España, volviendo a los últimos años de vida del dictador Franco podemos observar ciertas canciones con crítica social muy velada hacia las ramificaciones del sistema⁵⁰.

Como detecta Alberca, Miguel de Unamuno, también en el exilio a causa del destierro sufrido durante la dictadura de Primo de Rivera a partir de 1924 por culpa de sus declaraciones contra Alfonso XIII y el propio Primo de Rivera, siente la necesidad de recomponer su propia imagen con la intención de recuperar una dignidad e identidad intelectual. Sólo así Unamuno resuelve los conflictos íntimos, organiza su vida y la proyecta a través de su obra. Los textos de *Cómo se hace una novela* y el *Prólogo de Tres novelas y un prólogo* son esclarecedores en los senderos creativos de Unamuno. En el primero de ellos, Unamuno ficcionaliza tenuemente el suceso personal y de

⁴⁹ El caso de esta obra es interesante porque en la novela picaresca en general, al menos en esta mencionada u otras también populares, como *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, datada del siglo XVII, son obras en las que el autor es desconocido.

Esto es relevante porque, ya al margen de ser de que su escritura sea consecuencia de una creciente alfabetización de las clases populares, que el verdadero autor sea desconocido supone que el lector no pueda saber realmente si el texto se trata, primero de una *autoficción*, o, segundo, si se trata de una autobiografía que exponga elementos vergonzosos, reales, o que exponga hechos de los que el autor no se sienta especialmente orgulloso.

Cabe la duda de que el relato sea estrictamente de ficción. Evidentemente estas obras se distancian de aquellas memorias generalmente planteadas para señalar o conservar la honra del autor. También se diferencian de las crónicas militares, las cual señalan que el sujeto estuvo un lugar determinado, el cual le permite narrar el suceso hasta, en ocasiones, en primera persona. También se diferencian con notoriedad de los textos sobre experiencias religiosas, experiencias generalmente de conversión a otra religión o de relatos de permanencia en una religión durante un periodo histórico o lugar en la religión originaria pudiera suponer un conflicto.

⁵⁰ Pueden ser las canciones comercialmente populares de Cecilia, en contra de la alta sociedad franquista (*Dama, Dama* de 1972, *Al son del Clarín* de 1972 y *Mi querida España* de 1975; entre otras), como también de las clases acomodadas, medias y bajas por parte de Joan Manuel Serrat (como ejemplos: *Muchacha típica, Señora y Fiesta*, las tres de 1970) o de Nino Bravo, en denuncia del éxodo rural y nacional (*El tren se va* de 1971, *Libre* de 1972, y *Un beso y una flor* de 1972; entre otras). Pese a que esta documentado que algunas de estas canciones tuvieron reescrituras y recortes a causa de la censura, todas fueron publicadas en el territorio español a un nivel industrial y comercial masivo. Sería impensable que eso hubiera sido posible si el sistema franquista no hubiera desestrujado, aunque mínimamente, los criterios de los censores de los décadas últimas de la dictadura. Muy posiblemente la relativa apertura de España durante los años sesenta, y los cambios sociales, incluyendo, por cierto, la entrada de la televisión en los hogares, tuvieron mucho que ver.

manera íntima intenta elevar la experiencia confesional para elevarla a una categoría universal y completa (Alberca, 2017a: 27-33).

Como bien se trasluce en los textos de Alberca, Unamuno lo que pretende es ficcionalizar los sucesos bajo una operación, en términos prácticos, de autoengaño. La ficción es una sublimación de la realidad e idealizar su figura permite poder defenderla. Unamuno, en *Cómo se hace una novela*, se está autojustificando. También los españoles exiliados tras la Guerra Civil, aún habiendo sido fieles al gobierno legítimo, el de la Segunda República Española, también deben realizar este ejercicio, pues en términos prácticos son el bando perdedor. Serán tildados como malos españoles o, simplemente, no-españoles por el bando golpista sublevado, vencedor del conflicto, que, según ellos mismos, han salvado a la Patria. Ese es el relato que imponen.

El autor que ficcionaliza su vida realiza una transacción entre lo que realmente fue y lo que le hubiera gustado ser. En el marco de la ficción le está permitido imaginar lo que no llegó nunca a sucederle, como si le hubiese ocurrido. En esa operación de invención de sí mismo, de autoengaño o sublimación de la realidad, procedimiento, por otra parte, tan humanos y a veces tan necesarios para seguir viviendo, se amalgama lo real biográfico con lo biográfico-soñado. (Alberca, 2013: 453)

O dicho de otro modo:

Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o de lo inacabado [...]. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. (Deleuze, 1996: 12)

La idea de *simulacro* de Jean Baudrillard cobra aquí también un enorme sentido. La exposición del individuo como un sujeto hiperindividualizado, capaz de estar dentro de su realidad-representada y, además, permitirse habitar en ella y accionarla no es ajeno al fenómeno de la *autoficción*. El artista recoge activamente la actividad pasiva de la vida para transformarla en una *simulación*. El mundo virtual absorbe completamente la metáfora y la metonimia y se impone tanto al principio de realidad

y también al principio del placer (Baudrillard, 1980: 59). He aquí otra intersección entre las fuentes de diversos campos.

Alberca es precisamente uno de los autores que apuntan que los creadores autobiográficos no tienen por qué lidiar obligatoriamente con la verdadera *realidad*. Recogiendo la terminología de Lejeune, «el pacto autobiográfico», en la *autoficción* supondría comparar la diferencia entre lo novelesco y lo autobiográfico con la de lo inventado y lo *real* (Alberca, 2007: 44).

Los límites entre la primera comparación, se diluirían también en la segunda. El autor relativiza su importancia por definir estos límites entre ambos. El componente de ficción, relativo al acto de imaginar o fantasear, se diluye entre los sucesos veraces, aquellos que están memorizados, pero que también son ciertamente invenciones. Se puede poner en tela de juicio que cualquier autobiografía es, en la práctica, una invención o una deformación de los sucesos a partir de la memoria. Si además damos por hecho de que la novela sería ya de por sí una ficción; el autor tampoco tendría la obligación de ser veraz. Tiene la libertad de poder mentir deliberadamente (Alberca, 2007:45).

El “pacto autobiográfico” de Lejeune es una postura ética entre el escritor y el lector, y por ello, el problema capital continua siendo relativo a la identidad del personaje en correlación al autor. Tal y como entiende Alberca la *autoficción*, también se le entiende como un género de la novela que simula ser una autobiografía. En ella hay un personaje que parece ser a partir de su *identidad*, una *simulación* del autor. Por supuesto, recoge la estela de los discípulos de Genette en el ámbito literario, tales como el mencionado anteriormente Vincent Colonna, en donde la identidad puede ser nominal, explícita o implícita; y separa esa identidad narrativa y/o narradora con la voz del autor, quien es quien firma en libro con su verdadera nombre (Alberca, 2007:128).

El autor se pone en lugar de otro, pero discurre y reacciona de acuerdo con sus propios principios. En su ensayo «Pluma, papel y veneno», Oscar Wilde había sentenciado: «Dadme una máscara y os diré la verdad». Se sobrentiende, claro, la verdad personal, su verdad. El recuerdo novelístico le permite al novelista ser otro sin

dejar de ser él mismo. Este es el mecanismo que reconoce en muchas novelas que adoptan la forma de la autobiografía ficticia y que por ejemplo, ha sido la manera de interpretar el significado del *Lazarillo* y su oculta y enigmática autoría. (Alberca, 2007: 91)

Los enunciados de Alberca no desdican nuestra teoría en ningún momento. En el medio cinematográfico, para identificar la *autodiégesis*, más que el nombre, que también lo hace en alguno de sus casos, a lo que le concedemos prioridad para identificar la *identidad* del autor es la *presencia* física del intérprete -o de él mismo como actor- en la obra. Si un autor pretende distanciarse, en lugar de encontrar otro nombre, lo más adecuado será, precisamente, relevar su presencia por la de otro individuo. Es decir, ese personaje autobiográfico será interpretado por otro actor. El hecho de que el personaje mantenga o no el verdadero nombre del autor será significativo, pero menos indicativo de que el autor quiera o no ocultarse bajo otra *presencia* física.

En la película *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003) dirigida por Albertina Carri, el personaje de Albertina Carri no siempre será interpretado por la directora. En ocasiones será interpretado por Analía Couceyro, ocultando así a la propia Albertina Carri. Sin embargo, este personaje mantiene el nombre de la directora y autora. Es decir, el autor ya no sólo no tendría la obligación de ser veraz ni con el nombre ni con los sucesos que cuenta; sino que tampoco está obligado a ser veraz respecto a su *presencia* física. La cuestión es que aún incoherente con su figura, resulta verosímil bajo el cuerpo de Analía Couceyro.

Como veremos en 4.2.1. Clasificación de la *autodiégesis* (p. 202), el caso de *Los rubios* es una clara muestra de *autodiégesis relevada* de tipo 1: mediante *impostor*. La actriz que releva a la autora en su físico pero no en su nombre, consigue que la directora no exponga directamente su figura con aquello que está contando. Pero que el autor mienta o se oculte bajo otro nombre no significa que en su actividad no se detecte la *verdad* respecto a lo *real*, ni que el espectador piense que la verdadera Albertina Carri no está ahí. De hecho, a pesar de que el individuo que está en el plano es Analía Couceyro, el objetivo de este tipo de *autodiégesis* es precisamente que el espectador llegue a pensar que quien está en el plano es la propia Carri.

A pesar de ello, lo más habitual para que el autor tome distancia en el medio audiovisual, será la *autodiégesis no-documental* en el que el personaje ficcional tiene distinto nombre que el actor-director que lo interpreta. Sería el caso del personaje de Alvy Singer en *Annie Hall*. Interpretado por Woody Allen, no actúa bajo este nombre. El siguiente paso respecto al distanciamiento, vendría escudado por el cambio de actor, pero también por el cambio de nombre. En la *autodiégesis relevada* de tipo 2 (mediante *alter-ego*) encontramos el ejemplo ya estudiado de Guido Anselmi, interpretado por Marcello Mastroianni en *Ocho y medio (Otto e mezzo*, Italia, Federico Fellini, 1963); quien releva a la figura del director: en este caso, Federico Fellini. La *autodiégesis relevada* de tipo 2: mediante *alter-ego*, por tanto, presenta mayor complejidad, pues los objetivos que busca son tan variables como variados. Por un lado, el autor busca que el espectador confunda al autor en el personaje interpretado por otro interpretar, mientras que el propio autor rehúye de interpretar a este personaje ya sea por fingir o por disimular con mayor efectividad.

Esto ya lo veremos más adelante. Sin embargo, por ahora centrémonos en que precisamente, ese *relevo*, tampoco supone una casualidad. No es accidental.

Lo poético, por su orden simbólico, y los estudios del psicoanálisis caminan parejos. No hay diferenciación teórica entre él el campo de los síntomas del inconsciente. La creación artística es un acto de «sublimación» y si, en términos de Freud, no es un “chiste”⁵¹ o un “lapsus”, todavía se requiere también una progresión teórica en el estudio de la psicología para llegar a conocer como se conforma el conocimiento y el contenido artístico. El acto del sueño, que en la práctica funciona como el del “chiste”, dejaría abierta la puerta a articular contenidos reprimidos o fantasmagóricos; es decir, significantes irreales capaces de elaborar contenidos de fantasía (Baudrillard, 1980: 253-254). Si el “chiste” es una sustitución de valores inconscientes, en el psicoanálisis el “lapsus” es también una coincidencia entre dos significantes que crean un nuevo acontecimiento psíquico.

⁵¹ Desde el psicoanálisis “chiste” (o “*witz*”, en el original) es una liberación y potenciación de significaciones inconscientemente formalizadas mediante atajos rápidos que de haber sido realizadas mediante un esfuerzo intelectual consciente, requerirían de un esfuerzo intelectual mucho mayor (Baudrillard, 1980: 253-254).

En relación con la elección de los actores, a veces estos reflejan una suerte de “chiste”. Un actor, como se puede observar en los próximos 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199) y 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296), es un médium de significados. De este modo, Tony Leblanc, interpretando al padre de José Luis Torrente, está cumpliendo con la función poética de que la película *Torrente, el brazo tonto de la ley* sea heredera de aquellas películas cómicas en las que décadas atrás Tony Leblanc participaba. Es un señuelo. Igualmente, Jerry Lewis, en *El rey de la comedia*, es otro “chiste”, debido a las similitudes que se pueden encontrar entre el actor y el personaje. En este sentido, todos los actores utilizados como ornamento estético, o directamente, como actores fetiche, resultarían ser un “chiste” o “lapsus”. La utilización de Mastroianni por parte de Fellini, en todas sus vertientes, no se escaparía a esta circunstancia, tras su utilización en *La dolce vita*⁵².

Además, precisamente Baudrillard señala precisamente que el actor, como objeto fetiche, deja de ser precisamente poético, porque a nivel psicoanalítico ve *saturado* sus valores y sus capacidades. Estos valores simbólicos son fijados en la obsesión de su sentido (Baudrillard, 1980: 257). Esto precisamente rebasa al actor que, una vez comprendido, deja de ser un mero objeto estético y pasa a ser un objeto limitado y, por eso, “corrupto”. Para el necesario desarrollo de esta idea, véase 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) y 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347).

Respecto al “pacto autobiográfico” y el principio de verosimilitud, existiría además otro pacto entre el autor cinematográfico y el espectador. Este se traduciría también en una posición ética y conforta a la noción de género cinematográfico. Establecer la diferencia entre la *realidad* y la fantasía desde una separación genérica tradicional debe ser descartado como punto de partida. La separación entre los dos grandes géneros cinematográficos: el de documental, equivalente supuestamente a *lo real*, y el de ficción, como equivalente supuesto de lo fantástico, es una rémora teórica de

⁵² Sobre este tema, y para la comprensión de las circunstancias específicas de este caso, me remito a mi investigación anterior *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* (Sabater Cuevas, 2015: 49).

estéril continuidad; más cuando desde el ámbito televisivo, radiofónico o periodístico se ha enriquecido, paradójicamente, una discusión a causa de una demostrada hibridación entre ambos géneros. Pero precisamente esta hibridación ha constatado sus permeabilidades y han evidenciado sus fronteras poco delimitadas. Desde las obras de Dziga Vertov o Robert Joseph Flaherty hasta el cine iraní contemporáneo, los discursos y las muestras de experimentación entre el cine de ficción y el cine documental han sido numerosas. Podríamos mentar ejemplos como el Free cinema, Dogma 95 o el Cinema Vérité, pero la lista es mucho más numerosa; y todas vendrían a confirmar más o menos lo mismo. Múltiples fuentes evidencian y muestran evidencias de cómo el género documental no es sinónimo de registro objetivo de la *realidad*⁵³.

Cuando Jacques Aumont habla del *neorrealismo*, lo define como unas películas de ficción filmadas en lugares auténticos en las que los actores, que no eran profesionales, improvisaban para aportar una huella probatoria (Aumont, 2016: 40). La diferencia por tanto, sería la puramente etnológica, puesto que el cine documental no tendría que «producir» una realidad sino que tendría que «atraparla», sin embargo el documental y la ficción serían inseparables, ya que citando la concepción de Pier Paolo Pasolini sobre la dotación de sentido a la realidad a través de la manipulación del tiempo y el espacio, los métodos de trabajo de Flaherty, considerado el padre de documental, y la concepción de Christian Metz de que la realización de un film siempre es equivalente a «guionizar», llega a la conclusión de la imposibilidad de hacer un filme sin ningún tipo de intervencionismo. El desarrollo, además, del medio

⁵³ El documental, en contra del cine de ficción, puede aportar al espectador la sensación que esta representación no está elaborada, ni tampoco construida; pero eso no quita que sí pueda estarlo. De hecho, también, el tratamiento de los elementos en el cine de ficción se perciben como verosímiles estando tratados y manipulados. Véase pp. 54-56.

Por ejemplo, en una película de ficción como ya hemos dicho, no echamos de menos el sonido del viento que choca contra el micrófono, ni tampoco nos preocupamos por si la distancia en el que se nos muestran los sonidos corresponde a la distancia desde donde nosotros observamos la acción. En líneas generales, el tratamiento de la imagen o del sonido podría calificar o descalificar a un documento audiovisual como verídico o falso, aunque éstos no remitan a la correspondencia verídica respecto al método de recogida.

Además el documental se construye a través de los mismos mecanismos técnicos que el cine de ficción, con el que comparte las limitaciones y recursos de deconstrucción y reconstrucción propias del proceso de captura en el rodaje y de ordenación en el montaje, e incluyen de igual modo, elementos ajenos, como, por ejemplo, la inclusión de música, que intentarían manipular al espectador emocionalmente.

televisivo hasta nuestros días complicarían mucho más estas concepciones, evidentemente (Aumont, 2016: 41-45).

Diferenciar los géneros de no-ficción respecto a los de ficción no supone que en uno de ellos no se vaya a encontrar la *verdad*. Como se menciona en *La Representación de la realidad* de Bill Nichols, la noción de género es útil para establecer que la postura respecto a la representación de la *realidad* tendría que suponerse como una negociación con el espectador. Es una posición ética que establece metodologías en el proceso de elaboración del filme, pero esas metodologías estarán en ambos casos. Escoger un código profesional o una ética a la hora de presentarle la *realidad* al espectador no implica que el autor no ejerza ningún tipo de manipulación (Nichols, 1997: 42-219) Deberíamos hablar, por tanto, de una decisión que toma el creador para recoger y exponer la *realidad* en su obra⁵⁴. Lo haría dialogando entre aquello que la *realidad* (supuestamente objetiva) le aporta y su propio criterio estético (subjetivo).

⁵⁴ Para no ahondar en las similitudes existentes en los métodos del trabajo de Flaherty y Vertov, desde las consideradas obras documentales, con respecto a los métodos que podríamos atribuir, de manera absolutamente errónea, a las estrictas ficciones, dejo una explicación de Víctor Erice, en compañía de José Luis Guerín, en la conferencia de la edición de 2015 *Enciende la Tierra*, organizado por la Fundación CajaCanarias. La considero suficientemente explicativa también en relación con los sujetos filmados y en el uso de la práctica de filmación extendida en la actualidad:

La gente piensa que, hoy día, con la facilidad de los medios y la tecnología, piensa que grabando horas y horas de material vas dando a la cámara, ya se está construyendo y elaborando una película [...] Yo no establezco juicios de valor, pero nuestra experiencia [del cine] creo que es bastante diferente.

[...]

No todo lo que se hace tiene el rango de la escritura. Yo creo, con todos los respetos, sobretudo de escritura cinematográfica. No confundir con el reportaje, no confundir también con el testimonio periodístico filmado, que puede dar lugar a programas muy interesantes, o sea, lo digo con todos los respetos, pero el cine, la escritura cinematográfica, es algo distinto. O cualitativamente distinto. Y en ese sentido hay que pensar que tanto José Luis como yo, somos cineastas que hemos trabajado, y yo sobretudo en los comienzos, en el cine específicamente de ficción. De ficción. Con actores profesionales, etc., etc. Es decir, que nos hemos movido, digamos, entre formas de registros desde donde podemos integrar nuestra experiencia como directores de ficción. Aunque yo creo que hay ficción siempre. Es decir, a partir del momento en que la cámara está ahí. Que está filmando. Ya, cualquier persona, sea actor o no, se produce una determinada manera que no es la igual a la suya habitual. (Fundación CajaCanarias, 2015)

Por lo demás, los métodos de trabajo de la ficción y el documental, y la relación entre ellos, está documentado tanto teóricamente como, en el caso de Flaherty y Vertov, promotores de la realización cinematográfica, también de manera histórica.

Por otro lado, sobre el cambio de comportamiento del sujeto filmado hablaremos en otra parte del presente apartado al analizar el cine de Krzysztof Kieślowski (p. 102 y ss.). Este no es un problema que

La taxonomía de género cinematográfico queda, al menos, establecida como clasificación comercial, ya que acuden a las expectativas que las audiencias ya poseen. Rick Altman, en su libro de referencia *Los géneros cinematográficos*, estudia como algunos autores, como Benedetto Croce en *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, de 1902, intentaron evitar la separación establecida por Aristóteles entre tragedia y comedia. Esta separación empezó a cuestionarse cuando en el siglo XVIII los dos géneros comenzaron a hibridarse evidenciando nuevas formas que subvertían y se excedían en los códigos. El propio término «género» en la práctica se vuelve superficial y volátil. Por eso la teoría de los géneros literarios, hasta hoy, no ha llegado a conclusiones firmes con respecto a las fórmulas que rigen la producción o las estructuras que rigen cada uno de los diferentes géneros y subgéneros. En el ámbito audiovisual, tampoco los estudiosos se han podido poner de acuerdo para clasificarlos siquiera desde el medio en el que se emite, las decisiones de su programación o las expectativas de recepción por parte de la audiencia (Altman, 2000: 22-34).

En 1984, Dudley Andrew en *Concept in Film Theory* expone que los géneros cinematográficos ejercen una función industrial que concretiza la economía global del cine. Es decir, el género sería una fórmula configurada que permite construir en masa las películas en base a un tramado y estructura formal que, además, permite también su etiquetado como producto mercantil. De esta manera, se facilita también la venta a los distribuidores y exhibidores, quienes perpetúan esa clasificación, así como todo el engranaje de producción supone la satisfacción posterior del espectador, el cual es capaz de identificar las películas en base a esa taxonomía. El pensamiento establecido sobre el género cinematográfico apoyaría la idea de que los críticos y teóricos programan y definen cualquier tipo de producción industrial del cine en términos comerciales (Altman, 2000: 34-197).

La adhesión a esta comprensión del género como método de producción y de distribución, implanta un marco de estudio para muchos investigadores. Algunos de ellos, son capaces de estudiar géneros cinematográficos como el *musical* y el *western* a partir de películas realizadas en determinados periodos históricos, pertenecientes a

está fomentado desde los orígenes del cine, sino en cobra destacada atención en vanguardias que se iniciaron durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XX.

una única productora o realizadas por un único director. Así se llega a la conclusión de John Cawelti de que los géneros tienen un periodo inicial de articulación y descubrimiento hasta culminar en una fase autoconsciente y reflexiva en el que los esquemas son ya tan conocidos y perceptibles que hasta el espectador puede llegar a aborrecerlos por lo predecible (Altman, 2000: 39-43).

Por este motivo que señala Cawelti, los géneros necesitarían explorar nuevas formas de expresión, para no morir comercialmente y mostrar novedad. Es relacionable también al concepto ya comentado de *saturación* o “corrupción”. Sobre la cita anterior, también podemos mentar que precisamente eso mismo pasaría por las filmografías de determinados autores, que también terminan en la repetición de formas y, para combatir la autocomplacencia o mantener la atención de los espectadores, buscan nuevos mecanismos y los perfeccionan. Contrariamente podrían también relevar a actores por otros o hacer variar la temática de sus nuevas obras.

Por otra parte, sin discutir con Cawelti, podemos comprender la necesidad de que cada autor pueda ser capaz de aportar un tono distinto sin rebasar lo que se considera la identidad básica del género. Esto es así porque el género proporciona elementos y guías con los que el autor puede crear y que limitarían -y hasta podrían chocar- con la capacidad del acto creativo del autor. El género sería el límite de la fabulación personal de cada creador a la vez que le proporcionaría unas guías de elaboración. Respecto a lo *verosímil*, hay un efecto-género que permite establecer las bases *diegéticas* del mundo en donde el filme se va a desarrollar. Estas leyes precisamente son las similitudes que permiten cohesionar las películas consideradas del mismo género (Aumont et al., 1985: 147-148).

Aún así, cada autor sería capaz de proponer y establecer su “clave” dentro del género. Un interesante estudio sobre el canto popular en Jamaica, se percató de cual era el sustrato fundamental del material oral transmitido y la propia actualización y aportación creativa consciente de los diferentes cantantes nativos a nivel individual. Estos cantantes podían aportar una variación de la misma canción para actualizar el material repetido. Dicho estudio fue realizado por Helen H. Roberts en 1925 bajo el nombre de *A Study of Folk Song Variants Based on Field Work in Jamaica*.

Por esto, ya que la *autoficción* supone un proceso creativo de gran implicación personal por parte del autor, de entre estos autores que han estudiado la noción de género cinematográfico, en muy pocos, leyéndolos de una manera plana, logramos encontrar elementos de interés para el estudio de la *autodiégesis*. Por ejemplo, Thomas Schatz sólo estudia el *western* desde las películas de John Ford; pero en realidad no llegaría a analizar con total plenitud ni el género, ni todos los elementos capaces de componerlo; sólo logrará vislumbrar los componentes que son emanados desde la obra de Ford. Es tanto una cuestión de clasificación comercial, como una problemática que aborda también la *identidad* de la obra.

A través de las directrices de Schatz, el investigador sólo llegaría a conocer los elementos que utiliza o desarrolla John Ford dentro del mismo; lo cual, evidentemente, sí tiene interés enorme aquí, pero no los podríamos separar de la concepción del propio género. O dicho de otro modo, podemos observar las aportaciones estilísticas de Ford, podríamos prever dónde *está*, o *podría encontrarse*, Ford, pero este estudio no atisbaría por tanto que el género pueda superarse o evolucionar mostrando configuraciones tales como las expuestas con la figura actoral o directoral de Clint Eastwood. A mi modo de ver, estudiar las aportaciones de un director únicamente desde el planteamiento del género cinematográfico resultaría cuestionable a nivel transversal aunque pueda suponer el encuentro de una base diferenciada entre lo que el género aporta respecto a la aportación creativa y estilística original del autor.

En el libro *Fábulas de lo visible*, Quintana hace un interesante barrido histórico para observar cómo las leyes culturales de cada época imponen unas formas concretas de reconstrucción de la *realidad* en el arte y observa, citando a Ernst Gombrich, cómo en la Edad Media y en el Renacimiento, se utilizó la imagería para conformar en las representaciones pictóricas un universo coherente dentro de un orden simbólico sin equivalencias con la vida cotidiana. Estas expresiones de índole religioso no se asemejan a la *realidad* y vienen ya marcadas por la subjetividad del artista (o por el permiso imperante de la institución religiosa) a través de un “estilo”. Sobre este último, el concepto de *estilo*, propongo el establecimiento de “clave” personal de abordar un género cinematográfico. La “clave” no es el estilo. El *estilo* de un autor es el mismo siempre; mientras que la “clave” es la forma de enfrentarse a unas normas

diegéticas o genéricas ya establecidas y coordinarlas desde un prisma personal más o menos estricto que permitan realizar, en cuanto autor, más o menos concesiones a la producción⁵⁵.

Un manejo de este dilema puede ejemplificarse con Alfonso Cuarón enfrentando la dirección de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Reino Unido Estados Unidos, Alfonso Cuarón, 2004), tercera película de la franquicia de Harry Potter producida por Warner Bros. En cuanto al tema en cuestión que estamos ahora, encontramos exactamente los mismos síntomas, pero comprimidos en intervalos de tiempo más reducidos, ya que Cuarón sólo está a cargo de una película de las ocho que componen la saga en total. Cuarón es capaz de establecer su “clave” dejando como resultado una película de la franquicia diferente a las demás⁵⁶.

Quintana observa también, citando a Erich Auerbach, que en el ámbito literario también se enmarcó un realismo desde un universo legendario que progresivamente se fue acercando hacia los sucesos históricos veraces. De igual modo que hace Homero, ocurre también en el Antiguo Testamento. De esta manera, se funde también la teología con la crónica histórica y se funden los textos bíblicos con formas discursivas que exploran la cotidianeidad y dan voz a personajes de estratos sociales humildes y cercanos a la gran masa. Es decir; en primer lugar, según Auerbach, el género evolucionaría con el transcurso del tiempo, ya que los modelos varían respecto a cada periodo histórico, en segundo lugar este desarrollo vendría acompañado de una suerte de democratización en cuanto a sus temas y personajes tratados. En tercer lugar, no menos importante, la realidad literaria tampoco estaría sujeta a la realidad del mundo, pese a tenerla como referente (Quintana, 2003: 31-35)⁵⁷.

⁵⁵ Más que el estilo, la “clave” es la forma en que el autor se enfrenta al acto de *embellecer* la realidad en su acción de volverla a exponer. Mediante la “clave” el autor se enfrenta a unas normas diegéticas y genéricas ya establecidas previamente. Para la correcta comprensión de la terminología de *embellecimiento*, véase pp. 158-161.

⁵⁶ La serie cinematográfica de Harry Potter supone la adaptación de siete libros escritos por J. K. Rowling. Dichos largometrajes, producidos entre el año 2001 y el 2011, los dos primeros corrieron a cargo de Chris Columbus, siendo el tercero realizado por el mencionado Cuarón, el cuarto por Mike Newell y ya finalmente, los cuatro restantes, fueron dirigidos por David Yates.

⁵⁷ Al margen del tema que nos preocupa, al encontrar estas expresiones capaces de relatar la vida ordinaria en los textos sagrados, podemos dar cuenta de, si son susceptibles de ser analizados desde la

Como ya hemos visto, los estudiosos del género cinematográfico también aseguran que las situaciones de verosimilitud establecidas por un género pueden cambiar con el tiempo. Se ejemplifica con el *western* la manera en que la obra de Sam Peckinpah se contraponen con las relativas al *western* clásico, y al *western* realizado por italianos⁵⁸ como respuesta también al *western* moderno americano (Aumont et al., 1985: 147-148). Así, Ford implanta su “clave” dentro del *western*, que sería una “clave” distinta a la de Clint Eastwood, Sam Peckinpah, Howard Hawks o Sergio Leone. La forma de relacionarse con el género es diferente entre cada uno de ellos; además de asumir que las necesidades comerciales o históricas también podrían tener consecuencias en cuanto a criterios industriales de producción.

Del mismo modo, Hitchcock modifica el género de suspense apropiándose y apoyándose de sus leyes formales. Hitchcock se apoya y se escuda en el género porque dentro del sistema individual y comercial, este gesto le permite elaborar su propio arte. De este modo, gracias al género, el suspense en este caso, Hitchcock establece su propia variación individual y personal del mismo. Su “clave” le permite establecer leyes creativas propias dentro de un sistema formal. En realidad, Ford realizaría lo mismo respecto al *western*, diferenciándose, más allá del tiempo o del espacio de Eastwood, Peckinpah, Leone o de su contemporáneo Hawks.

La propia “clave” es el lugar desde donde un creador articula su mundo creado en relación con la *diégesis* del film. No habrá que confundir con el tono que ha sido proporcionado por el género; pues es verdad que hay ciertos géneros que por su ligereza o gravedad, aportan determinado tono con los que la “clave” personal del artista tendrá que lidiar también. Se ponen en relieve problemáticas particulares y oposiciones dicotómicas entre lo que es universal en el género, y lo que es particular de cada director dentro del género⁵⁹.

autoficción, qué estrato social pudo haberlos generado. Este tema lo dejo al margen, pero sería interesante de analizar.

⁵⁸ Hablamos del *Spaghetti western*, pero también se podría indagar en el *Chucrut western*, relativo a producciones alemanas y cuyo nomenclatura también nació de un despectivo bautizo.

⁵⁹ Giorgio Agamben en *Signatura rerum: sobre el método*, en concreto en el texto *¿Qué es un paradigma?*, también investiga el concepto de “paradigma”. No es un concepto en absoluto periférico, y la expresión, desde Platón, Immanuel Kant u otros autores, como Aby Warburg, también podría asentarse como un concepto similar al de “clave”. Sin embargo, aunque el paradigma supondría también una distinción dicotómica entre lo singular y lo universal, parece que “paradigma” también

La “clave” permitiría que, por ejemplo, que las interpretaciones de Jerry Lewis sean diferenciadas a las de Woody Allen; puesto que el tono de las comedias de ambos, remitiendo a unas similitudes básicas, se muestren distintos en ambos casos⁶⁰. La “clave” será siempre una elección respecto a la representación. El humor de Lewis es *verosímil* puesto que el mundo *diegético* de sus filmes permiten el disparate y la caricaturización grotesca; sin embargo no sería tan permisible en Woody Allen, en donde la comedia acude a situaciones más costumbristas. Al igual que en los filmes de Woody Allen, la comicidad de Chaplin también incide en puntos de mayor realismo que los de Lewis⁶¹.

La “clave” del autor, si es marcada, condicionaría el tono del género, pero también puede pasar en sentido inverso. Es por ello, por lo que el llamado subgénero también puede acudir, según mi criterio, al término que yo propongo de “clave” en la equivalencia de, por ejemplo, *comedia de humor negro*, películas de *ciencia ficción de viajes en el tiempo* o filmes de *terror con zombis*; denominaciones que, por ese lado, no remitirían en absoluto a la noción de “cine de autor”. Pero aquí sí el autor se podría entender como un subgénero, ya que supone una subclasificación. Igual que encontramos un “western de John Ford” diferente a un “western de Clint Eastwood”, ambos resultan ser *westerns*. No se generaría confusión tampoco debido a que el *star-system* y la producción de las películas en general, permitió que el nombre del director fuese un reclamo comercial. De ahí que Hitchcock pudiera, en la práctica, apropiarse del género de suspense y por tanto visualizar una película “de Hitchcock” significase ver una película de un género de suspense, por su parte, definido por el particular

puede venir dado por el amplio contexto en la que la obra se crea y no exclusivamente por parte del autor respecto a los otros paradigmas establecidos. Es ahí donde yo sí que recalcaría la distinción de la “clave”.

⁶⁰ De cara a estudiar lo que el género aporta, géneros más irreales, como el de terror y el de la ciencia-ficción, pueden ser más útiles para el estudio ya que sus convenciones de género son más estables y no permiten tanto que la verosimilitud venga proporcionada por los criterios subjetivos del autor o su forma de comprender el mundo, como puede suceder en el género de comedia.

⁶¹ Precisamente por este motivo, establecer la personalidad de Roman Polański es bastante complicado desde el análisis de la *autodiégesis* a lo largo de su obra. Si bien *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, Francia, Roman Polański, 1976) resulta de gran interés, en otras obras, como *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, Estados Unidos, Reino Unido, Roman Polański, 1967), presenta complicaciones y desvía el estudio. Su personaje es creado en esta película únicamente en base a las concepciones del género cinematográfico impuestas en el film. Roman Polański actúa en él de modo completamente lúdico, y posiblemente también la dirige desde este deleite que le proporciona el cruce de género cómico con el cine de terror, sin necesidad de inmiscuir una “clave” o seña tan clara en una etapa temprana de su carrera, como sí que se evidencia en *El quimérico inquilino*.

criterio creativo de Alfred Hitchcock como director. Es decir, ver una película de Hitchcock, suponía ver una película de *suspense* específica y particular, como de un subgénero del propio suspense.

Otro ejemplo. No es baladí que la filmografía de Georges A. Romero esté tan imbricada en los conceptos de terror que él expone, caso específico del fenómeno *revenant*, del cual no sólo se apropia, sino que los desarrolla hasta altas cuotas. Tanto Hitchcock como Romero serán utilizados como baluartes de un género.

El género se habría consolidado a través de la repetición de elementos y del uso coherente de los mismos; por tanto, todo lo dicho seguiría encajando en la conceptualización ya establecida por los teóricos previos. En el caso concreto del *western*, inaugurado como “historias del oeste” o “películas de cowboys” su conformación se podría detectar en *Asalto y robo a un tren*. Altman señala estas características repetidas como la aparición de un forajido, el lejano oeste como escenario, los sheriffs, el atraco de bancos, etc. como elementos superficiales pero percibidos como elementos dominantes. Aunque la ambientación está provocada por el desplazamiento de la industria cinematográfica a California, el exotismo del paisaje sería una característica propia de un género anterior, el de viajes. De igual modo, la situación de suspense tiene recoge las características del cine policiaco (Altman, 2000: 60-64).

Es decir, la pureza de los géneros es una posición muy difícil de defender; y aunque el concepto de “clave” del autor no la simplifica en absoluto, se presenta bajo los mismos criterios y consecuencias sin alterarla. Consistiría en separar unos filmes de otros. El “western de Ford” también presenta elementos comunes reiterados que pueden defender su independencia respecto a otros *westerns*. La posmodernidad y los nuevos medios de comunicación han complicado mucho más si cabe la clasificación. Sin embargo Altman la justifica ya que todavía permite clasificar y subclasificar los nuevos géneros ante la transformación o hibridación de los géneros ya establecidos. De ahí que tampoco sea incompatible comercializar un “drama de Woody Allen” o una “comedia de Woody Allen” como películas iguales “de Woody Allen” de manera transversal entre ellas.

En relación a Truffaut, el propio Woody Allen, en su entrevista con Stig Björkman, también era adulado por aquello que transmitían sus obras al verlas conjuntamente. Woody Allen respondía lo siguiente:

Alguien dijo algo parecido, creo que fue Vincent Canby en *The New York Times*, que hay algunos cineastas que independientemente del tema que toquen, pueden reconocer sus películas. Porque existe una especie de sensibilidad emocional o filosófica, algo que empapa el material, y así *sientes* que se trata de una de sus películas.

En mi caso también podría ser así, porque es la misma persona la que escribe las películas. Es como una firma. Es difícil quitarse de encima esa caligrafía. (Björkman, 1995: 43-44)

Si cada género cinematográfico es una forma original de expresión; es decir, un posicionamiento estético modulado por cada autor de manera personal es también una forma original de mentira. La postura, la “clave”, sería también un posicionamiento y equivaldría a un “género”, pues además podría confirmarse como identificable por parte del público⁶². La gente iría a ver una película “de Woody Allen” independientemente de que fuese comedia o drama y esa “clave” de autor permitiría decodificar el género de comedia o drama en base a la personalidad del autor, pudiéndolo hibridar y hacerlo mutar. También dejaría vía libre para que el espectador comprendiera que con el tiempo pueda mostrar variaciones. El espectador da por hecho de que Georges Lucas supervisó las películas de la franquicia *Star Wars*, las dirigiese o no las dirigiese, hasta la venta de la franquicia a favor de The Walt Disney Company en 2012, quien desde entonces se ha hecho cargo del desarrollo de la *identidad* de la misma⁶³.

La preocupación recae en los creadores. En el caso concreto de Jerry Lewis, mediante la creación de York Productions junto con Dean Martin. Lewis empezó a controlar la

⁶² Aquí también se abre la posibilidad de las creaciones de “escuelas” que señalen su remarcable influencia. Aunque no estén dirigidas por Woody Allen pueden haber películas que se asemejen a las que él hace que continúen su legado. La influencia de estos actores y autores establecen referencias, tanto comerciales como artísticas, para otros creadores posteriores.

⁶³ He aquí la muestra de que un colectivo coordinado con un objetivo común puede operar de la misma manera que una única persona individualizada.

gestación de las películas a partir de 1950⁶⁴. De manera activa, Jerry Lewis no sólo se permitía a aprobar o supervisar proyectos, sino que empieza a intervenir directamente como productor ejecutivo en algunas de sus películas, las cuales únicamente distribuía Paramount Pictures. Coinciden en el tiempo con las otras producciones, producidas completamente por Paramount, en las que Lewis sólo se limita a actuar, ya que se encuentra bajo contrato. Sin embargo, la ruptura entre las dos vertientes de películas no se hace evidente inmediatamente por el espectador aunque en ese momento se evidencia la aplicación artística de Lewis por controlar sus películas en muchas de sus otras fases y defender su *identidad* dentro de las mismas.

En un primer momento, podríamos decir ya que todas las películas producidas por él son “de Jerry Lewis, pues son de su propiedad. Ya a la larga, esta situación le llevará a también a dirigir una década después, tras el rodaje de *El ceniciento* (*Cinderfella*, Estados Unidos, Frank Tashlin, 1960). Quizá el caso de Lewis no es mejor ejemplo que el de George Lucas, pero Lewis lleva la problemática hasta tal extremo que al final es el propio productor el que ve necesario coordinar necesariamente también desde la posición del director; cosa que no hace siempre Lucas con la franquicia de *Star Wars*, pero ahí entramos en otro debate.

En palabras de Frank Tashlin se sabe que el resultado final de *El ceniciento* debe más a las voluntades creativas de Lewis, con quien realizó el guión, que a las del propio director, llegando a discrepar sobre el montaje final⁶⁵ (Alberich, 1987: 51). En cierto sentido, Lewis no sólo se ha convertido en un personaje, por decirlo de algún modo,

⁶⁴ La primera película resultante fue *At War with the Army* (Estados Unidos, Hal Walker, 1950).

⁶⁵ En una entrevista concedida a Peter Bogdanovich en 1962, Frank Tashlin defiende que la película *El ceniciento* quedó destrozada a pesar de cualquiera de sus firmes objeciones. Jerry Lewis, quien entonces había logrado mayor poder desde el departamento de producción, eliminó la mayoría de gags con la intención de reforzar en la cinta la carga dramática, que era la que más le interesaba al propio Lewis (Bogdanovich, 2008: 246).

Tashlin era bien considerado por el dúo de Martin y Lewis, ya que lo consideraban un verdadero director y no un mero realizador. Por su lado, el director pensaba que Dean Martin era un actor «muy limitado» y que Jerry Lewis, del que se hizo amigo personal, era «sencillamente indirigible» (Alberich, 1987: 45). Independientemente de las capacidades interpretativas de uno u otro actor, es muy evidente que tras su experiencia en los dibujos animados, a Tashlin le interesaba mucho más el personaje infantil y caricaturizado de Jerry Lewis, al cual intentó desarrollar con el beneplácito de Lewis. No obstante, Tashlin fue el único director en York Productions.

“franquiciado”⁶⁶, sino que es Jerry Lewis, en cuanto a productor, quien también puede tomar las decisiones de modificación sobre el mismo personaje prototípico. Tashlin, como realizador contratado, está subordinado a estas decisiones del departamento de producción en el que, en determinado momento, Lewis consigue tener aún más voz y más voto, gracias a la creación de la nueva Jerry Lewis Productions en 1959. Sin embargo, Jerry Lewis tampoco quedó completamente satisfecho con esta cinta. Ese fue, quizás, otro motivo más para aventurarse en la dirección cinematográfica como veremos en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) al extendernos en el análisis de Jerry Lewis y también en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

La llamada *Teoría de autor* así entendida, en realidad, rescató esta conceptualización y, aún enmarcada dentro de este paradigma industrial americano, llega a la conclusión de que las películas, por ejemplo, de Godard serían unas películas de “género Godard” igual que una película de Nicholas Ray es una película de “género Ray” o de David Lean, una de “género Lean”, o Truffaut “género Truffaut”, etc. Me disculpo por la simpleza de la exposición, por su poca concreción, pero es suficiente para señalar que, por ello, hay más motivos aún cuando estos autores de los años sesenta fueron capaces de reflexionar sobre sus propias carreras haciendo evolucionar sus métodos; por tanto, su “propio” género. Estamos hablando de autores muy autoconscientes y conscientes de sus carreras. Intentar paliar las necesidades comerciales, de financiación y distribución de sus obras en base a la circunstancias de que fueran ellos quien las fueran a dirigir y firmar, les aportaba comodidad.

⁶⁶ El personaje serial de televisión, a causa de la reiteración de los valores bajo unas representaciones determinadas, termina por conformar y fijar la identidad del personaje presentado en pantalla. La repetición de papeles, y la constancia en el comportamiento de un actor en su invariabilidad de roles, aunque no interprete exactamente el mismo personaje, es la principal causa, a mi entender, del llamado “*encasillamiento*” de los intérpretes. Sobre esto nos extenderemos en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

Esta etiquetación de los intérpretes pueden estar motivadas por criterios industriales de producción y comercialización, pero también pueden estar fomentadas por los propios actores. En el caso específico de Lewis. Su representación prototípica e infantilizada de Jerry Lewis se establece, en gran parte, también por el trabajo de Tashlin, quien había trabajado previamente dirigiendo cintas de animación para Warner o con actores tales como Bob Hope, algo que podría condicionar la relación del director con la comedia. Aparte de que también puede venir dada por la propia labor de Lewis actuando en vivo antes incluso de su primera aparición en televisión junto con Dean Martin, fue el propio Lewis quien consideraba a Tashlin favorablemente ante la idea de que se pudiera nutrir a su personaje prototípico de aquello que había desarrollado Tashlin con las criaturas animadas de la Warner.

La *Teoría de autor* coincide con el surgimiento del autores europeos de la segunda mitad del siglo XX y se conforman bajo ideas promulgadas por la crítica francesa de *Cahiers du cinéma*. Esta es la primera generación de cineastas que son conscientes de su posición histórica respecto a la invención del cinematógrafo, los primeros capaces de “historizar” el cine de forma retrospectiva⁶⁷, de ser proclives a releer el cine de una manera determinada (a lo mejor sesgada y supeditada al objetivo de justificar su propio cine) y ensalzar sus propias figuras sobre el engranaje de producción industrial al cual, a priori, no tendrían por qué tener acceso⁶⁸. Para ejemplificarlo, me remito y cito el artículo de Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français*, publicado en enero de 1954, en el número 31 de *Cahiers du cinéma*. El ataque generacional se avivará cuando los nuevos cineastas franceses comiencen a comercializar sus obras pocos años más tarde. Películas, por cierto, de presupuesto más bajo y generalmente hechas fuera de los marcos de producción convencionales.

Esta relectura industrial de gran impacto no tuvo una efectiva respuesta contraria en su momento y, tras superar el vacío generacional en Estados Unidos, las figuras formadas allí durante este periodo se habían embebido ya de estas ideas más europeas al establecerse como directores. Personajes relevantes del cine de los años setenta como Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, etc. adoptan y asumen el encanto autoconscientes de los cineastas franceses e italianos de la década anterior que, cabe decirlo, admiran de manera explícita. Extendido el enfoque dentro del engranaje industrial y comercial es ya imposible de enderezar en

⁶⁷ Jean Luc Godard llegó a señalar esta capacidad de su generación en la entrevista realizada por Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant que fue publicada en el número 28 de *Los Inrockuptibles* en 1998 (Godard, 2007: 246).

⁶⁸ La *política del autor* que se justifica en el cine de Truffaut en realidad justifica el cine de cualquier cineasta que a sí mismo se considere que tiene algo que decir o exponer, aunque sea tan nimio como su propia existencia. Esto es así porque esta corriente justifica el cine de libertad individual en detrimento de aquel en el que el realizador es tan sólo un engranaje en su manufactura.

Sin embargo, esto no quiere decir que las grandes producciones en las que se consideran un ingente número de trabajadores de diferentes ideologías no se encuentre una identidad mayor o una exposición ideológica menos compleja. De hecho, lo que la *Teoría del autor* expone es precisamente un componente claramente de clase burguesa. Únicamente un considerado autor acomodado puede correr con el riesgo industrial y comercial que supone hacer un filme bajo la única restricción de sus ideas en su producción. Por ello, cuando se habla de un cine de autor, ideológicamente posicionado y comprometido desde la izquierda, se trata de un cine muy al margen del sistema, de presupuesto muy bajo o nulo, a los que la industria hace escasa atención independientemente del prestigio del autor que las hace. En este caso, la situación actual de Godard es muy ejemplar.

los años ochenta, pero son ellos, los autores europeos consagrados, ya como propios teóricos, quienes llegan a contradecirse entre sí.

En el caso de Truffaut, tras arremeter en sus inicios contra el cine literario, se observa como al final de su carrera se asientan técnicas de narración literarias y asciende su gusto por el uso de una producción cinematográfica más propia de un sistema industrial. No es precisamente *La noche americana* (*La nuit américaine*, Francia, Italia, François Truffaut, 1973) un manual de cómo Truffaut realizó sus películas en la década anterior, sino más bien es aquello que él considera que es el “verdadero” cine, aquel que parece anhelar; la cinta parece el cómo Truffaut desea rodar realmente. Incluso en sus textos, Truffaut no repara en elogios la industria de Hollywood, que le abre la puerta tras el éxito internacional de este filme, cuando incluso llega a colaborar con producciones americanas de gran envergadura como puede ser *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Estados Unidos Steven Spielberg, 1977), en la que disfrutó de una manera entusiasmada.

Godard, por su parte, recupera concepciones anteriores y experimenta con diversas vanguardias, para, cada vez más, alejarse del paradigma comercial en todos sus aspectos, pero sin desechar marca “de Godard” como autor y creador; aún a su pesar, como se evidencia en sus conferencias en Montreal, en donde se lamenta que Anne-Marie Miéville la inviten a presentar las películas en las que ella trabajó y que sea presentada como alguien «que trabaja con Godard» sin mencionar el nombre de ella, ni valorar su labor profesional de manera autónoma. Godard, en Montreal, parece percatarse de que la reivindicación del director como único autor puede ser cuestionable y que, desde la petición en los años 50 desde *Cahiers du cinéma*, ha sido nocivo en el ámbito académico (Godard, 1980: 285-286).

Por otro lado, es muy posible que los elementos que el género, entendido convencionalmente, atribuye a las creaciones supongan el límite de los procesos de *autoficción*. Me refiero a las convenciones que el propio género proporciona. En diálogo con el género, todo lo que el autor pueda generar no estará propiciado por su experiencia personal y vital, sino por la relación del autor con obras anteriores de ese género. Por ejemplo, si un autor quiere hacer una película con zombis, lo que hace el autor no es crear al concepto de zombi o a un tipo de zombi concreto. Más bien

recoge ese concepto inventado por otros y establecido dentro del género y se relaciona, de una manera más o menos personal, con él.

Igualmente Alfonso Cuarón puede empatizar con Harry Potter y variarlo de forma mínima, pero Harry Potter es un personaje establecido de antemano y que, al margen de la más que posible mano rígida de la productora, tampoco permite de por sí muchas modificaciones. Entonces la franquicia dejaría de tener sentido; sería otro personaje. Sería otra cosa. Igualmente Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan y Daniel Craig son seis actores distintos para un James Bond. Entre ellos hay diferencias, pero hay elementos que no admiten variación. Es decir, al estilo identitario del personaje no se le permite la variación pese a aquella persona, un intérprete intercambiable, que les da vida o los escenifica⁶⁹.

⁶⁹ Como suceden con los personajes de Disney o de los Looney Tunes, a los cuales les ponen la voz diferentes actores, las historias que a ellos les suceden están escritas por diferentes personas. Sucede lo mismo en el mundo del cómic perteneciente al sello Marvel Comics o DC Comics. Hay diferentes lecturas de Superman o de Batman, como personaje, dependiendo de los escritores o dibujantes contratados. Precisamente se señala en esas variaciones el prestigio de según qué creadores, su modo de trabajar o las tendencias ideológicas de los mismos.

En el caso concreto de Batman, aún creado en los años treinta del siglo XX, podemos citar loables y posteriores obras de Frank Miller. Alejado de otros reconocidos escritores contemporáneos cuya actividad también se realiza para esta figura de comic, como Neal Adams o Denis O'Neil, Miller es importante en cuanto a la configuración de Batman (*Batman: El regreso del caballero oscuro*, de 1986, o *Batman: año uno*, de 1987). Alan Moore relativo a El Joker crea *Batman: La broma asesina*, de 1988, también relevante para esta figura.

Otro caso llamativo es la circunstancia del Tío Gilito (en el original Scrooge McDuck. En Latinoamérica, Rico McPato). Personaje menor para la factoría Disney, fue creado por el escritor y dibujante Carl Barks en 1947 para el comic *Christmas on Bear Mountain* y se desarrolló posteriormente únicamente en el medio del tebeo. Es a partir de las historietas de Barks, donde el mundo del Tío Gilito, a partir de ser complementario al Pato Donald, comienza a crecer. De la actividad de Barks nacen también otros personajes, como los tres sobrinos del Pato Donald o aquellos pertenecientes a Patoburgo o Patolandia (según la versión y también la traducción).

Todo ello estaba destinado al mundo del cómic. Y es allí donde el personaje de Tío Gilito se vuelve ciertamente reconocible y monolítico, en Europa en mayor medida. Sin embargo, no es hasta los años setenta y ochenta, tiempo después del retiro de Barks en 1965, cuando, bajo vicisitudes económicas de la Disney, se decide recuperar al personaje y ceder sus derechos a creadores externos. Esos derechos eran comprados por diferentes publicaciones, como fue el caso de la publicación *Don Miki* en España, en donde se publicaron nuevas historias creadas por artistas italianos bajo una laxa supervisión de Disney.

No es hasta los años noventa, coincidiendo con su popularización audiovisual, cuando Disney termina queriendo limitar al personaje. Es Don Rosa, más cercano y continuista de las obras originales de Barks, el encargado de crear *La juventud del Tío Gilito* (en su original, *Life and times of Scrooge McDuck*), una serie publicada originalmente en el danés *Anders And & Co* entre 1992 y 1994. Posteriormente a su publicación en Dinamarca, dichos cómics fueron publicados en inglés.

Al explicarse el desarrollo vital del personaje y la relación con muchos otros personajes de la factoría Disney, la intención de esta serie era, posiblemente, la siguiente: delimitar la *identidad* del personaje de

Este punto también evidencia la posibilidad de la existencia de personajes sin *autodiégesis* o sin *autoficción* de ningún tipo. Pese a estar fabulados, el tratamiento que se hace de estos elementos durante el proceso de creación debería ser diferente al que a lo largo de esta tesis se ha expuesto. Es por ello por lo que tienen interés y merecen ser estudiados. Un zombi es un zombi sin más, igual que a un previo intérprete de James Bond, un actor desconocido entonces, el personaje de James Bond le proporcionará un empaque que podrá utilizar el intérprete en su carrera posterior. En este sentido no hay *autoficción* de ningún tipo, el fuerte arquetipo proporciona los valores al personaje y al actor que lo interpreta sin que suceda nada a nivel inverso. Nos aproximamos en gran medida a la tradicional *máscara*.

Igualmente, si los elementos que puede aportar un género cinematográfico son los elementos estéticos que el autor recoge para la creación de la *diégesis* que están ajenos a él, contraponerlos a la “clave”, es decir, a la *identidad* del autor, supondría delimitar su subjetividad. Esto supondría también una prolongación de la investigación. Algunos elementos ajenos al director que el género aportaría al filme, funcionarían de la misma manera que los personajes sin *autodiégesis* o aquellos actores reconocibles que son traídos desde otras obras de otros cineastas⁷⁰.

Realmente en ningún momento defiende a la *fabulación autoficcional* como el único camino capaz de establecer creaciones, pero quiero evidenciar el gran desconocimiento que existe también por algunos otros mecanismos. A la vista de que otros directores son considerados también autores sin casar completamente con la *Teoría del autor*, me veo también obligado a plantear mi opinión al respecto. Lo que esta tesis plantea es un profuso estudio sobre la concepción cinematográfica. Sin

una manera suficientemente profunda para impedir la creación de obras apócrifas evitando diversas desviaciones y futuras preocupaciones respecto al personaje. También, por otro lado, asumían la importancia de un personaje que siempre consideraron menor aún teniendo un nicho de seguidores bastante amplio.

⁷⁰ La introducción a la *autoficción indirecta*, que ya hemos ido mencionando a lo largo de este texto, está estudiada en 4.3. Otras construcciones *autofccionales* en el campo cinematográfico (p. 296) haciendo hincapié en el caso de actores a los que se generan valores preestablecidos dentro de la obra de determinados directores y que pueden ser utilizados como elementos estéticos por el mismo autor, u otros autores, por un valor previo ya definido. Estos valores limitan la posterior capacidad de fabulación de los autores respecto a estos actores.

embargo ello no significa que la *fabulación autobiográfica* sea la única manera de entender la creación literaria o audiovisual.

Es verdad que nos costaría encontrar una repetición temática en las obras de otros grandes cineastas como Stanley Kubrick o David Lean en comparación con las de los autores mencionados anteriormente. Pero eso no quiere decir que no exista. Podríamos añadir a la lista a Michelangelo Antonioni⁷¹ y a Elia Kazan⁷². En todas sus filmografías hay una coherencia identitaria. Las películas de Stanley Kubrick, aunque sean muy diferenciadas entre sí tanto en cuanto a sus personajes o en los argumentos, siguen teniendo en común una forma de narrar característica.

La *identidad* del autor puede impregnarse en la obra de maneras diferentes y diferenciadas y no únicamente a partir de la *presencia* física dentro de la obra por parte del autor. Determinados actores o la repetición de los temas que en las películas

⁷¹ En el número 112 de *Cahiers du cinéma*, publicado en 1960, Michelangelo Antonioni respondía así cuando el entrevistador le acusaba de repetir los mismos temas, relativos a la mujer, la pareja y a la soledad:

Puede ocurrir que los espectadores –al menos aquellos que se interesan por mi obra- estén cansados de verme volver siempre al mismo argumento. Es cierto que hasta ahora sólo he hecho variaciones sobre el mismo tema, pero también es cierto que he tratado de desarrollar este tema, enriquecerle, renovarlo a la luz de mi experiencia. (Antonioni, 2002: 180)

La experiencia en este punto, se puede confundir con autobiografismo; pero Antonioni demuestra que el autobiografismo no tiene que traducirse en mostrar experiencias personales sino en la capacidad de transmitir estados de ánimo. En el número 252 de *Filmoteca*, relativo a marzo de 1975, el director expresaba lo siguiente:

He dicho otras veces que la única forma de ser autobiográfico para mí no significa representar historias que me han sucedido, sino verter en la película mi estado de ánimo cotidiano. (Antonioni, 2002: 227)

⁷² En 1971, en la entrevista realizada por Michel Ciment, Elia Kazan, se defendía al hecho de que nunca hubiera hecho películas de género:

No hago más que el tipo de trabajo que me gusta. Y es porque soy incapaz de hacer otra cosa. Ninguna otra cosa me interesa. Soy muy egocéntrico y muy limitado. Las gentes dicen que siempre hago la misma película, y para ellos esto es un reproche, mientras que para mí eso es un motivo de orgullo: yo no sé si un hombre tiene más de una o dos cosas que decir en su vida. Como en la araña, el mismo fluido sale de mí haga lo que haga. Le doy diferentes formas; pero lo que me interesa, son las cosas que me han sucedido.

Cuando voy al Oeste, aquello me apasiona pero no lo conozco verdaderamente. [...] Cuando pienso en el Oeste, lo encuentro lleno de colorido -¡como me gusta verlo!- admiro a Ford y lo que hace; pero, incluso, no estoy seguro de que eso se parezca al Oeste y que sólo sea una visión novelesca que Ford tiene del Oeste. (Ciment, 1998: 281)

También Fassbinder era acusado de hacer siempre la misma película. En 1982, en el número 27 de *Filmfaust*, el entrevistador evidenció, ante la afirmación del director alemán, como el tema de la identidad era un tema recurrente a lo largo de su filmografía. La respuesta de Fassbinder fue: «Sí, sí, es cierto, porque siempre hago la misma película, claro. Y esto es lógico» (Baer, 1986: 125).

se tratan también pueden hacerlo. Realmente con firmar la obra, el enunciado escrito “dirigido por” en los títulos de crédito, debería bastar para que la *identidad* quedase patente. De hecho, lo hace. Igual también logra que el director haga *presencia* de manera textual.

Sin embargo, respecto a la totalidad de los filmes que son anualmente producidos, la *identidad* del autor no siempre resulta reconocible por el espectador. De igual modo, ni siquiera es identificable por el espectador el nombre del propio realizador. No ocurre así, por ejemplo, cuando somos capaces de reconocer una obra de José Luís Berlanga en base a la repetición de palabras como “imperio austrohúngaro” o, como hace Quentin Tarantino, repitiendo tipos de planos identificables⁷³, como el plano contrapicado grabado desde dentro de un maletero a lo largo de sucesivos filmes. También se pueden reiterar, como es en el caso de Tarantino, ciertos elementos artefactuales, como son la muestra de marcas ficticias como los cigarrillos Red Apple.

Del mismo modo que la cadencia y duración de los planos es una seña también del cine de Sergio Leone, quien popularizó el uso del Primerísimo Primer Plano en las escenas de duelos de pistoleros. Las cualidades de la fotografía o la muestra de determinada estética en los decorados o en los objetos también definen, por ejemplo, el cine de Pedro Almodóvar. No necesitaríamos, en cuanto a ellos, acudir a las temáticas de sus filmes, que por cierto, también se repiten, para encontrar la repetición de estos

⁷³ Charles Chaplin, en su *Autobiografía* incluso, entiende que los planos es una cuestión que varía según un género o un tono. La idea de Chaplin, evidentemente, aunque de peso narratológico, ha sido discutida por distintos autores, incluso por Orson Welles:

La diferencia entre los géneros depende de tu punto de vista, o de cual decidas que es la posición de la cámara. Chaplin pensaba que la tragedia pedía primeros planos. Welles no estaba de acuerdo: la tragedia mira al mundo en plano general, recogiendo la pequeñez de los individuos y dejando espacio para la indiferente continuación de la vida (Conrad, 2005: 363).

Considero que no hay planos que corresponden únicamente a un género, pero quizá sí que, por lo que el plano pretende transmitir respecto a la película, será más sencillos encontrar planos abiertos en comedia y más cerrados, al querer transmitir gravedad, en otros géneros a pesar de que el autor sea el mismo. Autores como Woody Allen, han trabajado en ambos géneros, cabría estudiar si existe diferencia, en cuanto la escala de los planos escogidos, a la hora de mostrar un personaje en una película cómica u otra más trágica.

En lo que a la cita compete, podemos aclarar que, desde luego, los tipos de plano también tienen relación, no sólo ya con la sensación dramática que pretenden transmitir, la cual puede no tener un significado fijo, sino que también al lugar que coloca al sujeto filmado respecto al mundo que se está exponiendo, agrandándolo al personaje o empequeñeciéndolo, y también posicionándolo. Esto tiene cierto interés para la *autodiégesis*.

elementos. Podríamos hablar de la música también. Aunque la carrera de Ennio Morricone no se limita a la obra de Leone, muchas de las composiciones del primero están estrechamente popularizadas dentro de las películas del segundo y forman parte de la identidad de las mismas.

Sucede pues, que la *identidad* del film no está generada de antemano en el guión, sino que surge en la segunda etapa de preparación del rodaje y su ejecución. A veces, como ya hemos dicho incluso se refleja también en la banda sonora, realizada en otras fases. Charles Chaplin y Clint Eastwood también han compuesto la música que suena en algunas de sus películas sin ser su trabajo como músico el objeto principal de las mismas, algo que sí es el caso de las películas protagonizadas, dirigidas, y a veces también producidas y guionizadas, por Prince, quien manufactura un producto pensado como *merchandising* de su propia figura en el mundo de la música⁷⁴. El tema se complica por esa parte, como ya observaremos en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

En el caso de caso de Kubrick, Lean o Spielberg⁷⁵, el mayor poder del realizador es aplicado en esta segunda etapa y, al no inmiscuirse tampoco el director dentro de los baremos *diegéticos* y personarse, el autor-creador siempre estará distanciado, desde fuera, siendo reconocible únicamente a nivel narrativo. El problema está en si el realizador tampoco tiene una personalidad narrativa fuerte y está supeditado, dentro de la producción, únicamente al cumplimiento correcto de la técnica audiovisual. Es decir, que la imagen se vea bien y que el sonido se escuche bien mientras que la

⁷⁴ Podríamos entrar también en el terreno del *videoclip*, que como género audiovisual establecido resulta de relevante importancia para la construcción de una *presencia* tanto dentro de la industria musical como del conjunto del panorama mediático.

⁷⁵ Tomemos estos ejemplos con pinzas también por su inexactitud. No es correcto, pues los tres citados son directores sendamente implicados en la fase de preproducción y desarrollo, pero los recojo ya que, a mi parecer, son narradores más interesados por la forma que por el fondo. Si los cito, en relación a los personales triunfos de sus estilos, es por que son cineastas de una capacidad narrativa y visual altamente loable y perceptible por sí misma, presentada al público por encima de sus naturalezas temáticas. Por supuesto temáticamente tanto Kubrick, Lean o Spielberg repiten patrones y obsesiones a lo largo de sus respectivas obras aunque al mismo tiempo estéticamente muestren un gran abanico de posibilidades aparentemente dispares a lo largo de sus filmografías.

Además, estos tres directores consiguieron también capitalizar su nombre como figuras comercialmente positivas dentro de la industria, algo que también tendrá relevancia e importancia para que su *identidad* se haya podido presentar. Esta decisiva problemática también la observaremos en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) y 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301)

narración, por lo menos, es entendible. Estos dos problemas, el problema narrativo y la existencia de este tipo profesional de competencia meramente técnica, son dos temas inexplorados aquí. Ahora bien, para la situación teórica de la *fabulación autoficcional* o *biográfica*, es difícil de saber si es un terreno de su competencia, o bien de otro método creativo diferente. Yo creo que más lo segundo.

Todos estos artistas que tratamos en la presente tesis, generalmente europeos, trabajan sobre su subjetividad, expresada en formas de diversa índole, para afrontar sus propios problemas. En consecuencia, al exponer sus problemas reales, se encuentran una forma de *realismo* cuyos límites de verosimilitud se pueden encontrar en la obra de Federico Fellini⁷⁶, Andrei Tarkovski o Ingmar Bergman⁷⁷. Estos tres cineastas en concreto abusan de metáforas visuales y de ensoñaciones para precisamente expresar aquello que fantasean o sueñan. Sin embargo, la creación de estas representaciones no está reñida ni con la noción de género, ni tampoco con la *autoficción*, pues esos espacios subjetivos encierran también verdades; o directamente realidades. En cualquier caso, un espacio *diegético*. El arte, por tanto, es una manera de hacerse interesante a los ojos de los demás y, a la vez de hablar(se) de(a) sí mismo (Aumont: 2004: 166).

El problema de *identidad* del autor es de más fácil solución, paradójicamente, desde los avances del estudio teórico sobre la *autoficción* en el ámbito literario que desde los estudios cinematográficos, centrados exclusivamente en las circunstancias de la representación. Por este motivo este acercamiento el estudio del modo de la puesta en

⁷⁶ André Bazin en *¿Qué es el cine?* deja claro este punto al hablar, en concreto, de Fellini: «Fellini no contradice ni el realismo ni el neorrealismo, sino más bien que le da su total cumplimiento en una reorganización poética del mundo» (André Bazin, 1990: 378).

⁷⁷ Señalando a Andrei Tarkovski, de quien cabe citar especialmente, sin que sea excepción para el análisis, *El espejo* (*Зеркало*, Unión Soviética, Andrei Tarkovski, 1975), Ingmar Bergman, incluía en su concepción no realista del cine también a otros autores:

Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovsky es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua. Sólo alguna vez he logrado penetrar furtivamente. La mayoría de mis esfuerzos más conscientes han terminado en penosos fracasos.

Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios que Tarkovsky. Antonioni iba por ese camino, pero se mató, ahogado en su propio aburrimiento. Méliès estuvo siempre allí sin pararse a reflexionar en ello. Es que él era mago de profesión. (Bergman, 2017: 84)

escena del autor dentro de la *diégesis* debe ser doble y no discriminar un acercamiento por haber escogido otro. Ambos son complementarios.

La cuestión de *identidad* del autor la abordaremos una vez fijemos el marco teórico que permita la reconstrucción *diegética* del mundo y de sus filmes; pero qué duda cabe todo lo expuesto hasta aquí, que lo que es capaz de hacer el autor sobre su mundo ficcional, será lo mismo que es capaz sobre la representación de su propia persona. Qué duda cabe que si es capaz de confeccionar un mundo *diegético* será igualmente capaz de hacerlo en la configuración de sí mismo como parte, precisamente, de ese mundo *diegético* que puede controlar. Si por ahora hablamos de *diégesis* es evidente que al final de este capítulo terminaremos hablando de *autodiégesis*. La confección del autor en cuanto a su *persona* se basaría precisamente en limitar también su personalidad:

¿Qué es la personalidad? Mito y realidad al mismo tiempo. Cada uno posee su personalidad, pero cada uno vive el mito de su personalidad. Dicho de otro modo, cada uno se fabrica una personalidad de confección, que es en un sentido lo contrario de su personalidad auténtica, pero también es el medio por el cual se accede a la verdadera personalidad. La personalidad nace tanto de la imitación como de la creación. La personalidad es una máscara, pero que nos permite hacer que se oiga nuestra voz, como la máscara del teatro antiguo. De esta máscara y este disfraz, la estrella da la imagen y el modelo; lo integramos a nuestro personaje, lo asimilamos a nuestra propia persona. (Morin, 1972b: 108)

Vuelve a cobrar fuerza la idea, precisamente, de que la configuración de nuestra personalidad se elabora a un nivel social. *Persona* en su origen, significa *máscara* y es a través de ella que un individuo adquiere una *identidad* a nivel social a la par que un rol; es decir, una posición dentro de la sociedad. Los estudios realizados por George H. Mead, o por Erving Goffman, como *The presentation of self in everyday life*, de 1956, o ya posteriores, como los realizados por Karl Scheibe, *Self Studies: The Psychology of Self and Identity*, de 1995, también apuntan la importancia del rol del individuo respecto a la sociedad en su *identidad* y señalan también a la *identidad profesional*. En un personaje, la profesión modela la conducta y la percepción que

puede provocar a los demás⁷⁸. Es una fuente de información respecto a sus preferencias personales, estilo de vida, ideas políticas, valores, a la vez que puede exponer el estatus social y económico y sus perspectivas de futuro. De ahí que esto defina el lugar y la presencia del individuo dentro del mundo, los ritos y del conjunto social. No nos tenemos que olvidar tampoco de que el vocablo persona acabará determinando la dignidad política del hombre libre y su capacidad jurídica (Agamben, 2011: 63).

Todo esto no está al margen de todo lo que estamos observando aquí. Es por todo ello, por lo que establecer los límites de la *diégesis* también puede suponer una posición interesada, como veíamos con anterioridad respecto al plano político en la imposición del relato. Nuestra *identidad* no sólo la confirmamos nosotros, sino también los otros. La identidad, entendida como un etiquetado social, es el resultado de una confrontación de opiniones.

La *autoficción* y el psicoanálisis llegan también a la misma conclusión. El autoconocimiento total y completo de la propia *identidad* es imposible; sólo los conocemos de forma fragmentada y por tanto para su compleción es necesario recurrir a otras fuentes externas o, sencillamente, a recurrir a la invención.

A mediados de junio de 1973, Godard, mediante una carta le recriminaba a Truffaut a la vez que le preguntaba por qué en *La noche americana* el personaje de Ferrand, interpretado por el propio Truffaut, era el único, en la película, «que no folla». Era, según Godard, inmoral no incluir ese «plano que falta».

Probablemente nadie te tratará de mentiroso; yo sí lo hago. No es una injuria mayor que llamarte fascista, es una crítica, y es ausencia de crítica lo que nos dejan esos filmes: el tuyo y los de Chabrol, Ferreri, Verneuil, Delannoy, Renoir, etc. Dices que las películas son grandes trenes en la noche, pero, ¿quién se sube al tren? ¿En qué clase? ¿Y quién lo conduce con el esquirolo del empresario al lado? Esos también hacen filmes-tren. Y, si no hablas del Trans-Europ, quizás no hables del cercanías, o del Dachau-Munich, cuya estación por supuesto no veremos en el film-tren de

⁷⁸ Para una mayor comprensión del asunto de las profesiones que desempeñan los personajes y de qué manera afecta a la *autoficción*, véase 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

Lelouch. Mentiroso, porque el plano tuyo y el de Jacqueline Bisset⁷⁹ la noche en [el restaurante] Francis no sale en tu película. Y nos preguntamos por qué el director es

⁷⁹ A diferencia de cómo sucede en el caso de Jean-Luc Godard y Anna Karina, entre otras, (véase p. 366 y ss.); las consideradas “*musas*” de Truffaut no se prolongan en el tiempo para que puedan estudiarse con detenimiento en relación a su obra. Sin embargo, si se quiere, abunda la documentación sobre las estrechas relaciones de Truffaut con sus actrices. No sólo se documenta la relación con Jacqueline Bisset, sino también otras actrices colaboradoras tales como Françoise Dorléac, Fanny Ardant, Marie-France Pisier, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Claude Jade, etc. También están documentados los intentos más o menos fructuosos de conformarlas, como es el caso de la relación con Isabelle Adjani o Nathalie Baye. Basta con leer la biografía de Antoine de Baecque y Serge Toubiana para encontrar estas informaciones, que también se pueden encontrar otros documentos generados por estas actrices, o en relación a ellas, como es el caso de *Baisers envolés* de Claude Jade, o biografías o entrevistas, como la realizada a Nathalie Baye en *François Truffaut. Une autobiographie*, documental dirigido por Anne Andreu en 2004, en la que es la actriz la que cuenta, entre risas, como rechazó a Truffaut sin demostrar que aquello fuera realmente molesto ni que hubiera una proposición directa por parte del director:

Je pense que François n’a jamais pu voir une femme dans sa vie sans essayer de la séduire, et le premier jour de *La nuit américaine* Susan Freeman qui m’a dit -François veut te voir et faire une lecture d’une scène et tout. Et je me suis retrouvé face à face avec François, et rétrospectivement j’ai réalisé que c’était, oui, c’était une forme de dragues absolue, mais avec quand même une certaine élégance, mais il était un séducteur absolue, il avait besoin, mais, il n’y a jamais eu la moindre chose entre nous qu’une amitié et, oui, on était côté potes. (François Truffaut, *une autobiographie*, 2004)

No por ello dejó de trabajar con Truffaut. Volvió a trabajar en *El amante del amor* y *La habitación verde* (*La chambre verte*, Francia, François Truffaut, 1978), donde la actriz tendría un papel más destacado y en la que además actuaba junto con él. La relación entre ellos dos entre director-actriz, a pesar del rechazo sentimental, siempre fue de confianza:

Je pense qu’ici il a fait appel à moi aussi c’est que ça elle rassuré. On a eu des séances de travail ensemble. Je me souviens j’allais chez lui et on faisait des lectures, et François avait un phrasé très, très particulier et parfois à la limite du faux ce qui fait aussi s’amuse ce stade et musicalité très étrange et très séduisante et je me dis bon tu pouvais pas parler comme fou suis pour le prix d’une manière fin, et on a eu des séances de travail et ça a été je crois un des plus beaux, un des plus beaux moments passés avec lui, cette parce que j’étais en face d’un metteur en scène, d’un scénariste et puis j’étais avec un acteur aussi. Un acteur qui faisait des lectures avec sa partenaire et qui montrait ses craintes et ses doutes. (François Truffaut, *une autobiographie*, 2004)

Aparte de esto, documentados están los romances con numerosas actrices, algunas de ellas con una posición industrial y comercial más beneficiosa que el propio Truffaut. No todas las actrices con las que Truffaut mantuvo relaciones eran en ese momento actrices desconocidas o aspirantes a serlo. Jacqueline Bisset, actriz extranjera, no es el caso más representativo; más ejemplar es el caso de Jeanne Moreau, quien fue la primera *estrella* con la que Truffaut fraguó amistad a partir de 1958, cuando aún era nada más que un crítico cinematográfico, y para la que preparó, ya después de cumplir con sus aspiraciones de cineasta, a lo largo de idas y venidas sentimentales, obras como *La novia vestía de negro* (*La mariée était en noir*, Francia, Italia, François Truffaut, 1968) o *La mujer de al lado* (*La femme d’à côté*, Francia, François Truffaut, 1981), la cual en un principio se planteó a principios de los setenta para que la actriz la protagonizase junto con Charles Denner pero que, finalmente, una década después, el personaje terminó siendo interpretado por Fanny Ardant (Baecque, Toubiana: 254-531). Que Truffaut aprovechaba la elección de sus primeras actrices para acercarse a ellas es algo comentado bibliográficamente, pero el caso de Moreau es particular, porque la veneración por la actriz por el lado de Truffaut parte de una mitomanía muy específica. Ella se había convertido *estrella* antes que él.

el único que no folia en La noche americana⁸⁰. Ahora paso a un aspecto más material. Para rodar *Un simple film* necesito cinco o diez millones de francos. A la vista de La noche americana, deberías ayudarme, que los espectadores no piensen que sólo se hacen filmes como el tuyo. Si quieres que hablemos de ello, de acuerdo (Baecque: 2010: 126-127).

Aún siendo un personaje de ficción, el cándido personaje de Ferrand es tan anodino como hermético respecto a su vida personal y por ende, respecto a la vida privada de Truffaut⁸¹. Si bien Fellini sólo exponía sus emociones y su vida privada a través de las

También es ejemplar Catherine Deneuve, quien fue una gran baza promocional tanto para *La sirena del Mississippi* (*La sirène du Mississippi*, Francia, Italia, François Truffaut, 1969) como para *El último metro* (*Le dernier métro*, Francia, François Truffaut, 1980), pero a la que también se había le prometido el papel protagonista de *Diario íntimo de Adèle H.* (*L'histoire d'Adèle H.*, Francia, François Truffaut, 1975). Tras la ruptura sentimental entre ambos, fue interpretado por Isabelle Adjani (Baecque, Toubiana: 472).

En caso de querer estudiar más en profundidad la relación entre Truffaut y Catherine Deneuve, señalo que cabe acudir a la primera edición original en francés de la biografía publicada en 1996 ya que esta la única edición en donde ciertas partes no están cortadas por imperativo legal. En ellas se documenta la relación entre ambos durante 1969 y 1970, pero se especula por parte de los autores el motivo de la ruptura. Si bien respecto a esto último el libro no presenta documentación consistente, sí que pone en relieve la inestable situación emocional de Truffaut y su ingreso, en 1971, en una clínica en Le Vésinet tras el abandono de Deneuve. Al margen de todo lo dicho, sin embargo, considero que Catherine Deneuve, en cuanto a su construcción mediática y su utilización ornamental, le debe mucho más al cine de Jacques Demy, véase pie de página nº 15 de la página 24, que el que pudo atribuirle François Truffaut, quien recoge a la actriz ya como un ornamento estético establecido.

⁸⁰ Extraído de la biografía de Truffaut realizada por Antoine de Baecque y Serge Toubiana, dejo la cita en el original francés, relativo a la edición de 1996:

Probablement personne ne te traitera de menteur, aussi je le fais. Ce n'est pas plus une injure que fasciste, c'est une critique, et c'est l'absence de critique où nous laissent de tels films, ceux de Chabrol, Ferreri, Verneuil, Delannoy, Renoir, etc. dont je me plains. Tu dis: les films sont de grands trains dans la nuit, mas qui prend le train, dans quelle classe, et qui le conduit avec le "mouchard" de la direction à ses côtés? Ceux-là aussi Font les films-trains. Et si tu ne parles pas du Trans-Europ, alors c'est peut-être celui de banlieue, ou alors celui de Dachau-Munich, dont bien sûr on ne verra pas la gare dans le film-train de Lelouch. Menteur, car le plan de toi et de Jacqueline Bisset l'autre soir chez Francis n'est pas dans ton film, et on se demande pourquoi le metteur en scène est le seul à ne pas baiser dans *La Nuit américaine*. (Baecque, Toubiana, 1996: 440-441)

Extractos de la correspondencia de 1973 se pueden encontrar en diversas fuentes. Si el investigador gusta profundizar, entre la documentación que yo he consultado para la realización de esta tesis, en las páginas 31, 32 y 33 del libro de Jean-Luc Doudin, *Jean-Luc Godard*. Allí se muestran partes de esta carta en los que se incluyen alusiones a actrices concretas, del círculo tanto de Truffaut como de Godard, y también a significaciones políticas de ambos.

⁸¹ Sobre la acusación de Godard a Truffaut respecto a Jacqueline Bisset, Antonioni podría defender la postura de Truffaut. En *Playboy* preguntaban sobre la dificultad de dirigir a una mujer con la que se tiene una relación; como era el caso de Monica Vitti. La respuesta de Antonioni fue la siguiente: «No tengo dificultades, porque cuando trabajo con una actriz olvido la relación que tengo con ella». (Antonioni, 2002:217).

representaciones en las que Marcello Mastroianni actuaba de *relevo*, y no a través de las que realizaba desde su propia *presencia*; nos percatamos de que algunos autores, como el caso concreto de Truffaut, aún interpretando un personaje ficticio tampoco se atreven a hacerlo. Aún no conservando el nombre y aún señalando que ese personajes que interpreta Truffaut (Ferrand) no es el Truffaut *real*, Truffaut parece no querer mostrar en él aquello que también pudiera identificarse con el Truffaut *real* y que pudiera perjudicarlo. No es exactamente de Agnès Varda o Nanni Moretti; o el caso de Woody Allen, de Jerry Lewis o de Santiago Segura, quienes incluso cumplen con representaciones claramente peyorativas respecto a su *identidad*.

En esta representación en *La noche americana*, Truffaut aún no se atreve a exponer nada que pueda ser mal comprendido respecto a su identidad *real* y esto sucede porque, efectivamente en el personaje de Ferrand, un director de cine, existen todavía demasiadas similitudes con el Truffaut *real*. Ferrand, no sólo es que no mantenga relaciones sexuales, sino es que apenas realiza acciones que no sean estrictamente relativas al desempeño de su trabajo de manera pulcra y cuidadosa. Parece que

Sin embargo, las palabras publicadas sobre *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore*, Italia, Michelangelo Antonioni, 1950) en febrero de 1978 en *Il Corriere della Sera* sobre Lucía Bosé vendrían a decir lo contrario:

Porque había una historia entre ella y yo. Tenía diecinueve años, era maravillosa, era imposible no enamorarse de ella. [...] Nunca había visto una mujer tan bella y apasionante. Nunca he subordinado el trabajo a mis historias personales, pero para la película pensé de inmediato en ella. En las pruebas de reparto reveló un aire hosco y perturbador, muy adecuado, y junto con Fausto Sarli comenzamos a ponerle los trajes de alta costura y joyas verdaderas, la muchachita que parecía se transformó en un esplendor. Era encantadora, inteligente, despierta y muy alegre. Cuántas bofetadas encajó, pobre Lucía, en la última escena. La película se cerraba con la imagen de ella, apaleada y sollozante, pegada a un portón. Pero ella siempre estaba contenta, y no tenía el oficio suficiente para fingir estar desesperada: no era una actriz. Para obtener el resultado que quería hubo que usar la violencia, psicológica y física. Insultos, frases mortificantes, humillaciones y bofetadas. Al final se le saltaron los nervios, lloraba como una niña pequeña: hizo perfectamente su papel. (Antonioni, 2002: 242)

En el caso de Woody Allen, al señalar el símil de la relación de Truffaut con las actrices de sus filmes respecto a la filmografía del director americano, Woody Allen señalaba en el documental *François Truffaut, une autobiographie*, datado en 2004:

Yes. Sure. But that's a coincidence and also a good thing, because there things I've been able to write for women that I've been dating or living that I just wouldn't have known about if I wasn't closer to them. I mean I do things... that I could write for Mia Farrow and for Diane Keaton. It's logical if you know somebody well, you know, it makes it easier to extract from them things that you wouldn't ordinarily find them capable of. (François Truffaut, *une autobiographie*, 2004)

Truffaut teme que Ferrand pueda contaminar a su imagen pública y prefiere mostrarlo con ingravidez⁸².

En la detallada y ampliamente documentada biografía de Truffaut realizada por Antoine de Baecque y Serge Toubiana, se expone como Truffaut se preocupó seriamente de la imagen que su presencia daba en los medios en pro de mostrarse como una encarnación de la cinefilia bajo una imagen juiciosa de un hombre que vive para su trabajo. Ocultaba de ese modo sus grandes carencias emocionales arrastradas desde la conflictiva infancia y adolescencia⁸³, así también la tumultuosa vida sentimental con gente de su entorno.

⁸² La sordera de Fernand no es una referencia gratuita tampoco. Truffaut arrastró dolencias auditivas y sinusitis persistente desde su experiencia militar y su encierro por desertor en Wittlich en 1951 (Baecque y Toubiana, 2006: 89). Muchas vivencias de este periodo se expondrán en *Besos robados* (*Baisers volés*, Francia, François Truffaut, 1968) a través de Antoine Doinel.

⁸³ Truffaut en un principio no tuvo problemas en hablar de su infancia desde su propia persona. *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, Francia, François Truffaut, 1959) se construye en base de recuerdos personales de Truffaut junto con su amigo de la infancia Robert Lachenay.

Por ello, los padres de Truffaut se tomaron la película como un ataque personal ya que se identificaban con los personajes que ahí se presentan. Truffaut, quien en un principio argumentó que la película era completamente *autoficcional*, se retractó públicamente en *Arts* en junio de 1959 ante el conflicto personal desatado entre él, su madre Jeanine y Roland Truffaut, quien sin ser padre biológico sí que fue padre legal. La correspondencia entre ellos documenta absolutamente todo el conflicto. Truffaut, contradiciendo absolutamente todas las entrevistas anteriores, señaló entonces que la película no era autobiográfica. De todos modos, en plena crisis con sus progenitores, relación que siempre fue tumultuosa, Truffaut rompe con ellos hasta 1962, cuando ellos dos se divorcian y se inicia desde entonces una reconciliación paulatina con ambos por separado (Baecque, Toubiana: 202-208).

A pesar de ello, con la continuación del desarrollo de Antoine Doinel, tanto en *Antoine y Colette* (*Antoine et Colette*), perteneciente a la película conjunta *El amor a los veinte años* (*L'amour à vingt ans*, Francia, Italia, Japón, Polonia, República Federal Alemana, Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut, Andrzej Wajda, 1962), como en *Besos robados* también se exponen sucesos biográficos propios de la adolescencia de Truffaut, pero ya al margen de los tutores legales. La experiencia militar y varias relaciones amorosas juveniles son expuestas con bastante fidelidad como Antoine de Baecque y Serge Toubiana clarifican e, incluso, decodifican. Además, en otros filmes, también se exponen otros sucesos biográficos, incluyendo también algunos estrechamente relacionados con su madre, algo que sucede por ejemplo en *El amante del amor*.

Las carencias emocionales de Truffaut también están documentadas a través de la búsqueda de una figura paterna. Se ve el conflicto profundo tras su emancipación con 18 años en 1950, también tras romper el contacto con su madre y su padrastro tras el despegue de su trayectoria profesional, y también en la búsqueda activa, pero poco concluyente, de su padre biológico a través del investigador y detective Albert Duchenne (Baecque, Toubiana: 354-357).

Sobre Truffaut y otras figuras paternas nos detendremos con más detalle en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

Truffaut, alejado de la imagen de un joven violento, enseguida pretende mostrarse como un cinéfilo formado de manera autodidacta. Cabe mencionar que Truffaut, antes de iniciarse en la dirección cinematográfica, era un crítico reconocido. Dicha labor fue desarrollada a lo largo de los años; bien por su continua actividad docente, como en el libro de referencia *El cine según Hitchcock*, que eran prolongados en su exposición televisiva, como en los papeles que se reservó para sí mismo dentro del cine⁸⁴.

Antes de que la vertiente se exacerbase en *La noche americana*, Truffaut había recibido elogios por *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, Francia, François Truffaut, 1970). Gracias a la popularización de la cinta, así como la de su persona al actuar dentro de ella, Truffaut se convirtió en una personalidad conocida y solicitada en los programas de televisión, no sólo como cineasta, sino como personaje público a nivel general. La autoridad que desprendía Truffaut era tal que se dejó tentar por André Malraux, entonces Ministro de Cultura de Charles de Gaulle, en 1967, a ser condecorado por la Orden Nacional de la Legión de Honor, hecho que Truffaut rechazó a causa de no querer ser asociado a ningún partido político (Baecque, Toubiana: 386-393). La ideología de Truffaut, supuestamente de derechas, es algo que aquí realmente no tiene importancia, pero es rastreable desde sus primeros textos publicados, así también como el interés de construir una imagen de sí mismo completamente despolitizada a partir del Mayo del 68. No por ello la crítica de sectores de izquierda dejó de pintarle como un personaje oportunista⁸⁵, interesado e

⁸⁴ Haremos hincapié en esta postura de Truffaut en 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208) y en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

⁸⁵ Más allá de las numerosas parejas sentimentales que se documentan en la vida de Truffaut, llama la atención la que pone el foco justo en la leyenda negra. Para la grabación de *Los mocosos* (*Les Mistons*, Francia, François Truffaut, 1957) y *Los cuatrocientos golpes*, fue necesaria la ayuda de Ignace Morgenstern, importante distribuidor cinematográfico, y padre de Madeleine Morgenstern, esposa de Truffaut desde 1957 hasta 1965. Sin este contacto, hubiera sido imposible la creación de la productora Les Films du Carrosse, la cual Truffaut funda con nada más que veinticinco años permitiéndose realizar su primer largometraje. A pesar de que el préstamo no fue elevado para lo considerado en la época, sí que despertó recelo dentro de la industria (Baecque, Toubiana: 160-168).

El primero en atacar fue precisamente el cineasta Jean Delannoy, uno de los cineastas con los que Truffaut más se había ensañado desde la crítica. Precisamente en febrero de 1958, Delannoy se expresaba así en *France-Soir* sobre el hecho de que los niños de *Los mocosos* rompan un cartel de su película *Chiens perdus sans collier* (Francia, Italia, Jean Delannoy, 1955):

L'histoire des Mistons prend une saveur particulière quand on sait que François Truffaut n'a pu réaliser son premier film que grâce à l'appui de l'important distributeur dont il est devenu

incluso frívolo; algo que hacía dibujar a Truffaut una creciente obsesión por presentarse como un personaje cada vez más inocuo (Baecque, Toubiana: 434).

También hay otra cosa que cabe mencionar. Y es que Ferrand refleja un quehacer profesional, tal y como se señaló en páginas anteriores, mucho más clásico que el del propio Truffaut. *La noche americana*, que ya de partida tiene una intención docente en cuanto a la manufacturación cinematográfica, muestra métodos mucho más convencionales que los del propio Truffaut *real*. Sin embargo, Truffaut tenderá hacia ellos en la parte final de su obra. En este sentido, se percibe el aburguesamiento de Truffaut en su acomodo dentro de la industria cinematográfica y en la artesanía de sus obras. Por eso también *La noche americana* es una película de ruptura de las obras anteriores.

Contrariamente, posicionado políticamente, también la carta enviada a Truffaut es un reflejo de la radicalización de Godard y de sus métodos, de la mayor politización de sus filmes, con los que terminará siendo aislado del paradigma convencional. La disputa entre Godard y Truffaut es tan ideológica como económica (entendida mediante criterios profesionalmente industriales), pero el rapapolvo cubre terrenos personales de manera injustificada.

Lamentablemente Godard no conservó todas las furibundas cartas recibidas en respuesta⁸⁶. Pero entre las veinte páginas que Truffaut le envió como respuesta a esta primera se incluían acusaciones hacia Godard de «victimismo» hacia los censores y distribuidores haciéndole entrever que la pataleta de Godard tendría su origen en la escasez comercial de su obra⁸⁷:

récemment le fendre, et qui a sorti entre autres choses mes deux films, Notre-Dame de Paris [(Francia, Italia, Jean Delannoy, 1956)] et Chiens perdus sans collier. Ainsi ai-je la satisfaction d'avoir contribué, dans une certaine mesure, à favoriser les débuts de mon adversaire le plus acharné.

Menos elegante fue Claude Brulé en *Elle* al mencionar directamente que Truffaut se ha casado directamente con su «peor enemigo», haciendo recordar que Morgenstern era partícipe de las películas academicistas que Truffaut criticaba, únicamente para conseguir financiación. Si Truffaut fue virulento, los demás no actuaron con menos fiereza (Baecque, Toubiana: 171-201).

⁸⁶ Aquellas que Truffaut conservó por su lado, se publicaron en otoño de 1988, previa autorización de Godard, en el título *Correspondance*, elaborado por Éditions des 5 Continents, Renens y Hatier.

⁸⁷ *La noche americana* gozó de bastante éxito comercial, facilitado por recibir el Oscar a la Mejor Película Extranjera. Por primera vez, Truffaut ganó el premio. Fue nominado en otras tres ocasiones.

Tienes que representar un papel y ese papel tiene que ser prestigioso. Siempre he tenido la impresión de que los verdaderos militantes son como señoras de la limpieza: trabajo ingrato, cotidiano, necesario. Tú eres más bien como Ursula Andress, una aparición de cuatro minutos, justo para que salten los *flashes*, dos o tres frases sorprendentes y desapareces, envuelto en un misterio vanidoso. Un comportamiento de mierda, una mierda con pedestal... (Baecque: 2010: 127)

En la extensa carta, muy dura, Truffaut llega a responder a Godard respecto al tildado de «fascista» al propio Truffaut. La respuesta de Truffaut ante la humillación de su obra en términos políticos e ideológicos, sobre los tintes personales, marca la ruptura definitiva entre ambos cineastas tanto a nivel profesional, como personal. Nunca hubo reconciliación. Hasta la muerte de Truffaut en 1984, ambos se evitaron e incluso se insultaron a través de la prensa y crítica.

Godard defiende *El desprecio* como un filme más honesto que *La noche americana* respecto al acto de realizar películas. Todavía en las conferencias de la Universidad Concordia de Montreal⁸⁸, a las que fue invitado en 1978, Godard argumentaba que la discusión entre ellos era sobre la cuestión económica y no sobre la circunstancia de Jacqueline Bisset, sobre la que Truffaut no contestó. Godard aún mantenía que la omisión y la ausencia de esa “historia”, de esa “trama”, era «deshonesto» ya que al resto de personajes, Truffaut les había inventado una trama, obviamente, ficcional.

Godard llevó el argumento hasta la cuestión del porqué se contrata a un actor y no se contrata a otro, más cuando en el panorama europeo no había una figura encargada de escoger el casting cómo si se hace en las grandes producciones de Estados Unidos. ¿Por qué entonces contratar específicamente a Jean-Pierre Léaud?⁸⁹ ¿Por qué

La primera fue con *Los cuatrocientos golpes*, la segunda con *Besos robados*, y la cuarta fue con *El último metro*, con la que también lo ganó.

⁸⁸ En esta conferencia Godard arremete contra Truffaut argumentando que tras *Los cuatrocientos golpes* su carrera había tendido hacia aquello que tanto criticaba, citando, en concreto, aquellas críticas contra el cine francés de postguerra publicadas en *Cahiers du cinéma*. Cuando esta conferencia tiene lugar, Truffaut aún continúa en activo, y lo cierto es que gran parte de la obra de Truffaut, ya entonces, se componía de adaptaciones literarias con tendencia, cada vez más, a elementos más formales y, ciertamente, literarios.

⁸⁹ Aparte del cariño personal que Truffaut profesaba por Léaud, y en el que profundizaremos en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476), podemos observar que en este caso concreto se juntan los problemas económicos del actor. Jean Pierre Léaud, que acaba de terminar *La maman et la putain* (Francia, Jean Eustache, 1973) con Jean Eustache,

contratar a Jacqueline Bisset? Godard comprende que es una cuestión de preferencia por parte de Truffaut, al igual que la puede tener él mismo respecto a los actores que el también utiliza en sus películas (Godard, 1980: 99-103).

La única mención que yo he encontrado sobre este tema por parte de Truffaut sobre este tema la he encontrado precisamente en el diario de rodaje escrito en 1973. Personalmente la considero bastante peregrina, pero bien elegante. Seguramente esa era precisamente la intención que pretendía dejar el autor.

Para hacer el guión, con la colaboración de Suzanne Schiffman y Jean-Louis Richard, era necesario escoger rápidamente el argumento del «film dentro del film» y habíamos rechazado de inmediato, como a la vez demasiado fácil y demasiado intelectual. [...] La historia del «film dentro del film» debía ser muy sencilla ya que sólo se mostrarían extractos y muy dramática para contrastar con el tono de comedia que quería dar a la crónica de rodaje. [...] Deseábamos mostrar un rodaje difícil pero no excepcional y dedicarnos a dar vida a una decena de personajes sin jerarquizarlos; por ejemplo, queríamos dar, desde el principio, la misma importancia a los papeles de la script y del atrezzo que a los de las primeras figuras.

Yo quería hacer un film francés, y exclusivamente francés, pero deseaba sin embargo que se sintiese con fuerza la presencia de Hollywood, y esto se hacía posible introduciendo en el reparto a una actriz inglesa que hablara con soltura el francés y fuese conocida por su carrera hollywoodense: Jacqueline Bisset; a un antiguo galán francés que hubiese hecho lo fundamental en su carrera en los estudios americanos; Jean-Pierre Aumont; el personaje de una actriz italiana de carrera internacional, interpretada por Valentina Cortese, vendría a sumarse aún al cosmopolitismo deseado. (Truffaut, 1974: 11-13)

Acudiendo a datos estrictamente profesionales, la concreta razón por la que Jacqueline Bisset está en la película puede ser incluso mucho más sencilla. Ambos se conocieron en París por deseo de Truffaut, quien dentro del marco industrial tenía, como director, un rango equivalente a ella como actriz. Bisset, quien admiraba

había tenido problemas en el rodaje *La educación sentimental* (*L'éducation sentimentale*, Francia, Marcel Cravenne, 1973), rodado en 1972. Bruscos cambios de humor, acompañados por problemas económicos, eran suficientes para convertirlo en un sujeto incómodo en los rodajes. Las habladurías dentro del sector hacía aflorar la protección paternalista de Truffaut, pero no por ello, en sus rodajes el comportamiento de Léaud era distinto o poco problemático (Baecque, Toubiana: 426-429).

previamente al director, accede a actuar en *La noche americana* tras leer el guión que ha sido escrito previamente a cualquier encuentro entre ambos, y aún trabajando por debajo de su caché. A cambio, también Bisset estipulaba la condición de recibir el veinte por ciento de los beneficios (Baecque, Toubiana: 427-428). Ante todo, ya lo expresa Truffaut, es comprensible la necesidad de una actriz angloparlante, conocida internacionalmente, que no sólo pueda resultar verosímil en el papel, sino que facilite también la proyección de la película fuera de Francia. Además Bisset cumple verosímilmente con el perfil de una *estrella* también en cuanto al físico. No hay porqué buscarle los tres pies al gato⁹⁰.

Esta confrontación con Godard, y la firmeza de sus posiciones entre los dos cineastas confrontados ejemplifica perfectamente la problemática de incluir y excluir de la *diégesis* cosas *reales* a partir de una consideración ética del autor. Pero lo que sucede también es que *La noche americana* no pretende ser un documental. Eso hay que tenerlo claro. En una posición de ficción se le permitiría al director una referencialidad a la *realidad* mucho más laxa que en una postura documental. La autocensura infringida por Truffaut en cuanto a su *identidad* construida audiovisualmente en esta película a través del personaje de Ferrand se basa en omitir facetas parceladas de la propia vida de Truffaut, más que en modificarlas a su interés o placer, lo cual también dignifica su criterio respecto a su “sinceridad” pero que no deja de ser un método de censura. Precisamente uno de los métodos habituales de la censura comprende la eliminación en la película de las escenas rodadas y ya montadas. Censurar funciona aquí como un antónimo de seleccionar, pues también supone omitir aquello que no se elige, o que se decide no elegir conscientemente.

Disimular es fingir no tener lo que verdaderamente se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene de ninguna manera. Lo uno remite a una presencia, lo otro es una ausencia (Baudrillard, 2005:12). Truffaut ni finge ni disimula la situación, sino que

⁹⁰ Una cosa no quita la otra; a nivel biográfico, la relación entre los dos continúa tras la finalización del rodaje, viéndose asiduamente durante 1973 en Niza, París, Cannes y Nueva York con motivo de la presentación de la película, pero también en Los Ángeles, cuando Truffaut visita a Jean Renoir, sin la necesidad alguna de excusa profesional (Baecque, Toubiana: 441).

Carole Le Berre especula que el personaje es una síntesis de Jeanne Moreau y Catherine Deneuve. Específicamente respecto a esta última, con la que Truffaut también mantuvo una relación sentimental, en los primeras notas, el personaje llevaba su nombre de Catherine aludiendo, según la autora, a que Truffaut pensara también en que lo interpretase dicha actriz (Le Berre, 2005: 186).

sencillamente censura. Omite. Presenta su *ausencia*. Esto sólo se podría hacer al establecer los límites del relato respecto a la *diégesis*.

Krzysztof Kieślowski también abandona el cine documental por un dilema muy parecido. El acercamiento cinematográfico de Kieślowski se realiza desde una posición documental. De hecho, sus profesores en la Escuela de Cine de Łódź⁹¹, que se graduó en 1968, fueron Kazimierz Karabasz y Jerzy Bossak, grandes estudiosos del cine documental en Polonia. Aparte, en su tesina de licenciatura de Kieślowski, bajo la tutoría de Bossak, ya expone las preocupaciones y problemas estéticos que Kieślowski se percibirá en su obra.

En primer lugar; en este texto, *El cine documental y la realidad*⁹², Kieślowski llega a la conclusión de que el cine debe dejar de imitar la realidad. Debe tomarla tal como es, incluso con su desorden, ya que esa estructura sería la más moderna de todas. La vida es contenido de la película y un pretexto para la misma. Pero en segundo lugar, Kieślowski, en su tesina, también asume que el director de cine tiene el derecho a suavizar los temas y mostrarlos desde su punto de vista para así no producir la sensación incómoda. De esta manera, la cámara tampoco sea percibida como un elemento intruso (Jazdon, 2015: 54-56 y Kieślowski, 2015: 194-195).

Resulta evidente que para Kieślowski llegue a tal conclusiones ha tenido precisamente que embeberse de la heterodoxia del *Direct Cinema*, representada por Richard Leacock, y de los enunciados de Jean Rouch, creador del *Cinéma Vérité*. Es precisamente Leacock quien pretendía filmar a la gente sin llegar a ser intrusivo, mientras que Rouch pretendía alcanzar la verdad mediante el proceso de revelación de la misma a partir de la entrevista, improvisación y discusión dialogada (Cock Peláez, 2012: 151). Sin embargo es precisamente Rouch, junto con Edgar Morin, quien se percata de que ello no es posible. En el rodaje de *Crónica de un verano* (*Chronique*

⁹¹ Denominada entonces Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi. Hoy, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera.

A pesar de su nombre original, la escuela fundada en 1948 desde su origen tuvo vocación de formar a sus alumnos en el específico ámbito cinematográfico tras la II Guerra Mundial. Kieślowski, en su trabajo de diplomatura, indica que él forma parte del departamento de realización cinematográfica, siendo a la vista ésta una función muy específica.

⁹² En su título original, *Film Dokumentalny a Rzeczywistość*. Dicho documento, defendido por Kieślowski en febrero de 1970, se puede encontrar y se permite la consulta en el archivo de la escuela.

d'un été (Paris 1960), Francia, Edgar Morin, Jean Rouch, 1961), a pesar de que se utilizaron cámaras más pequeñas que las que pudieron utilizarse en *La Recepción de S. M. Alfonso XIII*, los entrevistados, ante la cámara, continuaban transformando su comportamiento. Morin y Rouch se percatan de esta gran traba que supone la modificación de la pose de los sujetos filmados durante su trabajo. La cámara continuaba siendo un objeto intimidante e invasivo ante el cual los intérpretes se sienten condicionados (Quintana, 2011: 140).

Sin embargo, en sus obras de madurez, los mismos planteamientos de juventud son cuestionados por el propio Kieślowski. El cineasta polaco desconfía de los límites éticos del cineasta y del derecho y el respeto hacia las personas que filma. Sus dudas aparecen tras *El primer amor (Pierwsza miłość)*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1974). Bajo la traducción al castellano, así queda recogido por Mikołaj Jazdon⁹³:

No todo se puede describir. Este es el gran problema del cine documental. Me dejo atrapar en mi propia trampa. Cuando más cerca quiero estar del hombre, tanto más el hombre se cierra ante mí; es totalmente natural y no se puede evitar. Si hago una película de amor, no puedo entrar en el dormitorio cuando las personas reales están allí haciendo el amor. Si hago una película sobre la muerte, no puedo filmar al hombre que está muriendo de verdad, porque es una cosa tan íntima que no se puede molestarle. Me he dado cuenta de que, en el cine documental, cuánto más quiero acercarme a una persona, tanto más lo que me interesa se está cerrando ante mí. (Jazdon, 2015: 56)

Aunque en la bibliografía revisada Kieślowski no lo llegué a expresar directamente, es muy fácil pensar que, la censura, en términos generales, también tuvo mucho que ver para tomar la decisión de abandonar el documental; pero la toma de una posición política no parece que fuese la causa principal. Tampoco había una razón comercial de peso, ya que el documental en Polonia era un género con gran apoyo social y fomentado por el Gobierno y la política de su país. De hecho, el propio Kieślowski había recibido cierto éxito como director de documentales en 1976, dentro de su país, y siendo galardonado por el semanario *Polityka* se expresaba así: «Nunca ha sido mi objetivo hacer películas de ficción. Si me dedico a eso es porque el documental tiene

⁹³ Jazdon señala cita como Danuta Stok (ed.), Krzysztof Kieślowski. *O sobie*, Znak, Cracovia, 1977, p. 70. Como se observa, el original está en polaco.

demasiadas puertas cerrada», manifestando que, aunque el cine de ficción nunca había sido su objetivo, la acción y «los artistas que en vez de personajes se interpretan a sí mismos» eran las únicas diferencias entre los dos géneros, sin ser diferencias tan radicales (Lubelski, 2015: 78).

Analizando su obra y la biografía de este autor, nos daremos cuenta de lo que sí que es cierto. Al margen de la aparición de elementos políticos en la obra de Kieślowski de los años setenta y ochenta, que verdaderamente los hay, con mayor aparición de ellos en la etapa de ficción -curiosamente, ha de ser dicho también⁹⁴-; encontramos, conforme avanzan los años, cada vez más elementos de índole personal. Esto ocurre principalmente también en las películas de ficción realizadas por Kieślowski y en las que terminará centrándose completamente. En ellas podemos encontrar elementos directamente biográficos y relacionables con el propio Kieślowski *real*, al margen del interés que puedan provocarle a Kieślowski las otras personas o cualquier colectivo.

⁹⁴ En buena parte de las películas de ficción de Kieślowski se ponen en relieve tramas relativas a entornos laborales o jurídicos. Es por ello por lo que oficios pertenecientes a campos jurídicos, legislativos, etc. son habituales en su obra. Para la elaboración de la serie *Decálogo* (*Dekalog*, Polonia, República Federal de Alemania, SFB, TVP, 1989-1990) ya había comenzado su relación con su habitual coguionista, Krzysztof Piesiewicz. Kieślowski, interesado por realizar un documental de temática jurídica en 1982, había conocido a Piesiewicz, abogado de profesión; quien a partir de ese momento colaboró en las labores de escritura y resultó de capital importancia para la posterior filmografía del director. Es difícil discernir el papel de ambos en el guión, pero todo apunta a que se confirmó una afinidad intelectual y cultural con un cariz claramente cristiano.

Igualmente, respecto a primeros largometrajes de Kieślowski, al margen de Piesiewicz, se tratan de películas basadas en obras literarias y en las que no podría haber tanta implicación personal como en los filmes posteriores. De Piesiewicz, cuya principal ocupación es la abogacía, surgió la idea del *Decálogo*. Es decir, el guionista terminó proponiendo tramas para diversos filmes. Es posible que por ello se explique el ahonde en las referencias al mundo judicial, como ya sucede en *Sin fin* (*Bez końca*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1985), su primera película con Kieślowski aún sin tener ninguna experiencia profesional previa como guionista. La invitación acudía a que Piesiewicz conocía el ambiente que en la película se trata. Es en esta película donde Piesiewicz refleja sus experiencias. El guionista lo señalaba así en una entrevista realizada por Michel Ciment en el n° 346 de *Postif*, publicado en diciembre de 1989 (Lubelski, 2015: 78-79).

Posteriormente al *Decálogo* fue Piesiewicz quien manifestó a Kieślowski su deseo de trasladar al cine los principios de la Revolución Francesa de la misma manera que se había rodado *Decálogo* a partir de *Los diez mandamientos*. El resultado fue la trilogía *Tres colores*. La última etapa de la obra del cineasta coincide con la caída del comunismo; aunque a pesar de la compleja situación tanto en su propio país como en los demás países de Europa del Este, y aún restando aún más la importancia a la política, Kieślowski no abandonó la reiteración de estos personajes de entornos jurídicos, incluyéndolos hasta en sus últimas tres películas. Para una mayor comprensión del asunto de las profesiones que desempeñan los personajes y de qué manera afecta a la *autoficción*, recomiendo la lectura de 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

Principalmente ocurre en *El personal* (*Personel*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1975) y en *El aficionado*. Estos son los filmes en donde se presentan de manera más acusada, ya además son precisamente estas películas en dónde los protagonistas desempeñan oficios relacionados con el ámbito artístico. En la primera cinta, Kieślowski rememora su paso en el teatro en el Instituto Público de Técnicas Teatrales⁹⁵ y su primer trabajo en el taller de vestuario del Teatro Contemporáneo de Varsovia⁹⁶. En la segunda película, nos hayamos ante una profunda reflexión sobre el poder documental del cine y una exposición de las problemáticas que el propio cineasta experimentó desde su actividad profesional como director de documentales. Es aquí donde la película cobra crucial interés y por lo que merece su análisis más profundo.

Una gran errata se encuentra en mi TFM. En mi investigación previa aseguraba que Kieślowski no aparecía en su obra (Sabater Cuevas, 2015: 2). Aunque la incidencia con que lo hace es menos llamativa, la afirmación es completamente incorrecta. En realidad el autor polaco paseó intermitentemente por sus películas. A lo largo de su obra, en cuanto a la *autodiégesis*, encontramos la presencia de Kieślowski ya en sus trabajos como estudiante. En *Koncert życzeń* (Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1967) aparece brevemente en la última escena montando en bicicleta. También en su primera película, *Zdjęcie* (Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1968), Kieślowski vuelve a aparecer. Esta vez actúa como un director de cine. En los documentales también encontramos físicamente la voz de Kieślowski. Por ejemplo, en *Gadające głowy* (Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1980), a pesar de no salir en el plano, la voz de Kieślowski es la voz del entrevistador, y por tanto también se encuentra dentro de la *diégesis* aún no salir dentro del encuadre. Lo interesante resulta ser que, al igual que Fellini en *Ensayo de orquesta*, Kieślowski también cumple con el rol de director. Como sucede en la película de Fellini, el cineasta polaco también parece que su aparición surja accidentalmente para coordinar la grabación desde dentro de la misma. Es Kieślowski quien interpela a la gente que está filmando, como intentando encontrar en ellos aquello que él quiere filmar.

⁹⁵ Państwowe Liceum Techniki Teatralnej.

⁹⁶ Teatr Współczesny.

Cuando Kieślowski vira del cine documental hacia cine puramente de ficción, lo hace percatándose de que la única solución ética del documental es precisamente voltear la cámara hacia la propia persona, tal y como hace poéticamente en *El aficionado*. El personaje de Jerzy Stuhr⁹⁷ en esta película no sólo es un *relevo* de Kieślowski a nivel *autodiegético*, sino que es la culminación de las reflexiones del autor respecto al documental y la ficción. Precisamente, tras haber observado como el acto de filmar a terceros les había acarreado problemas a estas otras personas, el personaje decide girar la cámara para grabarse a sí mismo y, en un primer plano, comenzar a relatar oralmente, en primera persona, los acontecimientos vistos en la película, como si se viese obligado a representar el mundo únicamente contándolo a través de sí mismo como narrador explícito. Igualmente en el documental *I'm so-so*, dirigido por Krzysztof Wierzbicki en 1995, Krzysztof Kieślowski afirmaba que él giraba la cámara hacia a sí mismo en todos sus filmes; aunque no en todo momento, sí a menudo. Decía que lo hacía de manera velada en la que las personas podrían no percatarse.

Estudiosos como Carl Plantinga también han llegado a reflexionar sobre la escasa obligación y responsabilidad ética que se ha de tener respecto a un personaje imaginario, relativo a la ficción, de manera contraria a aquel que existe *realmente* y que permite ser documentado. El personaje de ficción le permitiría también mayor libertad al director (Cock Peláez, 2012: 138-139).

Lo que expone en *El aficionado* no es una problemática ajena a las experiencias vivenciales y profesionales del propio Kieślowski. Si bien nadie perdió su empleo a causa de su trabajo como se expone en la película, sí que tras la publicación del documental sobre un vigilante de seguridad en *El punto de vista del vigilante nocturno* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1979) Kieślowski se percató de la incapacidad de controlar aquello que los sujetos pudieran exponer frente a la cámara y que las intenciones finales del autor podían malinterpretarse por los demás, algo que en *El aficionado* podemos vislumbrar a

⁹⁷ El propio Kieślowski se reconoce como el descubridor de Jerzy Stuhr. Trabajaron juntos por primera vez en *La cicatriz* (*Blizna*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1976) y a partir de ese encuentro, Kieślowski confiesa haber escrito y adaptado los papeles de *La calma* (*Spokój*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1980) y el de *El aficionado* para que específicamente los interpretase Stuhr. Es por ello, por lo que cabe considerarlo también como actor fetiche (Kieślowski, 1993: 106-110).

través de la trama del personaje interpretado por Tadeusz Rzepka, el obrero con enanismo.

No obstante, existen, por supuesto, cuestiones políticas. La película *El aficionado* no las oculta; pero el problema del derecho y el respeto a las personas filmadas concluye cuando finalmente el cineasta asume que lo que únicamente expone, es su subjetividad. Las preocupaciones teóricas de Kieślowski se resuelven en este punto, inmediatamente antes de su paso definitivo al cine de ficción estrictamente comercial. Además, se pueden encontrar enunciados parecidos en obra *Kieślowski on Kieślowski* o en el documental *I'm so-so*. Esto me lleva a pensar que, como artista, Kieślowski era totalmente consciente también de las cargas que sus objetivos artísticos le administraban.

Why does Filip [el protagonista de *El aficionado*, interpretado por Jerzy Stuhr], the camera buff, destroy the film towards the end? What does it mean? Always one and the same thing. He destroys what he's done. He doesn't give up because he turns the camera towards himself at the end. He simply realizes that, as an amateur film-maker, he's found himself in a trap and that, making films with good intentions, he might prove useful to people who'll use the films with bad intentions.

This didn't happen to me. I never actually destroyed any films. But if I'd known that they were going to confiscate my film the night we filmed those lockers while making [*La estación (Dworzec*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1980)], then, just like Filip, I'd have opened the cans and exposed the film before they could have got hold of it. Just in case, so that there wouldn't be any chance that the girl who'd murdered her mother would be there⁹⁸. (Kieślowski, 1993: 112)

Kieślowski alegaba antes que, para mostrar la muerte, el cineasta no tendría que tener derecho filmar a aquel que muere. Al ideario ahora se añade la situación de que, aún filmando algo que sería cuestionable de filmar, ello podría ser malinterpretado. Es por eso también que la mujer del personaje de Filip en *El aficionado*, interpretada por

⁹⁸ Kieślowski hace mención al suceso acontecido tras la grabación de esta cinta, *La estación*, cuando la policía le requisó durante unas horas el material alegando de que podía haber registrado, por casualidad, un suceso que podría servir como prueba en una investigación policial. Finalmente el material filmado no tuvo ninguna repercusión para el caso, pero el desagrado de haber colaborado involuntariamente con la policía queda patente. *La estación* fue la última película que rodó desde la productora estatal de documentales WFD y también el último documental que Kieślowski filmó.

Małgorzata Ząbkowska, no permite que el protagonista grabe a la hija de ambos desnuda y le llama la atención cuando lo hace. Tampoco ese bebé no tiene porqué ser filmado realizando las tareas más vitales, como es el acto de defecar. Son cuestiones que se pueden omitir. Del mismo modo, tampoco ha dado su consentimiento para que se realice ese registro visual. Esta sería otra cuestión ética: el pudor; no únicamente la autocensura a un nivel general.

Era precisamente al pudor a lo que aludía Pedro Almodóvar, en la entrevista realizada por Luis Martínez y publicada en *El Mundo* el 18 de marzo de 2019 al hablar de su película *Dolor y gloria* (España, Francia, Pedro Almodóvar, 2019). El director hablaba del pudor ante la referencialidad de la cinta respecto su vida y al proceso artístico:

En los intermedios entre película y película, una vez terminada la promoción, desaparezo de la vida pública. Pero en momentos como ahora, y con una película como *Dolor y gloria* me resulta muy difícil proteger mi privacidad. Soy pudoroso, siempre lo he sido, pero entiendo que en esta película tengo que hablar del proceso de creación de una historia y un personaje que se parece mucho a mí y que, en efecto, he escrito partiendo de mí mismo. Me gustaría explicar con claridad cómo es el proceso de la escritura, cómo la realidad (yo, en este caso), desaparece en el trámite que la convierte en ficción. Al final lo que importa es la verosimilitud cinematográfica, no la fidelidad a la realidad. Mi espacio privado lo he conseguido aislándome, pero no estoy seguro de que sea la mejor manera⁹⁹. (Martínez, 2019)

⁹⁹ En cuanto al pudor en el momento de promoción, a través de *Europa Press* en marzo de 2019, para la promoción de *Dolor y gloria*, Antonio Banderas, junto con Asier Etxeandia, respecto a la creación del personaje Salvador Mayo y a su similitud con Pedro Almodóvar, Banderas manifestaba que no quiso al principio mostrarlo de una manera equivalente con el director aunque lo enlazaba de manera muy directa.

La tentación de imitar a Pedro, desde el principio la rechacé porque hubiera sido un pastiche. No se trataba de eso. Se trataba de retratar un alma que quiere expresar cosas y, efectivamente, Pedro decide ponerme su pelo, su ropa, su apartamento y tal. Pero lo demás, no. Lo demás era... teníamos que crear un personaje que se llama Salvador Mallo. No se llama Pedro Almodóvar.

Por ejemplo, tampoco yo recuerdo cuando yo vi *Ocho y medio* de Fellini. Hace ya un montón de años, demasiados... eh, no reconocía a Marcello Mastroianni en Federico Fellini. Simplemente se trataba de una proyección a contar determinadas cosas. Un hastío por el cine en aquel momento, por la vida. Y entonces utiliza un montón de personaje que había utilizado en sus películas para mostrar una historia para decir algo. Un poco era eso. En esta ocasión, sin parecerse en absoluto en la película de Fellini. No. Pero esa reflexión del cine dentro del cine. De la vida, de su familia, de sus amigos, puertas que había que cerrar. Círculos que había

que cerrar. Entonces imitarlo no entraba dentro de la ecuación. Había que ser muy sutil para tratar de entender el personaje y hacerlo sin parecerme a él, pero en ningún momento dejando notas suavitas, muy pequeñitas, pequeños olores y sabores, que hicieran crear la ilusión de que por un momento que me he convertido en él. Una cosa muy rara. Pero se hace día a día, cosiendo, poquito a poco el personaje.

[...]

Probablemente sea una de las películas más personales de Pedro a pesar de que Pedro siempre está en sus películas. Siempre. Es casi un personaje invisible. Pero él está siempre está. Me ha dado la representación, digamos, física casi, de su persona. (Europa Press, 2019)

Sobra decir, por tanto, ya que se explica de este modo, que el personaje de Antonio Banderas en esta película cumple con un proceso de *autodiégesis relevada* y se considera a Salvador Mayo como un claro *alter-ego*. Más información se puede sacar de la entrevista de Carlos Alsina a Antonio Banderas retransmitida a través de Onda Cero, en el programa *Más de uno*, en marzo de 2019:

Me dijo “no, no. No quiero que me imites, no quiero nada”. Pero me vistió como él, me puso el pelo como él. Y el escenario era su apartamento en Madrid. Un poquito más grande. Pero exactamente igual. Con sus cuadros. Con todo. Y me decía “Antonio, pero el personaje toma drogas en un momento determinado, tienes que... tal. En la película sí te tengo que informar”, y me informaba de todo, me decía “mira haz esto así, funciona así, este es el efecto que produce... tal. Pero que no se te note, que no se te note. Y los dolores de espalda que sufro, y tal. La ftofobia. Y tengo estos problemas de jaquecas continuas y tal. Pero que no se te note, que no se te note mucho. Tienes que hacer de mí, pero que no se te note”.

Entonces esto era así. ¿Esto como se hace, joder? Era como entrar y salir de una situación muy extraña. Pero se convirtió en hacer como una especie de bordado, en el que vas dando puntaditas, puntaditas. Para mí ha sido de los trabajos más sutiles de una película increíblemente simple. (Onda Cero, 2019)

Además, como réplica a la cita de Banderas, Almodóvar completa la información con la citada entrevista publicada en *El Mundo*:

Me llevó tiempo comprender que Antonio era mi legítimo Mastroianni [en referencia al papel del actor en *Ocho y medio*]. Hemos vivido muchas cosas juntos. Los dos nos hemos formado en los años 80. Antonio sabía de lo que yo hablaba en el guión. Me decidí a llamarle tras ver una foto, muy desmejorado, después de que le operaran del corazón. La dura experiencia se le notaba en la cara y le venía bien al personaje de Salvador Mallo. De todos modos, aunque mucha gente dice reconocerme físicamente en él en la película, Antonio nunca me imitó. Creo que con esta interpretación Banderas ha dado un salto gigantesco. (Martínez, 2019)

También en marzo, en *Hoy por hoy* de *Cadena Ser*, ante la alusión de Toni Garrido, en la entrevista conjunta a Pedro Almodóvar y Antonio Banderas, el director detenía la alusión del *alter-ego* por Antonio Banderas:

Pedro Almodóvar: Déjame puntualizar que, a mi no me molesta, si tu quieres que sea mi *alter-ego*, es mi *alter-ego*. Yo no estoy seguro de que Antonio haga de mi *alter-ego*. O sea, evidentemente la película nace de mí mismo y me representa íntimamente en todos los sentidos. Pero digamos que yo no he vivido exactamente las cosas que el personaje de Antonio ni de ese modo. He estado en todos los caminos del personaje, pero digamos que no siempre los he seguido en la misma dirección. Pero vamos, no me voy a poner a eso...

Toni Garrido: Vale, sólo por confirmar antes. Viste como tú...

Pedro Almodóvar: Viste como yo. Sí, sí. Pero es una cuestión...

Toni Garrido: ¿Se peina como tú?

Pedro Almodóvar: Sí, sí. Vive en mi casa...

[Antonio Banderas comienza a reír]

Toni Garrido: Los muebles son tuyos, de hecho.

Pedro Almodóvar: Sí, sí, los cuadros... y las zapatillas son mías.

Toni Garrido: Yo quiero decir, ¿es un *alter-ego* o es una cosa mía entonces?

Pedro Almodóvar: No, no, por supuesto tu puedes decirlo y yo te matizo simplemente que está inspirado en mí. Pero la ficción tiene unas reglas que fagocitan en origen por el que empiezas a escribirla. Me pasa conmigo y me pasa con cualquier otra ficción. Para mí la inspiración siempre viene de la realidad, viene siempre del exterior. Algo que leo, algo que escucho, algo de lo que he sido testigo, un libro... y eso me proporciona las primeras líneas del guión. Si me interesa, las otras tengo que seguir escribiéndolas yo. Entonces en este caso, lo que pasa es que esa parte exterior en la que yo me inspiro, resulta que soy yo mismo. Pero en el momento de escribir, la ficción va fagocitando y convirtiéndose en otra historia y lo que busco es la verosimilitud cinematográfica que no siempre corresponde a la realidad.

[...]

Termino con esto con esto porque sí es importante aclararlo. Entonces hay cosas que son absolutamente reales y que vienen directamente de la realidad. Y en general tienen que ver con el personaje de la madre, de mi madre para ti, cuando es mayor y la interpreta maravillosamente Julieta Serrano. Pero vamos, yo no he vivido nunca en una cueva, no me enamorado nunca de un albañil. Pero podría haber vivido en una cueva, pero podría haberme enamorado de un albañil a los nueve años. O sea, eso es lo que te quiero decir. Que yo es estado en todos los lugares, pero yo no he hecho exactamente lo mismo. (Hoy por hoy, 2019)

Sin embargo, durante la XXXIV edición de los Premio Goya, celebra en enero de 2020, los enunciados de Antonio Banderas al recoger el Premio Goya a la Mejor interpretación masculina protagonista variaban sobre todo ello:

Toda la información emocional que Pedro me daba, porque ¿Cuándo voy a tener esa oportunidad otra vez de tener al personaje que estoy interpretando dirigiendo la película? Es muy extraño que eso ocurra. (Premios Goya, 2020a)

Pedro Almodóvar, recogiendo el Premio Goya a Mejor guión original reconocía, a pesar de la exposición que eso iba a suponer, estar escribiendo sobre sí mismo. (Premios Goya, 2020b)

Aparte de la circunstancia de Almodóvar, la razón de este pie de página también tiene mucho que ver con lo comentado por Francisco Umbral en el programa *Los escritores* emitido en julio de 1978 en *Televisión Española*, a la pregunta de Andrés Amorós, respecto a la tendencia de la crítica literaria y las reacciones de los lectores que tenían en consideración la figura personal del autor relacionada con la obra del mismo. El escritor contestaba lo siguiente:

Yo pienso que lo que suscita reacciones adversas y también reacciones apasionadas, es la autobiografía, la continua autobiografía. Lo que no soporta este país es que nadie se permita exhibir su “yo”. Esto, o bien apasiona, a los curiosos le interesa, o bien suscita verdadera ira.

Este es un país, yo creo, de costumbres pequeñoburguesas, de moral pequeñoburguesa, en la que se exige que todo el mundo guarde las formas y las apariencias incluso al momento de escribir. Y en las que un señor que hace materia de su obra de la propia vida, irrita. Irrita profundamente. Seguramente los irritados no saben por qué. Y piensan que es, como tú bien dices, por divergencias ideológicas, por divergencias en la conducta.

Yo creo que en el fondo hay un problema de irritación ante el que se atreve a exhibir su intimidad y a comerciar con ella, no ya en el sentido mercantil, sino en el sentido artístico, etcétera. Esto creo que sigue irritando profundamente en España. La intimidad se considera inmoral por principio. Cualquier tipo de intimidad se considera inmoral. Y yo creo que esa es la razón de que la gente se enfade conmigo.

[...]

Tú sabes muchísimo mejor que yo que la literatura es un trámite en la que todo se transforma y todo se convierte en otra cosa y todo se hace presentable, y se herosea, afeándola quizá. En fin, todo se transforma.

Cuando la gente tiene la sensación de que se le esta dando la vida en crudo y autobiografía. Que no es verdad, como también sabes muy bien. De modo que se trata de una intimidad elaborada y de una autenticidad totalmente elaborada. Pero como muchos lectores no llegan a eso, ni tienen porqué llegar. No tienen porque seguir el proceso de una creación literaria.

Kieślowski, como autor, tiene el compromiso de no modificar una visión distorsionada de la *realidad* si no es desde el punto de vista de ficción. Y Kieślowski también acusa a la técnica, y no sólo a su capacidad narrativa. Durante una entrevista a Małgorzata Furdal en 1989 y editada junto con Roberto Turigliatto, Kieślowski declaró precisamente que en la ficción los personajes eran tratados de distinta manera porque la técnica de que disponía en los documentales no le permitía acercar más la cámara a los actores. Lo que sí se detecta es que el uso de los planos medios, al igual que el de la cámara subjetiva, provoca una distinción en el cine de Kieślowski a lo largo de los años ochenta, aunque esto debiera estudiarse también con exclusividad en su obra documental. Después, como se verá en la etapa final de su obra, enteramente de ficción, Kieślowski se atreve a deformar las imágenes, lo que supone, por su parte, una desfiguración deliberada de la *realidad* gracias a posibilidades técnicas (Montalt, 2003: 31-34).

4.1.3. La fabulación como construcción y redención de la *diégesis* cinematográfica

Federico Fellini es claro al señalar que del mismo modo que creaba un personaje, confeccionaba el mundo en el que este personaje podía habitar. Se trataba de «una realidad completamente reconstruida». No eran cosas completamente inventadas, sino representaciones de la propia existencia (Fellini, 2013: 35-36).

Es la representación de mi propia experiencia, de mis recuerdos, mis desprecios, mis esperanzas, una mezcla de emociones personales, alteraciones, colores de la

Consideran que no, que se les está ofendiendo con la intimidad de un señor que se está desnudando ante ellos. Y eso no, no lo quieren de ninguna forma.

Yo recuerdo que cuando hice una pequeña biografía, un libro muy cortito sobre un escritor tan entrañable para mi y para todos nosotros, como Miguel Delibes, le sugerí, y le pedí permiso, para incluir al final del libro algunas cartas tuyas dirigidas a mi. A lo largo de los años. Eligiendo algunas especialmente significativas. Y Miguel accedió por exceso de bondad y amistad. Pero me dijo que se sentía absolutamente aterrorizado y que se sentía desnudo, en camiseta vamos, ante los lectores, y que era terrible. Y bueno, eran cartas donde decía “*Paco, he recibido la tuya, me alegro de que estés bien. Nosotros salimos de viaje y voy a ver si cazo algo*”. Bueno, las cartas eran así. Esto le tenía absolutamente aterrorizado. Entonces Miguel, que como sabemos es un escritor excepcional, pero que es un castellano muy castellano, pues refleja en este sentido bien el terror que hay a la exhibición de la propia intimidad, o a que alguien nos exhiba su intimidad, aunque sea una intimidad elaborada. (La 1, 1978)

oscuridad que me habitan, que nos habitan. Es el resultado de una observación no siempre distraída, sino modulada por «emociones» a menudo compartidas con otros. (Fellini, 2013: 36)

Si la *realidad* es el lugar en donde surge la reconstrucción, el *simulacro*, ahora cabría que nos preguntásemos cómo se modula exactamente esa inspiración útil capaz de elaborar dicha reconstrucción. Sobre este tema, Fellini no habla precisamente del recuerdo, sino de la memoria. De hecho, sobre la cinta *Entrevista*, en el tramo final de su carrera, Fellini decía lo siguiente:

Estimulado por la vanidad personal, incurable narcisismo, indulgente simpatía hacia todo lo que he hecho, hablo de mi trabajo, me pongo en escena a mí mismo¹⁰⁰ y al equipo, amigos y organizadores que me rodean: los modos, los tiempos, las caras, los ensayos, los actores, los vacíos de mi larga fatiga cotidiana como director. Un viaje al interior del cine. Cinecittà como cine, cine como Cinecittà: no es un argumento ni un tratamiento, sino un sentimiento expresado con el tono de una confidencia distante y apasionada. Y, como el cine se ha apoderado de toda mi vida, cuando hablo de cine, hablo de mí. Pero nunca he hecho películas de recuerdos; ni siquiera *Amarcord* [(Italia, Francia, Federico Fellini, 1973)] lo era. Mis películas son de memoria. Es distinto. Los recuerdos son anécdotas y pueden ser alterados dependiendo del estado de ánimo del narrador... En cambio, la materia de la que estás hecho: es un presente transparente que deja entrever ese pasado que siempre llevas contigo, es como un espesor, como una mayor profundidad del presente. La memoria no conoce melancolías ni nostalgias. (Fellini, 2013: 167-168)

En el caso de Fellini, no se detecta separación entre la imaginación y los recuerdos. Llegado el caso habría que diferenciar entre ambos. Pero quizá por eso, su definición de la memoria es tan concisa respecto a la vaga concepción de *lo verdadero*. Así defendía la «sinceridad» personal de *Luces de variedades* (*Luci del varietà*, Italia, Federico Fellini, 1950):

Al hacer películas no me propongo otra cosa que seguir esta inclinación natural, es decir, contar historias con el cine, historias que me son congeniales y que me gusta contar con una inextricable mezcla de sinceridad y de invención, de ganas de

¹⁰⁰ Un paso por delante de lo que hacía Truffaut en *La noche americana*, he aquí la voluntad de *autodiégesis* que se encuentra en Fellini en *Entrevista*.

asombrar, de confesar, de absolver, de un deseo impúdico de gustar, de interesar, de ser moralista, profeta, testigo, payaso... de hacer reír y conmovier. ¿Hay necesidad de mas motivos? *Luci del varietà* la ideé y sentí como una película mía; dentro había recuerdos, algunos verdaderos, otros inventados, de cuando daba vueltas por Italia con una compañía de revista. (Fellini, 1999: 85)

La diferencia entre la memoria y la imaginación es una cuestión a la que la *autoficción* no da excesivo peso. La motivación de Fellini siempre fue dar testimonio de sí mismo:

Tiendo a considerar mis películas como el testimonio de mí mismo; cada una de las historias que cuento me parecen pertenecer a una época de mi vida o al menos intentan representarla. (Fellini, 1999: 222)

Observando los personajes a lo largo de la filmografía de Federico Fellini, nos daremos cuenta de que este enunciado es completamente cierto. Su infancia se expone tanto en *Los clowns* como en *Ocho y medio*. La adolescencia está en *Amarcord* y en *Los inútiles* (*I vitelloni*, Italia, Francia Federico Fellini, 1953). Su juventud, en *La dolce vita* y *Entrevista*. Y ya, su madurez personal la encontramos a partir de *Ocho y medio* hasta también *Entrevista*.

Sin embargo, a la vez que Fellini fabula sobre sí mismo en pasado, se ve obligado a fabular también determinadas ciudades y periodos históricos, con sus respectivos ambientes. Necesita también mitificar el entorno que ha habitado, a la vez que se está mitificando a sí mismo. Fabula e idealiza ciudades en, por ejemplo, *La dolce vita* o *Roma*, la ciudad de Roma; fabula Rímini en *Los inútiles*, *Amarcord*, y en algunos fragmentos de *Ocho y medio*, en dónde se realiza un *flashback* a través de un personaje infantil. Por esa parte, es también, el intérprete infantil objeto y soporte de una reconstrucción, como veremos en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476)¹⁰¹.

¹⁰¹ Muchas de estas películas pueden ser relacionadas con las llamadas novelas de aprendizaje o novelas de formación. En muchas películas observadas en esta tesis, como las mencionadas de Federico Fellini, y de modo muy diverso, recurren a la infancia y a la niñez para mostrar el contraste entre la niñez y la vida adulta, así como la transición de una etapa a la otra.

En el caso de los periodos históricos, respecto a la obra de Fellini, cabe remitirse los ya mencionadas *Amarcord* y *Los inútiles*. Fellini se remitía a *Amarcord*, en donde se nutre de sus recuerdos de adolescencia. En esta película se tuvo que reconstruir los decorados y preparar una ambientación diferente al tiempo contemporáneo a la realización. Para el rodaje de *Los inútiles* había tenido que reconstruir Rímini en Ostia para adecuarla a lo que él recordaba de su pueblo de origen. Fellini había dejado su Rímini natal en 1937 para no regresar hasta 1946, tras la II Guerra Mundial. Al no reconocer su pueblo por culpa de los cambios efectuados durante la reconstrucción inmediata tras el fin de la guerra, Fellini decidió reconstruir el pueblo cerca de la ciudad de Roma en una localización costera. En este caso, en Ostia:

Rímini yo lo había encontrado de nuevo en Roma. Rímini, en Roma, es Ostia. [...] En Ostia rodé *Los inútiles* porque es una Rímini inventada: es más Rímini que la verdadera Rímini. El lugar replantea Rímini de manera teatral, escenográfica y, por lo tanto, inocua. Es mi pueblo casi limpio, lavado de los humores viscerales, sin agresiones ni sorpresas. En definitiva, es una reconstrucción escenográfica del país de la memoria, en el que puedes penetrar, ¿cómo decirlo?, como turista, sin quedar pringado. (Fellini, 1999: 71-72)

Pero reconstrucciones ajenas al tiempo contemporáneo más evidentes aún son *Fellini Satiricón* (*Fellini Satyricon*, Italia, Federico Fellini, 1969), *El Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Federico Fellini*, Italia, Federico Fellini, 1976) o *Y la nave va* (*E la nave va*, Italia, Francia, Federico Fellini, 1983). No sólo se van más atrás en el tiempo, sino que representan temporalidades ajenas a la existencia de Fellini que, además, en el caso de la filmografía de este autor, tampoco pretenden ser reconstrucciones históricas verídicas o verosímiles. Ello es otro problema más.

Por otra parte es menester recordar que, tal y como observamos en mi trabajo *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, Fellini respeta su propia contemporaneidad y la de Marcello Mastroianni ya que ninguno de los dos aparecen en los filmes ambientados en un periodo histórico distinto a aquel en el que la película se realiza. Tanto Fellini, como Mastroianni en la obra de Fellini aparecen en el periodo contemporáneo; pero en la obra de otros autores, esta consideración no

tiene porqué respetarse en relación con las figuras actorales¹⁰². Para el estudio de la *autodiégesis*, al igual que con la *diégesis*, se tiene en consideración no sólo el espacio, sino también el tiempo.

Como ya hemos comentado con anterioridad, Fellini, al igual que Bergman o Tarkovski, precisamente es el cineasta menos adecuado para iniciar un análisis profundo sobre el tema de la reconstrucción de la *diégesis*. La capacidad imaginativa del director italiano, en cuanto a su capacidad poética, se impone en múltiples ocasiones en su obra a los principios de *realidad*. Sin embargo, avances en el campo de las ciencias cognitivas, como la psicología o la psiquiatría le dan la razón al señalar la difusa diferencia que hay entre los procesos de recordar e inventar.

El hecho de relatar una “mentira”, una reconstrucción coherente y verosímil, también es posible que suceda sin que la persona que la relata sea consciente de ello. Por tanto, la memoria tampoco distinguiría entre aquello que hemos vivido, de otras cosas que hemos podido distorsionar mediante la imaginación. El acto creativo, supondría realizar esta acción de una manera totalmente consciente y controlada. Es decir, el artista sería el único conocedor de saber dónde empieza y acaba esa “mentira”, y sería el único capaz de ser, respeto a esa mentira, un conocedor omnipotente.

Si el autor, pretende confeccionar esta mentira, también tiene que delimitarla y dotarla de coherencia. Surge aquí la necesidad de concatenar la sucesión de acontecimientos para dar la sensación de *verosimilitud*. Es en el montaje donde, precisamente, se organiza el film y su argumento, igual que se organizaría, en nuestra percepción, la vida *real*. Cabe recordar precisamente las palabras de Pasolini en *Empirismo erético*: «Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) quello che la morte opera sulla vita» (Pasolini, 1977: 241).

¹⁰² De hecho, es muy posible que esta consideración de Fellini por no desplazar a Mastroianni históricamente, sí es que la tuvo en cuenta, sea un síntoma excepcional respecto al conjunto de autores. Por citar casos en donde los autores, ficcionalizándose, aparecen en distintos periodos históricos dentro de su obra, apunto a Truffaut en *Diario íntimo de Adèle H.* o en *La habitación verde*. También señalo a Woody Allen en *La última noche de Boris Grushenko* (*Love and Death*, Estados Unidos, Woody Allen, 1975).

Efectivamente, el proceso de montaje es capaz de delimitar el principio y fin de la película. Pero también, en cuanto a que es un proceso de selección, permite delimitar la *diégesis* diferenciándola del *relato*, pudiendo omitir en él las cosas que no nos interesa mostrar, tal y como ya hemos comentado en el caso de Truffaut respecto a *La noche americana* y Jacqueline Bisset (p. 92 y ss.). A partir del montaje se puede quitar o añadir; pero también modular la *realidad* y “la vida” de manera que podamos desvelar cualquier verdad o validar una mentira. No se trataría ya sólo de eliminar (*ausentar*) aquellas partes de la *diégesis* que sean innecesarias, sino de no disponer tampoco de aquellas partes que contradigan o distraigan a nuestro relato que, mediante un ejercicio de coherencia, intentamos legitimar como veraces.

Por eso popularmente el cine es el arte del sueño, pues al igual que el cine, aquello que soñamos puede ser coherente y formar parte de nuestra personalidad aún de manera inconsciente. Esta es la razón por la que ha sido el cine objeto de tantos estudios psicoanalíticos. La ensoñación también navegaría entre todos estos términos difusos relativos al acto consciente o inconsciente. Fellini era «mentiroso pero sincero» (Fellini, 1990: 163), y era así porque aún consciente de su poder de relatar, siempre terminaba contando la misma “verdad”. Fellini contaba las mismas historias de manera diferenciada; se repiten, por ejemplo, la exposición de las mismas experiencias de juventud a lo largo de *Ocho y medio*, *Roma*, *La ciudad de las mujeres* (*La città delle donne*, Italia, Federico Fellini, 1980), y *Entrevista*. Aún narradas con distinta distorsión, los datos se emborronaban sin diferenciar si eran sueños, ilusiones, nostalgias, recuerdos, alucinaciones, deseos o sucesos biográficamente verdaderos (Fellini, 1990: 63-65).

Que no fuesen vivencias biográficamente tuyas, como el caso de la no-estancia de Federico Fellini en la escuela de Fano que se presenta, por ejemplo, a través del *flashback* del personaje infantil de *Ocho y medio*, y a la que sí fue su hermano Riccardo (Sabater Cuevas, 20015: 81-88); sería lo menos relevante. Esto es así porque, en la práctica, Fellini lo reconstruye como una fabricación propia de la memoria. Se trataría de un no-recuerdo.

Con esto no quiero dictaminar que para el estudio de la *autoficción* sea inútil rastrear la biografía del autor por la irrelevancia de los sucesos vivenciales. Pensar eso sería

un gran error. Si pensamos que absolutamente todos los datos vivenciales de un autor son irreales o parcialmente veraces, no tiene ningún sentido compararlos con aquellos que se presentan en relación al personaje de la obra. Una buena investigación deberá confirmarlos detalladamente aún asumiendo que, en algunos casos, será muy difícil poder llegar a las verdades puramente biográficas.

Sin embargo cabe decir respecto a los autores cinematográficos, que la mayoría han vivido durante el siglo XX la gran parte de su existencia. Por ello se puede encontrar una enorme cantidad de documentación que permite su contraste; así poder certificar los sucesos vivenciales respecto a la obra del autor. En este sentido, la labor es bastante sugerente. Comparando las informaciones, podremos comprobar la veracidad de las informaciones aportadas por él y así certificar las verdades o detectar las mentiras que el autor pudo enunciar.

En el caso de Fellini, no sólo encontramos el suceso de Fano, sino que, por ejemplo, en el libro *Fellini por Fellini* se afirmaba que durante la infancia el propio Fellini se había marchado de gira junto con un circo ambulante. Esto no sólo no era cierto, sino que se desmiente en fuentes posteriores, incluso desde los enunciados del propio Fellini, en 1983, en sus conversaciones con Giovanni Grazzini (Sabater Cuevas, 2015: 20).

Es por este motivo precisamente que recomiendo al investigador que pueda darle más veracidad a los registros antes que a los enunciados del propio autor objeto de estudio. Al igual que hemos visto en el caso de François Truffaut respecto al personaje de Ferrand en *La noche americana*, muchos otros autores, incluso en las entrevistas, se muestran alterados ante según qué enunciados o temas. Podrían no estar diciendo la verdad. Hay que comprender que el autor cinematográfico tiene también una personalidad mediatizada al margen de la obra que también pretende mantener y cuidar, y desde la que no se permite sincerarse o expansionarse en según qué temas. Los motivos, comprensiblemente, pueden ser variados. En ocasiones tienen su origen en el ámbito estrictamente personal; pero en otras están motivados por la repercusiones comerciales positivas o negativas que podría tener un comentario,

respectivamente, oportunista o desafortunado¹⁰³.

Igualmente a causa de esto, el investigador tiene que tener claro que este ejercicio comparativo será de importancia para saber dónde termina la idealización que el autor presenta sobre sí mismo en su obra (o fuera de ella) y en qué momento empieza la verdadera identidad *real* del autor, en cuanto a la intimidad de su persona, la cual puede estar expuesta, o no, en la obra. Como claros ejemplos, podemos intuir que José Luís Torrente no es en absoluto equivalente a Santiago Segura. Pero además, la imagen mediática de Santiago Segura no será tampoco la misma que la que el propio Santiago Segura muestre en la intimidad de su hogar o con sus familiares o amigos cercanos¹⁰⁴. Lo mismo podría sucederle a Jerry Lewis, Charles Chaplin, François Truffaut, o a cualquiera de los artistas tratados en la presente tesis.

Esta problemática particular; que es tan evidente, vuelve a poner en evidencia el solapamiento de *realidad* y *diégesis* y de cómo el *simulacro* se desarrolla en tres niveles: existe una *realidad*, dentro de ella existe una *diégesis* o una mediatización, y dentro de ella se articula un *relato*. El montaje vendría a confeccionar ese relato o película de una duración temporal determinada.

Retomando el propio tema de la memoria, considerando que desborda los límites de mi estudio, y recordando que lamentablemente no soy un experto en medicina, sí que puedo leer que hay trastornos o síndromes tales como el Síndrome Post-UCI o el Síndrome del Falso Recuerdo, que evidencian como, a través de invenciones alucinatorias, se pueden cambiar, variar o alterar los datos percibidos en el pasado y que creemos correctamente memorizados. El estudio de la alteración de la memoria y la conciencia a nivel médico, psicológico o psiquiátrico se solapa y se enriquece con

¹⁰³ La película *I Love You, Daddy* (Estados Unidos, Louis C.K., 2017) tiene gran interés analizada desde el punto de vista de la *autodiégesis*. Debido al escándalo ocasionado tras la acusación de varias mujeres por el comportamiento inapropiado de Louis C.K., la película tuvo profundos problemas en cuanto a su distribución. Igualmente la carrera de Louis C.K. fue abocada a un futuro más que incierto. Para más inri, la película abordaba una situación parecida a través de la relación del personaje protagonista interpretado por Louis C.K. con el interpretado por Rose Byrne. La justificación es que el personaje femenino, una actriz, establece una relación personal con el masculino, un guionista exitoso, con el objetivo de convertirse en la *estrella* de su nueva serie de televisión.

¹⁰⁴ La circunstancia concreta de Santiago Segura la exploramos en la página 171 y ss.

la fabulación entendida como término artístico y creacional¹⁰⁵. El sueño, como anticipábamos, es un término que se repite constantemente en la bibliografía con la que sí que estoy acostumbrado a tratar. Los enunciados de Fellini están entre ellos:

No recuerdo muy bien quién dijo que así como el individuo expresa por medio de sus sueños esa parte de sí más secreta, misteriosa e inexplorada que corresponde al inconsciente, de igual modo la colectividad, la humanidad hace lo mismo a través de la creación de los artistas. En otras palabras, la creación artística no sería sino la actividad onírica de la humanidad. El pintor, el poeta, el novelista y también el director de cine o de teatro responderían a esta función de elaborar y organizar con su propio talento los contenidos del inconsciente colectivo, expresándolos y revelándolos en una página literaria, en la tela o en la pantalla. Me parece que si esta visión de las cosas puede funcionar, desaparece entonces cualquier otra cuestión de límites o restricciones de la actividad artística. El inconsciente, ¿puede agotarse?, ¿puede tener límites? Los sueños, ¿terminan?

La actividad del hombre que sueña, en apariencia automática, en el artista corresponde a una técnica, a un lenguaje de la representación, a una simbología y el artista reconoce en su creación una manera de poner orden en algo que ya existe, de ponerla al alcance de la perceptibilidad sensorial e intelectual. Es el arquetipo de la creación que se renueva, es decir, el pasaje del caos al cosmos expresado, a lo realizado. Más aún, del inconsciente a la conciencia. (Grazzini, 1994: 127-128)

Definición inexacta y cuestionable, cabe decir, pero es un indicio. Que Fellini conocía el psicoanálisis, sobretodo el de Carl Jung, está documentado (Sabater Cuevas, 2015: 31) y es evidente en la cita expuesta. De todos modos, más allá de Fellini, los avances de la investigación en estos otros campos de conocimiento durante los años posteriores parecen esclarecer muchos de estos puntos.

¹⁰⁵ Como veremos 4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador (p. 161), las acciones creer y crear estarán a niveles parecidos de percepción. A falta de saber cómo funciona la intuición y la imaginación en términos fisiológicamente biológicos o médicos, o más concretamente dicho: en términos neurocientíficos; cabe dejarlo aquí. El tema es interesante y el recorrido intelectual no es pequeño, el abismo se abre a la vez que se cierra la distancia entre distintas ciencias. Por ello el campo de las humanidades no debería quedarse ajeno al debate de la diferencia entre la mente, entendido como el pensamiento, y el cerebro, entendido como órgano gestor y procesador del mismo. La preocupación filosófica desde mi investigación queda explícita a lo largo de este texto, pero también la psiquiátrica, que no domino.

Según el psicoanálisis es prácticamente imposible diferenciar con claridad aquello que pertenece a la *realidad* y a la fantasía, a lo que podría estar inventado¹⁰⁶. La relación entre ambas es muy ambigua. Lo que nosotros llamamos *realidad* es un todo compuesto por ambas. Incluso Slavoj Žižek señala que en el acto de fabular o relatar, al alejarse de la realidad, se tiene a entrañar una *verdad* personal aún más honda de aquella que entrañaría únicamente testimoniarla (Žižek, 2011: 28-19). Es decir, Federico Fellini, al contar la vivencia de su hermano en Fano, en cierto modo, “la hace suya”¹⁰⁷.

La Escuela de la Gestalt señala que, a partir de la ordenación parcial de los elementos conocidos, el ser humano sería capaz de intuir las otras partes desconocidas para así poder percibir la totalidad que conforman todos los elementos. Kurt Koffka, difusor de las teorías de la Gestalt en *Principios de la Psicología Gestalt*, publicado en 1935, confirmaría gracias a la Ley de Prägnanz que la experiencia propia al igual que el conocimiento adquirido es capaz de hacer encajar lógica y coherentemente todos los elementos encontrados. La invención es capaz de rellenar (crear) aquellos datos que en la memoria se encuentran incompletos igual que se hace con los datos recibidos a través de la instrucción o la experiencia personal. Los datos inventados y memorizados son igualmente conocimiento.

De este modo, en enero de 1985, Pedro Almodóvar entrevistado por Pablo Lizcano en *Autorretrato*, de Televisión Española, defendía la naturalidad de que en sus películas, además del problema de la drogadicción, aparecieran homosexuales, transexuales, travestidos, prostitutas, etc., circunstancias personales que hasta bien entrada La Transición gran parte de la sociedad española pretendía ignorar aunque perteneciesen, evidentemente, a la vida cotidiana, «de la vida de las personas más respetables, te aseguro que también» (La 1, 1985), como cualquiera de los abogados, comadronas o políticos:

¹⁰⁶ De hecho, la noción de inventar tampoco viene exclusivamente de la imaginación creativa totalmente libre. La capacidad de *invenire*, original del latín, proviene de encontrar cosas dentro de un repertorio cultural previo. *Invenire* podría ser traducido más exactamente como hallar, encontrar o descubrir.

¹⁰⁷ Francis Ford Coppola tilda de *autobiográfica* su película *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1983) cuando realmente está inspirada en su hermano August Coppola, a quien dedica la cinta.

Entonces aparecen en mis películas porque mis películas valga también de pronto la vanidad, trato también de que sea un reflejo de la vida, aunque no sean películas naturalistas ni costumbristas, pero tienen que ver mucho con la vida. (La 1, 1985)

El entrevistador preguntaba después sobre el reflejo de la vida en la cinta *Entre tinieblas* (España, Pedro Almodóvar, 1983), en la que este tipo de personas considerados entonces marginales se refugiaban en un convento de monjas. Almodóvar respondía lo siguiente:

Bueno, cuando hablo de la vida me refiero no sólo a los acontecimientos, sino a la sensibilidad de uno mismo, a la... quiero decir... al modo de pensar de... En este caso a mi modo de pensar ¿no?. Entonces yo no he estado nunca en un convento de monjas. Nunca he sido monja tampoco, ni aspirante a monja. Entonces no sé como un convento de monjas... Pero... cuando hay algo que desconozco, a veces tomo información, pero en la mayoría de las veces prefiero inventármelo y... te aseguro que... que... que también cuanto tu también te inventas un universo paralelo... no es una presunción por mi parte lo que te estoy diciendo, eh... ese universo tiene mucho que ver con la realidad. Entonces hay muchas veces que no se algo me lo invento, simplemente. Entonces pues me inventé ese convento de monjas y te aseguro de que muchas chicas, pero muchas chicas, me han dicho de que las monjas son verdaderamente así.

Del mismo modo, el ser humano, al no conocer absolutamente todos los datos de la *realidad* fragmentada, tendería a rellenar a partir de suposiciones y deducciones para establecer una suerte de *diégesis* verosímil en la que poder establecer el *relato* de su propia existencia. Es decir, el ser humano también se fabularía a sí mismo, su vida, y a su entorno más o menos cercano.

La memoria, la imaginación y los sentidos están en un parecido nivel cognitivo¹⁰⁸. Mediante la compleción, podemos conocer y recrear aquello que no es perceptible.

¹⁰⁸ La teoría cinematográfica, por su lado, siempre tuvo esta idea muy presente a causa de los conocimientos de los críticos por el psicoanálisis.

Legitimidad de la ficción

Y sin embargo, ficticio no quiere decir de ningún modo falso o inexistente. Nadie se atrevería a negar la realidad y la utilización práctica del trabajo de la imaginación. “Todo lo que se inventa es verdadero”, afirmaba Flaubert. Y aunque todo lo que se inventara no fuese verdadero, podría llegar a serlo. La mayoría de los psicólogos y psiquiatras de la actualidad,

Que una cosa no sea visible no significa que no se pueda intuir a un nivel inconsciente o, incluso, consciente. Podríamos citar a la poesía mística de Santa Teresa de Jesús o la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. Y del mismo modo que es invisible, puede ser también una cosa que no es cierta. Pero puesto que la invención o mentira puede ser verosímil y coherente respecto al conjunto de las informaciones verdaderas, esta invención o mentira podrá ser asumida como algo verdadero.

Fellini no hacía películas de fijos «recuerdos», sino de reformulaciones de la «memoria»; se entiende ahora lo que pretendía decir exactamente. Y el tema no se agota aquí, ni siquiera desde el psicoanálisis. Cabe que nos introduzcamos en el profundo y fructuoso estudio conjunto de la memoria y del cine. Pues el cine, siendo un arte de la memoria, tal y como lo denomina Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du*

partidarios o adversarios de Freud, reconocen en el mundo imaginario por excelencia -el sueño- una verdad psicológica superior y mas profunda que la del pensamiento extravertido y racionalizado, objetivado y pretendidamente realista. En efecto, la personalidad del que sueña, liberada de la mayoría de las presiones lógicas y morales de la vida exterior, puede manifestarse con mayor libertad y revelar más exactamente su naturaleza íntima en las imágenes oníricas. (Epstein, 1960: 112)

Continúa:

El cinematógrafo, máquina para soñar

Por lo tanto, los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten tal profunda sinceridad, encuentran sus analogías en el estilo cinematográfico. (Epstein, 1960: 112)

La influencia del psicoanálisis casa muy claramente en los textos de Epstein donde se extiende sobre la creación significados a partir de procesos de simbolización:

En consecuencia, tanto en el lenguaje del sueño como en el del cinematógrafo, dichas imágenes-palabras sufren cada vez más una transposición de sentido, adquieren una simbolización

[...]

En fin, tanto la acción del sueño como la del film se mueven cada una en su tiempo propio, accidentado y recortado *ad libitum*, donde las simultaneidades pueden ser estiradas como sucesiones, y las sucesiones comprimidas hasta llegar a ser coincidencias, y cuya diferencia con el tiempo exterior puede llegar a producir hasta efectos de una real inversión temporal.

[...]

El aumento y la alegorización de los detalles, el crecimiento y la transformación del valor significativo de estos símbolos, el particularismo de los tiempos, todas estas analogías entre el lenguaje del sueño y el del cinematógrafo deberían hacernos creer que este último lleva en esencia como el primero, a expresar verdades de alta fidelidad psicológica, de profunda exactitud figurativa de la vida mental.

Pero, por el contrario, esto es quizás lo que provoca o refuerza la desconfianza general que se advierte con respecto al alcance filosófico de las imágenes cinematográficas. Porque la vida del sueño, completamente introvertida -aunque infinitamente más rica en sinceridad y sentimentalidad y por ende en poesía-, pasa por peligrosa, maldita e inferior a la vida mental de la vigilia, que no es sino una esquematización extravertida bastante grosera de la primera. (Epstein, 1960: 113-114)

cinéma, sería capaz de *resucitar* y repetir (refigurar, hacer figurar otra vez) aquellos tiempos pasados que ha podido registrar con anterioridad. Leutat señala de manera muy inteligente que la circunstancia del doble¹⁰⁹ ya está presente en la propia concepción del cinematógrafo, pues el cinematógrafo es, a la vez, tanto cámara como objeto proyector (Leutat, 1995: 42). Es capaz, primero, de registrar, por ejemplo, el día y luego, en segundo lugar, exponer, por la noche, aquello que se grabó.

El cinematógrafo, en palabras de Jean Epstein, tendría el poder de modificar la noción del tiempo gracias a su edición. El cine puede multiplicar o suavizar la perspectiva temporal. Es decir, puede estirar o condensar el tiempo (Epstein, 1960: 34) pero también puede, a través de la aceleración o desaceleración de los fotogramas, hacer amortecer la vitalidad o «descubrir el movimiento y la vida» a aquello que se tenía por «inmutable e inerte» (Epstein, 1960: 45-46). Epstein es claro, el cine sería «la máquina para confesar almas» (Epstein, 1960: 84).

Martin Scorsese, en su faceta de historiador y curador cinematográfico, en abril de 2013, en una conferencia en el Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas en Washington D. C. exponía algo realmente revelador:

And that's actually part of the wonder. Whenever I hear people dismiss movies as "fantasy" and make a hard distinction between film and life, I think to myself that it's just a way of avoiding the power of cinema. Of course it's not life—it's the invocation of life, it's in an ongoing dialogue with life. (NPR, 2013)

En el artículo *¿Le gustaría conocer su futuro?*, publicado en *Guidepost Magazine* 14, en el número 8 de 1959, Alfred Hitchcock comentaba algo muy parecido:

¿Le gustaría poder predecir el futuro? Un director de cine puede hacerlo. Cuando hace película toma entre sus manos un pedazo de vida muy bien limitado y lo dispone a su gusto. Desde la primera escena sabe exactamente qué es lo que va a ocurrir en la última.

¹⁰⁹ En este hilo vamos a hablar de los *fantasmas*, los cuales comentaremos con inmediatez y profundidad en este epígrafe, pero que también tendrán importancia al hablar de la circunstancia del doble y de la posibilidad del doble rival en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239).

Se trata claramente de una cualidad divina que da al director una enorme sensación de poder. Sólo hay un pequeño problema: la materia con la que trabaja el director de cine no es real; es sintética. No es la vida misma; es solo una imitación de la vida.

En la vida real podemos hacer planes y tomar precauciones y esperar que las cosas ocurran de una manera determinada. Pero nunca podemos estar seguros. Y a veces me pregunto por qué será que cada vez que hacemos un esfuerzo demasiado grande por controlar el futuro acabamos recibiendo un duro golpe. (Hitchcock, 2000: 135)

La perspectiva espiritual del cine obsesiona desde el principio del medio. Esta documentado por Maxim Gorki, en *El reino de las sombras* de 1896, como el descubrimiento del cinematógrafo de los Lumière se presentó a los cronistas como una representación milagrosa entre la vida y la muerte. No estaban al margen tampoco las ideas de Walter Benjamin encontradas en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936, cuando la fotografía había obrado un valor de recuerdo a los difuntos y ahora, la técnica cinematográfica les daba vida. Si se fijaba una imagen del pasado, nadie estaba abocado al olvido, ni siquiera los que iban a ser vencidos; como célebremente apuntaba Benjamin en *Tesis de filosofía de la historia* en 1940.

La mediatización contemporánea de sucesos históricos, siendo objeto de documentales televisivos, los convierten en una *simulación*. Los personajes históricos, reanimados, son unos sujetos convertidos en personajes; son unos *fantasmas* traídos, a día de hoy, de la memoria de un pasado que actualmente todavía no se ha olvidado.

The assumption is that the spectator is indifferent to the fact that the moving image is derived from a matrix, and believes in the possibility of seeing it again under the same condition as previously. From that standpoint, as much as in oral literature, cinema is not based on reproduction. It is an art of repetition. (Cherchi Usai, 2001: 59)

Lo perteneciente al recuerdo y a la memoria también es susceptible de poder haber sido imaginado o inventado. Esto no se evidencia hasta finales del siglo XVII, al menos hasta el encuentro de *Ensayo sobre el entendimiento humano* de John Locke, con la contigüidad de los conceptos de *phantasia* e *imaginatio*. Con el origen en las obras de Aristóteles y de Platón, la conceptualización de *phantasmata* se puede

defender al “fantasma” como una figuración. Esta calificación vincula a estos entes con los sueños, la visión distorsionada de la *realidad* distanciada y la capacidad anticipatoria del futuro (Pozuelo Yvancos, 2012: 163-166).

En la tradición cultural alemana encontramos como fantasma el término *gespenster*, que proviene de *gispanst* (aflojamiento o ablandamiento). El diccionario de Jacob y Wilhelm Grimm, comenzado en el siglo XIX, añade al término más significados adicionales tales como ilusión, inspiración, elocuencia, espejismo, engaño, pura imagen, visión engañosa o sombra¹¹⁰. No es de extrañar por tanto de que el fantasma sea un ente volátil de materia no tangible y además, probablemente engañosa¹¹¹ (Wagner-Egelhaaf, 2012: 237).

Además, vendría proporcionado por un referente con el cual se alterna ilusoriamente y con el que puede coexistir, como el mundo de las sombras o el mundo de los muertos que puede atormentar a los vivos; o la mala conciencia de ellos. La muerte abriría la posibilidad de una doble vida, a modo de espejo en donde es posible encontrar la salvación. Los cristianos, por ejemplo encuentran la salvación en Dios, y es tras la muerte donde se encuentran con él. El arte también duplicaría la “vida” de una manera similarmente sacra permitiendo también la redención (Wagner-Egelhaaf, 2012: 237-252).

La concepción cristiana no distinguiría entre su vertiente católica y la vertiente protestante. Las tesis luteranas permiten que el propio individuo pueda hacer el libre examen para la exculpación de los pecados. Se puede incluso llegar hablar de un fundamento luterano del paradigma de la *performance*, tal y como hace Peter

¹¹⁰ Además, se refuerza la idea de engaño cuando el fantasma necesita, en ocasiones, de una tela blanca o de, popularmente, una sabana (que podría relacionarse con el sudario, estrictamente). Así, en la representación, el fantasma invisible es capaz de hacerse visible, cosa que no es por sí mismo. También el espectro, en las representaciones escritas por Plinio el Joven en el siglo I, necesita de cadenas y grilletes en los pies. Es así como el fantasma se hace escuchar.

¹¹¹ Además, Sigmund Freud en *Lo siniestro* (o *La inquietante extrañeza*, o *La inquietante familiaridad*; según la traducción), de 1919, abre la puerta al reconocimiento de ese fantasma desde las cosas conocidas por aquel que lo observa. La operación de reconocer al fantasma, supone también reconocer que es *algo* doble, algo que resultará de capital importancia para el apartado 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) en donde comentaremos con detalle la duplicación siniestra, pero también sublimada y simbólica, de Charlot y Adenoid Hynkel en *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1940) y la de El profesor Kelp y Buddy Love en *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1963).

Sloterdijk (Sloterdijk, 2010: 80). Esto está íntimamente ligado con la autoafirmación del individuo y de la reelaboración personal del mundo en el que vive de manera subjetiva. Igualmente está relacionado con el crecimiento de la burguesía diferenciada de una identidad colectiva mayor. Es decir, el crecimiento burgués o capitalista separa al individuo de la masa de personas humildes, de los meros figurantes¹¹². El resultado permite el surgimiento de la ideología liberal o la fascista.

Los cristianos católicos, que sí que reconocen sus pecados de manera, en la práctica, pública, o al menos lo reconocen delante de otro individuo; buscarían la rectificación o modificación de los mismos. Los católicos llegan a un punto similar respecto a la concepción que elaboran de sí mismos aunque los motivos por los que lo hacen pueda tener objetivos sociales distintos. Más que imponer su visión, buscarían excusarse de tener una visión única y propia que han de defender y justificar.

Por eso a lo largo de la historia observamos la gloria de los artistas y sus *degradaciones y decadencias*. El tema del “lamento del artista” lo retomaremos en apartados sucesivos, pues en este discurso ciertamente nos desvía¹¹³; pero las rupturas artísticas con las Academias en el siglo XIX son reveladoras en este sentido, pues suponen el triunfo definitivo de la incorporación del ideario al terreno del arte. A través de las Academias también escritores, poetas o filósofos podrán encontrar prestigio comparable a nobles o reyes; pues pueden imponer sus criterios como realidades al igual como profetas, guías o educadores. Pueden legislar como autoridades escolásticas dentro de su campo.

¹¹² En base a esto, también se entiende el sentido político de la *autoficción*. Si surge la reivindicación burguesa a partir de su propia imposición de su *presencia e identidad* dentro de la sociedad, también la confronta con la figura del noble, quienes ya tienen un título nobiliario que les identifica y les categoriza previamente. Eso es algo que los burgueses no tienen. La nobleza y la burguesía, ambas, exponen, ante la sociedad, o también a favor o en contra del sistema político, la existencia de su figura destacándola del resto de la masa indiferenciada y homogénea. Es más, en base a su equivalencia con la nobleza como clase privilegiada, se comprende la mayor necesidad de reivindicación de la burguesía como entes individuales y autónomos al sistema político, cualquiera que sea.

Cabe, en añadidura, incluir aquí también al clero. Valga como ejemplo el Arcipreste de Hita, Juan Ruiz. Su posición clerical en la Edad Media le aportaba una posición cómoda socialmente, por no hablar de escritores posteriores como Santa Teresa de Jesús y cómo podría justificar su obra para demostrar su supuesta mayor cercanía con Dios.

¹¹³ El asunto cobra mayor importancia teórica a partir del punto 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) ya que allí se expone mejor y se explica el concepto de *degradación*.

Por ello, recogiendo el sentido cristiano, filmar cualquier cosa equivaldría a *sacrificarla*. Es una despedida. Pocas cosas hay que señalen más crepuscular decrepitud para la mitomanía cinematográfica que observar un plano conjunto de cualquier película anterior a 1980 y cuantificar cuántos de los actores presentes en pantalla han fallecido y cuántos no. Pero este ejercicio ya lo hace Godard en *Histoire(s) du cinéma* en su capítulo sobre la *Nouvelle Vague*, lanzado en 1999, *Une vague nouvelle*, donde el que se despide al tono de «Oui, et c'était mes amis». No dista mucho tampoco de todos los fetiches que Truffaut acumula en la capilla de *La habitación verde*.

El objeto sacrificado no se pierde, sino que se replica en la otra vida, la cual es mejor. O mejor dicho: equivaldría a sacrificar y a ofrendar a Dios para el disfrute de la vida eterna. Por esta razón, la *autodiégesis*, bajo el paralelismo cristiano, supondría la crucifixión de sí mismo dentro de la obra, así como una imposición del mesías como personaje.

Por ello, recogiendo el sentido religioso, filmar equivale a matar. La *autoficción*, al igual que la autobiografía, sirve para que el autor pueda exponerse, analizarse o confesarse, pero también tiene la misión de que el autor pueda tener la posibilidad de sobrevivir. En relación creativa a este metafórico “suicidio”, podríamos citar la obra *L'Écriture du désastre* de Maurice Blanchot publicada en 1980 o del concepto “muerte de sí”, expresión de Philippe Aries en *L'Homme devant la mort*, que ilustra la iconografía del Juicio Final, el libro de la vida, los testamentos y sepulturas personalizadas de la segunda mitad de la Edad Media como signos de la voluntad de individualización y de preocupación por la identidad propia (Lipovetsky, 1990: 64-65).

Los estudios de Freud sobre la ficción, en el sentido de *fingere*, no le resta tampoco a la *reconstrucción* o al *simulacro* la noción de *verdad*. Pero tampoco le retira la idea de que esta nueva reconstrucción pueda ser un placebo terapéutico a nivel psicológico. La *autoficción* nos permite la fabulación de elaborar la historia de nuestra vida y de (des)cubrir las partes que no conocemos. Igualmente, si aquello es incompatible respecto a nuestra idea sobre nuestra *identidad* puede ser rechazado (Dobrovsky, 2012: 62).

Fingir es necesario para mostrar una imagen positiva de sí, pero *fingir* también es necesario para mostrar una imagen negativa. Será necesario para cualquiera que sean las dos intenciones. El acto de *fingir* englobaría tanto la simulación como el disimulo; pero no la omisión. Recordemos, otra vez, el caso de Ferrand y Truffaut, y valoremos si su operación para conservar una determinada imagen del Truffaut *real* resulta útil, verídica y rentable.

El permiso de moldear al personaje con el fin mostrar una imagen negativa puede acontecer para que, al conocer a la distanciada persona *real*, este última salga beneficiado por el mero contraste con la ficcional. Tal podría ser el caso de Santiago Segura y José Luis Torrente, que se contraponen a la autovalidación de Miguel de Unamuno. Santiago Segura, con Torrente, jamás se elogia, sino que se critica. Los componentes narcisistas de un creador se relacionan también con el sadismo, aún infligiéndoselo a su propia figura escénica. Como se observa, aunque la vertiente de fingir pueda ser en negativo, como en positivo, en ambos casos el autor se fantasea y fabula a sí mismo. Es decir, el autor, como personaje, finge.

Es más; si además el personaje tiene otro nombre diferente al autor, permitiría desorientar la dirección de estos valores para que no recaigan de manera tan directa y evidente sobre la figura del autor. El autor se escudaría en la existencia de este personaje ficticio, de este *fantasma*, algo a lo que Truffaut, como ya hemos visto a través de Ferrand, no se enfrenta de manera excesivamente valiente. Más profusión demostrarán Orson Welles, Jerry Lewis o Charles Chaplin, cuyos análisis sobre la ejemplaridad particular que mantiene entre *mito* y *decadencia* han sido relegados a otras secciones por necesidad de no obstruir ahora esta argumentación o por evitar profundizar en otras muestras que explicarán aún más particularidades de aquí en adelante.

Alberca señala como Miguel de Unamuno diferencia en el *Prólogo* de *Tres novelas y un prólogo* entre lo que una persona cree ser, lo que otros creen que esa persona es, lo que en realidad esa persona es, y lo que esa persona quiere ser o en lo que tiene, o tendría, voluntad de convertirse. Alberca mantiene que este último sería el específico

para el funcionamiento de la ficción¹¹⁴, aunque personalmente creo que es discutible (Alberca, 2007: 210-211).

En relación a la *autoficción* yo debato la posición pues los cuatro tipos de *Yos* aluden a la creación de la *identidad* del individuo de un modo más o menos compacto. De los otros tres también parten los deseos y los temores que pueden ser necesarios para crear *otro-Yo* deformado tanto hacia una representación positiva, como negativa. La complicidad que conforman los *Yoes* expondría que el *Yo* general sería resultado de una unidad ciertamente plural.

La *autoficción* en Unamuno tiende mitificar al autor para presagiar su propia imagen pública. Es cierto que la mayoría de las *autoficciones*, así como las autobiografías, pretenden elaborar una imagen positiva que permita ensalzar o ennoblecer la propia figura; pero también se puede desprestigiar al autor como figura pública, como es el caso de Santiago Segura, Woody Allen o Jerry Lewis, que buscan la humillación de

¹¹⁴ Unamuno llega a tildar de *Autobiografía Nivolesca* a la *autobiografía novelesca* y, leyendo el citado *Prólogo*, es evidente de su preocupación por la penetración de su propia identidad en los personajes de sus novelas. El cuarto *yo* que según él, tiene una voluntad «agónica» es en el que se centra el estudio de Alberca, pues Unamuno, se expone en sus novelas precisamente para reafirmarse en sus posturas justificando sus posiciones políticas y sociales, principalmente en sus últimos años, desde el exilio. El propio Alberca cita y expone los propios enunciados de Unamuno en *Prólogo*:

Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma y otra que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que firma Miguel de Unamuno? Pues... uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas. (Alberca, 2007: 211)

De todos modos, personalmente yo creo que Unamuno no es claro en este tema, pues pese a que su cuarto-*yoes* son los que él utiliza para crearse a sí mismo a través de lo que él hubiera deseado u odiado ser, tanto en el pasado como en el futuro, también es el resultado de su lucha contra, sobretodo, lo que Unamuno realmente piensa que es y lo que otros piensan de Unamuno. Unamuno *se hace* personaje de ficción desde todas estas vertientes, pero el único personaje que Unamuno realmente puede controlar es el «agónico». Así lo cita Alberca desde *Cómo se hace una novela*:

¡Mi leyenda! ¡Mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo. Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo, porque al punto se me van los ojos tras mis oídos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconsciencia, al pasado, a la nada (*Cómo se hace una novela*). (Alberca, 2007: 212)

Alberca también ha llegado a estudiar la muestra del lado «femenino» de Unamuno a través de los personajes que son mujeres. En ellos se ahonda en el tema de la inmortalidad a través de la maternidad (Alberca, 2017b: 72). Sobre este tema, yo también analizo estas característica de los personajes femeninos, aunque no sea a través de las referencias a Unamuno, en distintas partes de 4.3. Otras construcciones *autofccionales* en el campo cinematográfico (p. 296).

sus personajes. No entran en el canon clásico en donde el héroe es ensalzado por valores positivos generados desde aquello que quieren ser. Sin embargo, en este humillación también habría salvación y catarsis:

Al menos en la tradición autobiográfica española, tan abocada a la autocomplacencia como al disimulo hipócrita, está bajo sospecha. Esta estrategia de lucimiento personal del autobiógrafo pone en guardia al lector. Al autor de autoficciones no le queda otra salida que mostrar a sí mismo una imagen negativa o degradada para vencer la resistencia del lector. Al presentarse ante éste como débil, sumiso, temeroso, indeciso, ridículo, depresivo o malvado, persigue la cercanía y la complicidad de los lectores. Los gestos de autocrítica y autoderrisión son actores de aparente sumisión, incluso de humillación, de un personaje de papel, que, cual sosias, protege a la persona del autor.

[...] Al fin y al cabo, el escudo de la ficción le permite esa vuelta por su biografía sin daño ni peligro para el personaje social; los protege de ir más allá de lo aconsejable, pues siempre entronca con una estrategia de estudiada salvación. (Alberca, 2007: 280)

De todos modos, desde esta formulación de Unamuno se defiende, desde la lengua española, la pluralidad del *yo*. Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* llega a la conclusión de que si sólo nos afirmamos en lo que el individuo piensa de sí, encontrará con grandes carencias en la descripción de su *identidad*. Las posibles identidades, por tanto, son numerosas y variadas; pero el acto de escribir supondría auto-afirmar una, o elaborar una que, al menos, sea consistente y coherente dentro de un mundo *diegético* fabulado. Que esa *identidad* creada es *real*, en consecuencia, no es lo más relevante, pues representaría siempre un cierto grado *de verdad*. Desde luego, es complementaria a todas las demás.

De aquí que yo proponga que es aún menos relevante que esa identidad ficcional comparta o no nombre con la identidad *real*, pues el autor siempre está expuesto de manera atenuada y parcial (o relevada) en términos de *presencia* nominal o física. Sobre esto, nos centraremos a lo largo de la sección 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199) específicamente en el epígrafe 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

Todos los elementos que pertenecen a la fabulación son susceptibles de ser manipulados y falseados. La fabulación, como ejercicio de reconstrucción subjetivo, permite que cualquier información pueda ser expuesta como verosímiles si es coherente dentro del marco que establece el mundo fabulado del autor. Por ello, el autor podría mentir al espectador sobre su *identidad* o sus circunstancias de manera deliberada exactamente en la misma equivalencia que ha podido hacerlo con toda su *diégesis*.

Aunque la información se puede encontrar también en otras fuentes, en la biografía escrita por Eric Lax se puede leer que durante muchos años Woody Allen abrigó la idea de ser un novelista o un dramaturgo de éxito que pudiera abordar piezas consideradas dramáticamente serias. Sin embargo, al inicio de su trayectoria, ganó prestigio como escritor de tiras cómicas y guionista de encargo para otros cómicos de manera muy rápida. Finalmente fue animado por sus entonces representantes Jack Rollins y Charles H. Joffe para representar su propio material, ya que la experiencia de Nichols and May, a quienes también representaban y quienes escribían sus propios materiales, estaba resultando positiva. Woody Allen, desconfiado de su habilidad, comenzaría actuar como cómico a la edad de veinticuatro años comentando sucesos que parecían remitir a su vida cotidiana¹¹⁵. Allen, que había comenzado su carrera

¹¹⁵ Existe una introducción no profesional de Woody Allen al mundo del espectáculo previa. Se hace más tempranamente a través de los trucos de prestidigitación, que practicó desde su adolescencia para familiares y amigos. Esta afición por la magia, que comenzó a los trece años, le llevó incluso a participar precozmente en el programa *The Magic Clown*, emitido en la NBC entre 1949 y 1954. Allí se dio cuenta de que su espectáculo funcionaba, en parte, por los diálogos cómicos que realizaba durante el número (Lax, 1992: 70-73).

Aparte de la magia, otro de los grandes intereses de Woody Allen es el deporte. En muchas fuentes se reitera, por ejemplo, su gran afición durante su infancia y juventud al béisbol (Björkman, 1995: 160). Además, también en su adolescencia, Woody Allen también se introduce en el mundo musical a través de su afición al jazz y comienza actuar tocando el saxo a la edad de diecisiete años (Lax, 1992: 82-83). Actualmente, Woody Allen aún continúa interesado en todas estas aficiones de manera más o menos pública. Curiosamente, su interés por la literatura no es tan grande como desde sus filmes puede parecer. Evidentemente existe la predilección por determinados autores; pero el propio Allen ha manifestado que el conocimiento de las grandes obras literarias y filosóficas surgió del esfuerzo y el deseo de poder conversar con las chicas universitarias con las que él quería salir, puesto que difícilmente estaban interesadas en el béisbol (Lax, 1992: 104-105). Esa forma de abordar el arte coincide con esa representación del individuo aparentemente muy culto, pero inadaptado y de dudosas habilidades. No siempre es así la literatura, al menos en la obra de Woody Allen, que tanto junto con el cine, como con la magia sí son métodos de escape a la rutina diaria y solución de problemas. El cine y la magia, en la filmografía de Allen, incluyendo la hipnosis o el psicoanálisis, son capaces de revelar sentimientos de los personajes de forma que sean utilizados como dispositivos metafóricos para resolución y liberación de distintos conflictos (Frodon, 2002: 126-127).

como escritor cuando tenía apenas dieciséis años y había comenzado a trabajar en televisión con veinte, en 1955, no tardó en lograr gran prestigio.

Paralelamente, a nivel personal, su situación le llevó a Allen a finalizar su matrimonio con Harlene Susan Rosen, con quien se había casado también en 1955, y quien finalmente, tras su divorcio en 1962, terminó demandando a Woody Allen y a la NBC en 1967 por considerar que las alusiones respecto a su vida matrimonial de los monólogos de Allen la menospreciaban y ridiculizaban de manera particular¹¹⁶. Desde 1962, Woody Allen empezó a ser un cómico considerado y cada vez más visible mediáticamente. Es decir, más popular. Durante sus primeros años, los monólogos de Allen, aunque narrados de un modo surrealista, estaban claramente inspirados de sucesos acontecidos en su adolescencia y en la juventud, momento en que, leyendo la biografía escrita por Eric Lax, tanto los padres de Allen, como Harlene Rosen tuvieron un lógico papel de importancia. Es comprensible que ella se sintiera identificada (Lax, 1992: 205-228).

Prácticamente de la misma manera que aquellas personas que están bien informadas pueden enlazar las informaciones expuestas, Woody Allen aprovecha también la circunstancia del público desinformado sobre su vida real para exponer a su personaje. Es por esa representación falsa pero verosímil, que las otras personas puedan confundirla con su identidad *real*. En este sentido, siempre se confundió al personaje con la persona:

El interés por la prestidigitación también es algo que podemos encontrar entre los intereses y ocupaciones de, entre otros, Orson Welles. Durante un espectáculo Welles llegó a serrar a su entonces esposa, Rita Heyworth, en 1943 en su sección de su espectáculo de variedades *The Mercury Wonder Show*, producido junto con Joseph Cotten. Entre 1977 y 1982, filmó Welles una serie de números de prestidigitación tanto en su casa de California como en salas de espectáculos en Atlanta y Los Ángeles bajo el título de *Orson Welles' Magic Show*. No obstante, la significación de Orson Welles como mago, queda patente en *Sueños de gloria (Follow the Boys)*, Estados Unidos, A. Edward Sutherland, 1944), el corto *Magic Trick* (Estados Unidos, Orson Welles, 1953), *Casino Royale* (Reino Unido, Estados Unidos, John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath, Richard Talmadge, 1967) y también en el piloto para *The Orson Welles Show*, completado en 1979, el cual firmó con pseudónimo.

¹¹⁶ Rosen emprendió la batalla legal tras que Woody Allen, en una aparición televisiva en *The Tonight Show*, presentado por Johnny Carson, y quien también fue demandado por Rosen, se refiriese a su antigua mujer como “Quasimodo”. Al final la disputa se solucionó mediante un acuerdo económico antes de acudir a los tribunales.

Y sí, esto es posible. Si la gente lo entendiese no acudiría a verme. Creo que disfrutaban conmigo en mi rol cómico y disfrutaban de... de todo lo que puedo ofrecer como artista. Aunque de hecho, de lo que más disfrutaban es de esa extraña identificación que establecen con mi personaje en la vida real y mi personaje en el cine, allí donde se solapan en gran medida, y no están muy seguros de quién soy yo y quién no. ¿Son verdaderas esas historias? ¿Realmente me siento así? ¿Todo eso ocurrió en realidad? Y entonces... después de *Annie Hall* la gente pensó que yo crecí en Coney Island y que ésa es la manera cómo conocí a Diane Keaton, y que así rompimos y así nos separamos, y que mi padre dirigía una concesión en Coney Island. Todos piensan que los detalles de la historia son auténticos, cuando de hecho no lo son. Son meras invenciones. Existen algunas similitudes, y yo entiendo que se sintieron así, pero lo más aterrador del caso es que, sin que haya sido mi intención, el deleite que les he proporcionado durante todos estos años es directamente proporcional al grado de identificación que piensan que existe entre el personaje que ven en la pantalla y mi persona en la vida real. (Schinkel, 2005: 116)

Y también en relación a otras películas:

[Woody Allen:] Sabe, yo nunca he sido el personaje que he interpretado. Y Charlie Chaplin nunca fue el vagabundo ni ninguno de sus personajes. Y Jerry Lewis no es el personaje chalado que encarna en sus películas. Hay algunos rasgos similares, pero no soy yo. Así que aquí creyeron que era yo, una película autobiográfica hasta el último detalle. Pero creo que con el tiempo [*Recuerdos*] se verá, y habrá mucha menos resistencia ante ella.

[...]

[Entrevistador:] Hacia el principio de la película su personaje, Sandy, el director de cine, dice: «No quiero volver a hacer películas graciosas. No pueden obligarme. No me siento gracioso. Miro el mundo que me rodea y todo lo que veo es el sufrimiento humano.»

[Woody Allen:] Sí, eso era importante para el personaje de la película. Pero ése no era yo. Yo personalmente no sentía así. Sentía que quería hacer comedias, pero de vez en cuando quería hacer una película más seria. Pero el público pensó: no quiere hacer más comedias. Sabe, se tomaron toda la película literalmente. (Björkman, 1995: 101-104)

Woody Allen insiste en que ese personaje no es él, pero se escuda en la voluntad del confundido espectador, a quien le pasa la pelota:

Yo creo que la gente siempre ha sentido, o querido sentir al menos, que la persona que ven en la pantalla generalmente guarda un cierto parecido con la persona real. Mire usted, los espectadores se hubieran sentido muy molestos de haber sabido que John Wayne era un..., un hombre cobarde, sumiso y afeminado, la antítesis completa de la imagen que proyectaba en el cine. Análogamente, descubrir eso mismo de Clint Eastwood sería una cosa terrible. No es eso precisamente lo que queremos pensar de ello. (Schinkel, 2005: 116)

Woody Allen señala que todo aquello que expresan y viven sus personajes son cosas «casi» autobiográficas¹¹⁷. Aún así su agente, el propio Charlie Joffe, llegó a comentar que aunque Woody Allen niegue que los hechos de sus monólogos, le resulta llamativo que luego no tenga ningún problema en comentar que *Días de radio* sea una película completamente autobiográfica¹¹⁸. Mia Farrow, por su lado, señala que lo que hace Woody Allen es una digestión personal de cuestiones vivenciales de Allen y de otras personas en diferentes contextos. Así mismo *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and Her Sisters*, Estados Unidos, Woody Allen, 1986) está provocada tanto por el cúmulo de relaciones de Allen con su hermana, pero también de las de Diane Keaton y Mia Farrow respecto a sus familias respectivas¹¹⁹ (Lax, 1992: 236).

Todos las personas podrían identificar a todos los personajes entre ellos en base a las generalidades. Woody Allen y sus personajes mantienen, en palabras de Allen en 1972, las mismas obsesiones temáticas y existenciales, pues son las suyas también.

¹¹⁷ Similares enunciados se han expuesto por parte de Pedro Almodóvar al hablar de su no-vivencia en la cueva y su no-enamoramiento de un albañil en la p. 110, dentro del pie de página nº 99.

¹¹⁸ En alusión a la mención infantil a la montaña rusa de Brooklyn que se hace, por ejemplo, tanto en *Annie Hall*, como en *Recuerdos*, *La rosa púrpura de El Cairo* o *Días de Radio*, donde en concreto Woody Allen, habla del parque de atracciones de Coney Island, donde iba habitualmente durante la infancia. En esta cinta se cuentan precisamente las visitas a la playa y se expone la visión de Allen sobre algunos familiares, etc. de manera bastante detallada. En *Annie Hall* y *Días de radio* precisamente, se detallan también la experiencia escolar de Woody Allen que es rastreable también desde su biografía (Björkman, 1995: 71-135).

Recuerdo mi infancia de determinadas maneras. A veces la recuerdo como algo desagradable; otras veces la recuerdo como más agradable de lo que fue. Es difícil recordar exactamente con fidelidad. (Björkman, 1995: 71)

¹¹⁹ Para conocer más sobre la relación que Woody Allen ha tenido con estas actrices u otras, véase pie de página nº 38, página 50-51.

Pero Allen dice que las cosas de sus películas no son estrictamente veraces respecto a su vida, sino que son exageraciones (Lax, 1992: 237). Por ejemplo, la relación de Allen con el psicoanálisis se inicia en 1959, ya que se sentía infeliz sin ninguna razón concreta. A pesar de que Woody Allen, en la biografía de Lax, defiende que esa experiencia no es exactamente como sale en sus películas. No le hizo sentir mejor; pero reconoce haberse relacionado con este campo de la psicología de manera intensiva aunque intermitente durante muchos años. El director defiende que esa experiencia le ha parecido útil para descubrirse a sí mismo¹²⁰ (Lax, 1992: 110).

En ese aspecto, una vez popularizado como actor cómico y escritor, Woody Allen no tuvo ninguna intención de dirigir hasta que quiso tener el control total sobre aquellos chistes que él mismo escribía, sobre todo de aquellos que escribía para sí. El desencanto de la experiencia en *¿Qué tal, pussycat? (What's New Pussycat?)*, Francia Estados Unidos, Clive Donner, 1965), en la que trabajó como actor y guionista, y *Casino Royale* (Reino Unido, Estados Unidos, Val Guest, Kenneth Hughes, John Huston, Joseph McGrath, Robert Parrish, Richard Talmadge, 1967), ambas producidas por Charles K. Fieldman, pudo encender la mecha. «No me gustó nada el resultado. Y entonces me juré que jamás volvería a escribir un guión a menos que me dejaran dirigir la película» (Björkman, 1995: 20). Desarrollaremos a posteriori el entramado de Woody Allen respecto a la industria, y cómo logró desarrollarse como director, a lo largo de 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), pero por el momento nos centramos en la faceta interpretativa de Woody Allen y la recepción de su figura actoral.

Sobre la recepción de *Maridos y mujeres (Husbands and Wives)*, Estados Unidos, Woody Allen, 1992) también Woody Allen apuntaba el desacuerdo por parte del público en relación con el escandaloso divorcio con Mia Farrow:

Mucha gente no puede entenderlo -y no lo digo con intención de criticar, simplemente es que no lo entienden. Siempre piensan que mis historias e ideas se basan en la realidad. Así que tengo que explicarles que *Annie Hall* no lo estaba, que

¹²⁰ François Truffaut estuvo muy interesado por el psicoanálisis igual que por los estudios relativos a la psicología infantil. La curiosidad por el tema le hizo plantearse el inicio en sesiones de psicoanálisis, pero nunca se terminó sometiendo a ellas por temor a que terminase frenando su trabajo creativo (Baecque y Toubiana, 2006: 584).

Manhattan [(Estados Unidos, Woody Allen, 1979)] tampoco, y que la última, *Maridos y mujeres*, tampoco lo estaba.

Cuando acabé el guión de *Maridos y mujeres* se trataba pura y simplemente de un fruto de la imaginación. Acabé el guión mucho antes de que ocurriera nada de lo que leyeron en los periódicos. No tenía nada que ver con aquello. Yo le di el guión a Mia y le dije: «¿A quién quieres interpretar? ¿Quieres hacer a Judy o a Sally?» Y ella me dijo: «No lo sé, me lo pensaré.» Y al final eligió el que quería hacer, pero muy bien podría haber elegido el otro. Suelo darle a elegir sobre el guión que personaje quiere interpretar.

No había absolutamente nada autobiográfico en el guión. No sabía nada ni del personaje de Sidney Pollack ni el de Judy Davis. Me los inventé sobre la marcha. No conozco ninguna joven como Juliette Lewis, no había conocido a una joven como la de su personaje. Jóvenes, las he conocido, pero no como ese personaje. De hecho no sé si existe una como ella. Me fue difícil encontrar a alguien para ese papel, porque ese tipo de personaje puede que ni siquiera exista en la vida real. Era fruto de la imaginación. Y mi relación personal con Mia no tenía nada que ver con ello. No hay ningún parecido. Todas esas cosas se imaginan en esta habitación o en esta terraza. Son pura fantasía.

La gente pensó que *Annie Hall* y *Manhattan* eran autobiográficas, pero de hecho esos dos guiones los escribí con Marshall Brickman, y él realizó multitud de aportaciones. Así que, ¿de qué autobiografía proceden? ¿De la suya o de la mía? Es una tontería. (Björkman, 1995: 204-205)

Esta última idea de Allen abre una cuestión interesante. Aunque más tarde escribiré los guiones en solitario, Woody Allen se estrena en la dirección con un guión escrito por él junto con Mickey Rose, amigo de la infancia y quien también ha participado en la coescritura de otros guiones posteriores de Allen (Lax, 1992: 264-335). Mickey Rose no es tampoco el único escritor que ha escrito con Woody Allen, entre ellos se encuentra también Marshall Brickman, quien trabajó, podríamos decir, escribiendo para el personaje prototípico y reconocible de Woody Allen, quien escribía el primer borrador (Lax, 1992: 329-330). Pero es cierto, ¿hasta qué punto habla de Woody Allen o habla de sí mismo? A priori, parece ser que los personajes de las películas

están también inspirados en la vida de Woody Allen *real*, al igual que sucedía ya en sus monólogos¹²¹.

En este sentido también es muy difícil poder concretar qué le deben los personajes a sus creadores en el guión, o a la novela de la que son adaptados, más allá de los intérpretes. Es difícil saber qué le debe Benjamin Braddock a Dustin Hoffman, o a Mike Nichols, respecto a la adaptación cinematográfica, realizada por Calder Willingham y Buck Henry, de *El graduado* (*The Graduate*, Estados Unidos, Mike Nichols, 1967) desde la novela original de Charles Webb, en la que el personaje protagonista está diferenciado respecto al resultado filmico. El personaje habría sido procesado por cinco profesionales diferentes. Otro ejemplo. Igualmente cuesta diferenciar qué corresponde a quien en el personaje Terry Malloy, interpretado por Marlon Brando en *La ley del silencio* (*On the Waterfront*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1954), adaptación realizada por Elia Kazan, respecto al guión Budd Schulberg. Lo mismo podríamos decir de las películas de Scorsese escritas por Paul Schrader; o las del propio Kazan respecto a Tennessee Williams¹²² tales como *Un*

¹²¹ Los monólogos de Woody Allen también podrían estudiarse. Incluso se comentan en ellos cuestiones profesionales. Por ejemplo, en el monólogo *European Trip*, que se puede encontrar en el álbum *Woody Allen: Stand-Up Comic: 1964-1968* que recoge sus actuaciones en directo, se comenta la experiencia en el rodaje de *¿Qué tal, pussycat?*.

¹²² La relación con los guionistas con los considerados autores-directores tiene más calado del que vimos con Fellini y Tullio Pinelli o Ennio Flaiano en el TFM (Sabater Cuevas, 2015: 19). Por ejemplo, John Ford no escribía su propio material sino que trabajó de manera reiterada con guionistas como Frank Nugent, Dudley Nichols o Nunnally Johnson a los que obligaba la reescritura de las escenas de manera sistemática, e incluso después, durante el rodaje, se permitía omitir muchos diálogos o, directamente, escenas enteras, ajustando la película a lo que él consideraba su autoría.

Contrariamente al poco permiso, a su pesar, que encontraba Ford en la sala de edición de montaje, y a pesar de trabajar con los reconocidos guionistas profesionales, el trabajo de la escritura cinematográfica fue constantemente vejado por Ford, ya que se jactaba de arrancar las hojas de los guiones. Todo parece indicar que a Ford, respecto al trabajo del guionista profesional, lo que realmente le interesaba era conseguir una estructura dramática compleja y ajena a la que, sin embargo, no se sometía en exceso durante el rodaje. De hecho, el propio Frank Nugent reconoce la capacidad de Ford para elaborar los diálogos, pero no se observa la capacidad de poder elaborar los guiones literarios de manera formal (Gallagher, 2009:610-623). Respecto a esto, por este motivo, es muy poco consistente también que John Ford pudiera elaborar los arcos dramáticos que observamos en las tramas de sus propias películas, pero sería difícil a día de hoy saber dónde termina y empieza su labor.

Por su parte, Elia Kazan, quien al final también desarrolló una carrera como escritor y también como productor, confesó en 1971 que se sentía más identificado con sus películas que con sus montajes teatrales ya que éstas no se basaban en el trabajo de previo un dramaturgo. El respeto por obras como las de Arthur Miller o Tennessee Williams hace que las presente como un material tan sólidamente fuerte que, como director, se requiere trabajar con transparencia. En cuanto a sus filmes, Kazan sí reconoce su identidad dentro ellas. Específicamente reconoce que su primera película autobiográfica

tranvía llamado Deseo (*A Streetcar Named Desire*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1951) o *Baby Doll* (Estados Unidos, Elia Kazan, 1956). Desde el autor se repiten personajes y obsesiones ya en el texto.

El espectador muchas veces no es tan suspicaz. Poner las significaciones en personajes que no equivalen en su homonimia al nombre del autor ya los desvía levemente. Escribir enunciados para la boca de estos personajes ficticios ahorraría al autor tener que expresarlos manifestando que no es él precisamente quien los dicta. Hay una justificación, pues aunque es el personaje ficticio el que habla, el autor sigue estando por debajo. Y si además se busca otra *presencia* física a través de otro actor que interprete a este personaje y que releve la figura del autor en la obra, este disimulo se llevaría aún más lejos. El espectador, a través de un personaje con *autodiégesis relevada*, tendría aún más complicado reconocer al autor en este personaje que habita única y exclusivamente en el entorno cinematográfico, pues tiene incluso distinto nombre¹²³. Eso sí, ello no le exime de lograrlo en algunos casos,

fue *¡Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1952), ya que identificaba su situación laboral y personal con la vida del personaje histórico Emiliano Zapata, y señala también la identificación con los personajes protagonistas de *La ley del silencio* y *América, América* (*America, America*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1963), especialmente inspirada en la emigración a Estados Unidos de su familia, de la que escribió el guión y produjo tras sendas sesiones de psicoanálisis. En concreto algunos de los sucesos expuestos en *America, America* son reales respecto a la figura de su tío Joe Kazan, con el que Elia Kazan tuvo un gran relación y además admiraba. La familia de Kazan, de origen griego, procedía de lo que actualmente es Turquía. Emigraron a Alemania, y poco tiempo después a Estados Unidos, cuando el director aún no contaba con la necesaria edad como para tener recuerdos de su tierra de origen. Del mismo modo que *América, América* se gestó la posterior, y más íntimamente autobiográfica, *El compromiso* (*The Arrangement*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1969), adaptación al cine de la propia novela de Elia Kazan, escrita dos años antes. A partir de los años 60 es cuando Elia Kazan confiesa estar hablando de sí mismo en las películas (Ciment, 1998: 51-243)

Elia Kazan se atribuye la coescritura de *¡Viva Zapata!*, pese a no estar acreditada. Confiesa en sus entrevistas con Ciment que John Steinbeck, como guionista, se ajustó a todas sus propuestas. Tras esa experiencia, Kazan comenzó a requerir nada más a guionistas que le proporcionasen una estructuración de la trama y que se ajustasen a aquellas temáticas que Kazan quería incluir en los filmes. Por este motivo, *Al este del Edén* (*East of Eden*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1955), basada en la novela del mismo Steinbeck de 1952, el guión de la adaptación cinematográfica está escrito por Paul Osborn (Ciment, 1998: 186) Es decir; la observación de Kazan hacia el guionista profesional, aunque mucho más elegante y educado que el de John Ford, es similar.

¹²³ Sobre la cuestión de los nombres, aún argumentando que los nombres caracterizan a un personaje de diferentes modos, Woody Allen también ha manifestado su preferencia por nombres cortos por su facilidad de escritura y por su agilidad de pronunciación (Björkman, 1995: 112-159). Es posible que por ello, al menos en la filmografía de Allen, la repetición de los nombres no oculte ningún tipo de conexión entre unos personajes y otros; pero yo personalmente sí que opino que hay cierta señalización del origen del personaje, como puede ser, por ejemplo, aquellos nombres de origen judío, que pueden tener un enlace efectivo con la personalidad del Woody Allen *real* al igual que lo pueden tener a través

pues es precisamente el autor mismo el que lo desvela, como ya vimos en el caso de Fellini y Mastroianni.

En mi anterior estudio sobre el actor fetiche, precisamente Žižek definía al objeto fetiche como un objeto que era, al mismo tiempo, falsa apariencia de sí mismo y la imposición de un significante en una dimensión espiritual ajena a él. El fetichista crea en el objeto una “falsa” imagen de la *realidad* del mismo. En el caso del relevo del autor, se trataría de una “falsa” entidad que “finge” sentir a través de él de manera virtual. Este *Otro*, permite liberar y expiar la culpas del autor. Del mismo modo, el autor puede confeccionar a su “Otro yo” a medida de lo que el verdadero *yo* quisiera ser, a través de ese *Otro*, el autor también puede elegir su propio destino. Lo confecciona de la misma manera. Igualmente en la religión cristiana, Cristo cumple la función de esa redención de Dios, entendido como el creador de absolutamente todo, a través de la crucifixión. Jesucristo sufre, goza y es sacrificado y redimido, del mismo modo que Guido Anselmi, interpretado por Marcello Mastroianni en *Ocho y medio*, liberaba a Federico Fellini de manera *interpasiva* del martirio vivencial de elaborar un film que el propio director italiano no sabía realmente cómo afrontar. En *Ocho y medio*, Federico Fellini resuelve también el problema mediante un juego de eficacia simbólica *intersubjetiva*. Mastroianni, como ente fantasmagórico en la película de Fellini, permite a Fellini “interactuar” dentro de este territorio irreal y fantaseado o imaginado. Por ello podía ser considerado un doble de Fellini (Sabater Cuevas, 2015: 30-32).

El cine y el sueño tendrían en común las transposiciones de sentido que adquieren simbolización, así como su recortado, accidentado y particular presentación del tiempo. Es por ello, por lo que el cine, al igual que el sueño expresarían verdades figurativas de fidelidad psicológica. Sin embargo, Epstein aclara que el acto del sueño es una actividad introvertida, mientras que la actividad cinematográfica es una esquematización extravertida de la primera. El «doble», el «alma» y el «fantasma» es

del origen geográfico. Respecto al personaje de Judah Rosenthal, interpretado por Martin Landau en *Delitos y faltas (Crimes and Misdemeanors)*, Estados Unidos, Woody Allen, 1989), Woody Allen justificó que el nombre bíblico podría aportar al personaje peso y sabiduría a la par que justificaba su aparición más patriarcal y su relación con las enseñanzas religiosas. (Björkman, 1995: 168)
Sobre la homonimia y las nomenclaturas de los personajes, nos centraremos en 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

aquello que nace de la persona viviente que es “resucitada” en el personaje en la pantalla. Y precisamente en ese esbozo, en referencia a los estudios de Freud, vuelve a repetir lo mentado anteriormente: «los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten tal profunda sinceridad, encuentran sus analogías en el estilo cinematográfico» (Epstein, 1960: 113-114).

Barthes relaciona también, en 1979, en *La cámara lúcida*, a la fotografía con la muerte y la compara en sus inicios con la crisis de muerte de la segunda parte del siglo XIX. La religión deja de ocupar este terreno en cuanto lo social y el rito de querer conservar la *identidad* de los muertos pasa a ser realizado gracias a la impresión fotográfica, en donde la vida queda «conservada» aún literalmente muerta, pues la imagen es inmóvil (Barthes, 1989: 104-105).

La intención de prolongar una existencia que tiende a la desaparición a través de un medio, a priori, perenne, supone un justo movimiento para superar la muerte y el olvido. Esta vida fantasmal pone en evidencia el deseo humano de escapar de la inexorabilidad del paso del tiempo. Por ello, fijar el mundo aparentado tal cual es, ha sido una necesidad de la psicología humana, independientemente de la disciplina artística en la que nos centremos (Bazin, 1990: 23).

Colocar su identidad en un soporte significa asegurarles la existencia. Supone asegurarles una “inmortalidad”. Pero la eternidad, a través de una prótesis, lo que hace es fabricar un intento de clon: un fantasma. Precisamente la elaboración de mundos paralelos es consecuencia del deseo humano de querer homogeneizar una realidad que no está unificada. Unificar a los muertos con los vivos evidencia como el intento de ordenarlo todo lo que propicia es su disociación (Baudrillard, 2002: 61-83) La realidad pasada y muerta pasa a ser redimida y resucitada en el presente a través de la técnica cinematográfica, pero esa realidad ya no es, en absoluto, *realidad*.

Al igual que la fotografía, el cinematógrafo puede articular el proceso de memorización registrando la realidad en un soporte técnico. En este caso, es el celuloide. Las imágenes «muertas» registradas por el cinematógrafo, al igual que consigue el fenaquistiscopio, el zootropo o el traumátropo, propician la ilusión de cobrar vida gracias a la persistencia de la imagen retiniana. Precisamente por ello,

sumado a que en sus orígenes el cinematógrafo estaba en barracas feriales, el cineasta era considerado como un ilusionista o un mago. El movimiento de cualidad espectral proviene «un flujo de imágenes muertas», y por ello el flujo de imagen en movimiento logra la existencia del “muerto viviente”, un ente entre lo vivo y lo muerto, pues este ente no pertenece a ninguno de los dos estados. Este ente se encontraría en otro espacio diferenciado, pues al no ser ni un muerto ni un vivo, tampoco se encontraría en la *realidad*, sino en el espacio mediatizado de la pantalla. Žižek señala, basándose en Lacan, que se encuentra en el espacio de la pulsión de muerte, ya que es una escisión de la propia vida en la muerte, en la «máquina que no está muerta» (Žižek, 2011: 98-102). A esta «máquina» es a lo que yo me atrevo a llamar soporte cinematógrafo, o espacio virtual.

La *realidad* del pasado, para no mantenerse en el olvido, pasa a ser recordada como una *no-realidad*. Igual que la fotografía te permite perpetuar imágenes, el cine permite la ilusión de perpetuar y proyectar intervalos de tiempo. Y si las *realidades* registradas por el cinematógrafo tienen garantizadas su “supervivencia” frente a la fugacidad que la *realidad* presenta a nivel temporal, su «resurrección», en una *no-realidad*, se presenta velada, como un fantasma. El intervalo de tiempo registrado puede estar no-vivo otra vez mientras es proyectado o reproducido por -y a través de- la máquina. Ajenas a su contexto histórico “sobreviven”, en palabras de Giorgio Agamben, como espectros o pesadillas y cobran vida entre el sueño y la vigilia. La espectralidad, aunque sea de manera póstuma, también es una forma de vida (Sabater Cuevas, 2015: 32-33).

Precisamente el personaje de François Truffaut en *La habitación verde* se centra precisamente en este poder de perduración de las de las imágenes de manera obsesiva. Se pretende honrar la memoria de los muertos y cuidarles de que no caigan en el olvido. Pero es Krzysztof Kieślowski quien reflexiona con más calma en *El aficionado* a través del personaje del vecino Piotrek, quien le pide al protagonista del filme el corte en dónde se puede encontrar a su madre recién fallecida.

Agamben, en *Ninfas*, publicado originalmente en 2005, menciona que los historiadores de danza encuentran el origen de la expresión *danzar por fantasmata*¹²⁴ también en los planteamientos sobre la memoria de las teorías aristotélicas. En concreto, en el tratado *Acercas de la memoria y la reminiscencia*. La memoria necesita una imagen, phantasma, *pathos* de la sensación o del pensamiento. Según la concepción aristotélica el acto de recordar tampoco es ajeno a las variaciones y percepciones del artista, pues supone que está confeccionada en función de sus estados de ánimo. La estrecha relación entre la memoria, el tiempo y la imaginación ya estaba establecido desde el origen de la problemática de la elaboración de la fantasía (Agamben, 2010: 14).

La memoria siempre vendría reclamando la coherencia de los recuerdos pasados. Del mismo modo, todos los elementos que recoge el autor están proporcionados por la *realidad*. Pero la memoria siempre vendría reclamando la coherencia de todas estas informaciones recordadas, de ahí que Woody Allen utilice y exagere vivencias pasadas para realizar sus monólogos y que su ex mujer pueda reconocerse en dichos relatos y ofenderse por ellos. De ahí también de que en base a la ausencia de otras informaciones *reales* de Woody Allen, las expresiones artísticas o *falsas*, reiteradas y coherentes entre sí, puedan ser tomadas como veraces. Son verosímiles y permiten que nosotros, como espectadores, podamos percibir paralelismos entre la relación de Woody Allen y Mia Farrow al momento de visionar *Maridos y mujeres*. En ese contraste no se le resta coherencia. Más allá de la cantidad de exposición o de recepción, el conocimiento siempre permite un margen de acción en donde se permite moldear y combinar todos los elementos a partir de su subjetividad. Se trata de una realidad observada que, interiorizada, se jerarquiza.

La subjetividad del autor es precisamente la distorsión personal con que cada creador plasma su universo *diegético*. Es incluso esta distorsión la que puede precisamente establecer la coherencia y la *verosimilitud* respecto a la *realidad* que emana información a modo de fuente. Así se expresaba precisamente Fellini:

¹²⁴ Agamben menciona como Domenico de Piacenza, en el siglo XV, llama *fantasma* a la detención repentina entre dos movimientos. Dicha detención permite contener y concentrar la medida y la memoria de la serie coreográfica (Agamben, 2010: 14).

El arte como orden, como armonía perfilada de la confusión y del caos, alude a una factibilidad de reconocimiento muy subjetiva, según lo que se cataloga como sentimiento estético. Por eso nunca comprendo bien cuando se habla de “mi necesidad de deformar la realidad”. Es algo así como un lugar común que me endilgan y que con frecuencia induce a los demás a preguntarme con admiración y estupor pero también con un aire de afectuoso reproche: “¿Dónde encuentra usted todos esos personajes?” Pregunta sin respuesta, porque a los personajes yo no los busco ni los encuentro. Los veo y eso es todo. Creo que basta con mirar a nuestro alrededor o en el espejo para advertir que estamos rodeados de nosotros cómicos, horrorosos, deformes, siniestros, atónitos. Nuestros rostros, los rostros de la vida. (Grazzini, 1994: 118)¹²⁵

Un creador es capaz de, mediante su visión deformada, reflejar de una manera original a los personajes o los actores, y más allá de esto también, también a las ciudades. No será exactamente igual la Roma de Fellini que la de otros autores; igual que no será igual el París de Truffaut que para otros autores. También las ciudades son espacios donde brotan y se exhiben *spectros* como, por ejemplo, los edificios antiguos e históricos, como en Polonia, sin ser la excepción en absoluto, sucede de manera notoria.

L'autore cinematografico non possiede un dizionario ma una possibilità infinita: non prende i suoi Segni (im-segni) dalla teca, dalla custodia, del bagaglio: ma del caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica.

[...]

La realtà osservata può venire interiorizzata, e proiettata nello schermo della propria memoria come ricordo, oppure come previsione. (Pasolini, 1977: 170-294)

Por ello Godard, en *Pasión* (*Passion*, Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1982), a través del Jerzy, el director de cine polaco *alter-ego* de Godard¹²⁶ interpretado por

¹²⁵ Fellini también acusaba que lo que él mostraba en sus películas eran cosas que había observado en la realidad. La realidad debía nutrir la película. Por ello también los actores, para Fellini, necesitaban cumplir con una apariencia determinada: «Busco la encarnación en carne y hueso de mis personajes de fantasía. No me importa si son actores o actrices profesionales, o si nunca han actuado antes» (Chandler, 1995: 93).

¹²⁶ Qué este personaje sea *alter-ego* de Godard también lo suscribe Alain Bergala (Bergala, 2003: 138). Bergala también detecta que el personaje de Abraham Klimt en *Hélas pour moi* (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1993), interpretado por Bernard Verley, es también *alter-ego* de Godard (Bergala, 2003: 217).

Jerzy Radziwiłowicz, se permite decir: «J'observe, je transforme, je rabote ce qui dépasse, c'est tout». Fellini no buscaba a sus personajes: «A los personajes yo no los busco ni los encuentro. Los veo y eso es todo».

Julio Caro Baroja en *De los arquetipos y leyendas. Dos tratados introductorios*, publicado en 1989, estudia, en el primero de ellos, la formación de arquetipos para llegar a la conclusión que las grandes figuras históricas están ficcionalmente ajustadas para que la idea del héroe se identifique con la identidad colectiva, a nivel global, a la que pertenece. De ese modo Napoleón, para el pueblo francés, dista mucho de la representación de León Tolstói en *Guerra y paz*. Asimismo, existen estereotipos que se crean y nutren el ideario de cierta cultura o sociedad en sentido inverso. Tal es el caso, en España, con los personaje de Don Juan, La Celestina o Torrente. Por esta subsistencia creacional, el misterio de si Don Quijote o Sancho Panza está inspirado en una persona *real*, que bien pueden ser en ambos casos Miguel de Cervantes, estará al mismo nivel que el de suponer que existen también muchos “Quijotes” y “Sanchos” entre la gente corriente, del entorno en el que la obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* se origina, que pueden identificarse y gestar a los personajes de ficción¹²⁷. Cervantes, Fellini y, según Caro Baroja, también su tío Pío Baroja, habrían encontrado, válgase la cita a Pirandello, a muchos más de *Seis personajes en busca de autor*. A este respecto, por supuesto Napoleón identifica al pueblo francés a pesar de los intereses del pueblo ruso, quienes, desde su cultura, contraatacan para defender a

¹²⁷ En el programa *Autorretrato* de Pablo Lizcano, en 1984, Lina Morgan, entonces productora y actriz teatral especialmente arraigada en Madrid, argumentaba lo siguiente:

Yo le busco [al público] la complicidad, les cuento mis cosas, les hago participe de lo que yo estoy haciendo de una manera. Lo que trato por todos los medios es que se identifiquen con el personaje que yo estoy haciendo, que realmente siempre es el mismo. Con distintos vestidos o con distintas envolturas, pero realmente es el mismo, que esto para mi es lo que más me enorgullece, haber creado una manera de trabajar, un estilo; no sé si es bueno, malo o regular, pero evidentemente es un estilo. Un estilo propio. Salvando las distancias, Charlot o Cantinflas crearon sus personajes. Yo también he creado un personaje, con menos categoría que ellos por supuesto, y no lo digo con falsa modestia esto, pero con menos categoría he creado un personaje muy nuestro, muy de la calle, muy del pueblo, donde pues yo he cogido unos ademanes que a mi me gustan de las personas que incluso entran a saludarme al camerino. [...] Yo las hago en el escenario y a la gente le gusta mucho. (La 1, 1984)

su pueblo bajo su propia versión o distorsión de los hechos¹²⁸ (Caro Baroja, 1989: 22-60).

Al defenderse dos identidades diferentes, con sus respectivos enunciados, como puede comprenderse, chocarán dos posiciones subjetivas diferentes. Desde la misma *diégesis* se podrían exponer dos relatos diferenciados que podrían entrar en conflicto entre sí. Además, puede ser que ninguno de los puntos de vista remita a la más absoluta y objetiva realidad. Cada uno tiene una particular distorsión de los hechos y tiene también sus propios intereses, intenciones y objetivos para la elaboración y proyección de esa identidad propia y de los demás.

Los lugares también vendrían al encuentro del autor. De esta manera, la percepción de Nueva York no es la misma en el cine de Woody Allen que en el cine de Martin Scorsese¹²⁹. No es ya que la puedan filmar fielmente o reconstruir o representar, de manera artificialmente arbitraria mediante decorados u otras técnicas; sino que también los autores han podido experimentar la misma ciudad desde su propia anomalía. Todo ello cambia según el caso. En el caso de Scorsese y Woody Allen, al hablar de Nueva York, están hablando del lugar en donde han crecido y que han podido idealizar. Kieślowski, desde su identidad polaca, confronta la situación del personaje de Karol Karol¹³⁰ en *Tres colores: Blanco* (*Trois couleurs: Blanc*, Francia,

¹²⁸ De ahí la necesidad de que las figuras que se identifican con determinadas identidades colectivas reflejen también el sentimientos de las mismas, tanto a nivel temporal, como a nivel espacial. Me remito al caso de Fassbinder en Alemania y al de Almodóvar en España en los años setenta y ochenta. No hace falta escudarse únicamente en grandes novelas, leyendas o gestas. La identificación del pueblo francés se puede encontrar también en la serie de historietas de *Astérix*, creadas por René Goscinny y Albert Uderzo en 1959, como la española se puede encontrar en *13, Rue del Percebe*, creada por Francisco Ibáñez en 1961.

¹²⁹ Bajo mi percepción, los personajes de Woody Allen aparecen pasivamente sometidos a la ciudad. Mientras tanto, los de Scorsese se presentan en constante desafío respecto a la misma, enfrentándose a ella, independientemente de salir victoriosos o no.

¹³⁰ En el caso de esta película, pese a no estar interpretado por Jerzy Stuhr, el personaje de Karol Karol, interpretado por Zbigniew Zamachowski, es también un *alter-ego* del propio Krzysztof Kieślowski. Se puede decodificar el *relevo* desde la propia decodificación del nombre ya que se repiten las iniciales de K. K. entre el nombre del director y el personaje. Además, es el único personaje protagonista en la trilogía de nacionalidad polaca, igual que es el único de sexo masculino.

Por otra parte, Stuhr interpreta en la cinta al personaje de Jurek, hermano de Karol. Los personajes ficticios de Stuhr y Zamachowski vuelven a ser hermanos carnales igual que habían sido en el décimo capítulo del *Decálogo*.

Krzysztof Kieslowski, 1994) en Francia, como inmigrante, y después en la Polonia natal postcomunista.

Con Fellini se puede aludir a la reconstrucción de su Rímimi natal en Ostia para la filmación de *Los inútiles* (véase p. 111 y ss.). Fellini reconoce que los aparentes recuerdos que pueda representar en su obra no aluden a lo que sucedió en realidad sino que la memoria los ha transformado¹³¹. También reconoce que no sucede eso con la representación de Rímimi, sino también con otros aspectos; como la relación con las mujeres.

Evidentemente la situación se complica al adentrarnos en terrenos temporales ajenos a la contemporaneidad. El entorno del Oeste es fabulado por John Ford a nivel espacio-temporal de manera diferente que lo hace Sergio Leone en *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west*, Italia, Estados Unidos, Sergio Leone, 1968). A pesar de que en las dos se idealice el lugar a un nivel histórico, al menos en el caso de Sergio Leone, al ser italiano, no pudo experimentar ese lugar de la manera propia que si pudo experimentarlo Ford, ni siquiera desde la propia contemporaneidad de ambos¹³².

Aunque no sea en la filmografía del autor polaco, nos centraremos con más énfasis en las nomenclaturas de otros personajes en 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

¹³¹ Fellini es especialmente prolífico señalando estas circunstancias. También reconoce que no sucede eso con la representación de Rímimi, sino también con otros aspectos; como la relación con las mujeres. Cabe añadir:

La memoria es un componente misterioso, casi indefinible, pero que se liga a cualquier cosa que no recordamos haber vivido pero que continuamente te incita a entrar en contacto con dimensiones, con eventos, con sensaciones que no sabemos definir, pero que sabemos confusamente que sucedieron. Una inclinación natural mía a inventarme una juventud, una relación con la familia, una relación con las mujeres, con la vida. Yo lo he inventado siempre. Para mí, son mucho más verdaderas las cosas que no son reales, sino que he inventado. Así me ha ocurrido con el pueblo en que nació. El pueblo de Rímimi verdadero, donde pasé mi vida de niño y de estudiante, se ha ido alejando, cediendo el puesto a un Rímimi, a la ciudad, al país, completo en cada detalle de los que he hablado en dos filmes *Los inútiles* y *Amarcord*. Me parece ahora que estas dos sobreconstrucciones de un Rímimi completamente reconstruido pertenece mucho más a mi vida que el Rímimi topográficamente preciso y verificable, como una pequeña aldea de la costa del Adriático. Yo soy un gran embustero, esa es la conclusión. (Fellini: *Je suis un grand menteur*, 2002)

¹³² Es curioso señalar que fue precisamente el padre de Sergio Leone, Roberto Roberti (pseudónimo de Vincenzo Leone) quien filmó uno de los primeros *western* -posiblemente el primero- que se rodaron en Italia: *La vampira inda* (*La vampira indiana*, Italia, Roberto Roberti, 1913). Sin embargo, como muy bien se documenta, el acercamiento de Sergio Leone al género viene dado en mucha mayor medida por los *westerns* clásicos grabados en Estados Unidos.

Igualmente Woody Allen fabula, por ejemplo, el Hollywood de los años 20 en *Café Society*, siendo muy probablemente fuentes ajenas a la experiencia personal de Woody Allen las que propician esas reconstrucciones. Son idealizaciones.

[Entrevistador:] Es conocido su apego por esa ciudad [Nueva York] y el lugar que ocupa en su filmografía, pero cuando se ve Nueva York en el cine contemporáneo, la ciudad se suele mostrar como un campo de batalla donde hay desatada una especie de guerra civil entre comunidades. Una imagen muy alejada de la que usted ofrece.

[Woody Allen:] Las dos imágenes son ciertas: Nueva York se compone de diferentes barrios. Aquellos en donde suelen desarrollarse mis películas son los que frecuento, un puñado de manzanas de elegancia y riqueza en el seno de una ciudad que, en conjunto, ha experimentado una profunda degradación. Cuando dirigía *Alice* [(Estados Unidos, Woody Allen, 1990)] o *Misterioso asesinato en Manhattan* [(Estados Unidos, Woody Allen, 1993)], el Upper East Side me parecía el último bastión de la opulencia, asediado por la delincuencia y a punto de sucumbir a los ataques de las bandas.

[...] Filmo las calles tal y como me las encuentro, sin intentar crear o recrear un ambiente determinado. Pero elijo, por supuesto, los emplazamientos en donde voy a rodar sólo en función de la película nunca para mostrar algo de la ciudad sin más. Nunca he rodado un verdadero documental sobre Nueva York. Por otra parte, el público nunca ha visto “mi” Manhattan, que es un lugar subjetivo, una idea personal, una perspectiva íntima. Lo que se veía de la ciudad en películas como *Manhattan* o *Alice* era producto de una cuidadosa selección al servicio de la ficción, no mis rincones predilectos. En *Misterioso asesinato en Manhattan* quería evitar al máximo todo aquello que pudiera ser folclórico o simbólico, quería también que mis personajes estuviesen tan poco connotados como fuese posible. Aunque la “neutralidad” obedece más a la manera de filmar, que es voluntaria, que a este o aquel lugar.

[...] De todas formas, mi enfoque de la ciudad a la que adoro, no es periodístico. No pretendo mostrar la “compleja-realidad-de-la-ciudad”. Sólo quiero compartir con el

Por lo demás, Roberti aparece también en sus propios filmes rodados en Aquila Films durante los años diez, como es el caso de esta cinta, en la que por cierto también sale su esposa y madre de Leone, Bice Valerian o Bice Waleran, nombres artísticos de Edvige Valcarengi, actriz colaboradora de Roberti en este periodo. Como incido con otros actores y actrices, la *autodiégesis* en la época del cine mudo era una práctica enormemente extendida no sólo en Italia, sino también se observa en otros países como Francia o Estados Unidos. Sin embargo, al menos en el caso de Roberti, no se trataba de un actor reconocido como es el caso de Max Linder o de Chaplin. Para más información sobre la *autodiégesis* en el periodo del cine mudo, véase pies de página nº 16 y 17, pp. 25-28.

público las impresiones que yo siento y que corresponden a lo que yo sé, que es bien poco. Al contrario de lo que se dice, no conozco Nueva York. Conozco a un determinado tipo de familias judías de Brooklyn y a los burgueses de Park Avenue de quienes formo parte.

[Entrevistador:] Casi todos sus personajes pertenecen a ese entorno privilegiado. ¿Siente cariño por esa clase de gente?

[Woody Allen:] La veo con buenos ojos. Hay personas extraordinarias y otras sin escrúpulos, igual que en todas partes. Algunos son muy generosos, muy cultivados, tienen comportamientos muy suyos que con frecuencia me parecen cómicos: por muy ricos, educados y sofisticados que sean, cuando de amores se trata, se muestran tan desvalidos, torpes y desdichados como el que más; la edad no importa. (Frodon, 2002: 83-85)

En la entrevista con Frodon, también se comenta algo muy llamativo. Al hablar de Nueva York, Woody Allen es preguntado sobre la circunstancia de haber rodado en Europa y haber ambientado la película en este continente. En relación a *Todos dicen I Love You* (*Everyone Says I Love You*, Estados Unidos, Woody Allen, 1996), que se grabó en Francia y en Venecia, Woody Allen responde que es porque la comedia musical requiere de una estilización. No es *realista*; es una *idealización*. Sin embargo dice que frecuenta París y Venecia y que él se siente más cómodo allí que en Arkansas (Frodon, 2002: 85).

[Woody Allen:] Se explica porque el estilo de mis películas tiene su origen en mi infancia, en mi fascinación por cierta clase de películas, una fascinación que confiere a las mías un aroma de otro tiempo, por mucho que, técnicamente, la acción se sitúa en nuestros días. Y cuando hago películas cuya historia se sitúa en el pasado, por ejemplo en los años cuarenta, son más los años cuarenta tal y como el cine los ha mostrado que los años cuarenta de verdad. Al igual que *Manhattan* es antes el reflejo de una idea cinematográfica de la ciudad que su realidad. En el auténtico Manhattan no hay apenas lugar para bellas imágenes en blanco y negro y los paisajes no están organizados al compás de la música de Gershwin. La realidad son los atascos, el ruido, la polución, la violencia, el racismo, la corrupción, etc. En mi película no hay nada de eso. Mis producciones surgen de una relación con el mundo que se funda más en el cine que en la propia realidad.

[Entrevistador:] ¿Cómo explica la existencia de esa distorsión?

[Woody Allen:] Es evidente que dice algo de mi infancia, algo bastante triste: en aquel entonces pasaba muchos ratos en el cine huyendo de la vida real, hasta que fui incapaz de distinguí entre ambos¹³³. Tenía una relación apasionada con el cine, que no se fundaba en la admiración por los cineastas, sino más bien en la adoración de las estrellas. Entonces, casi no se prestaba atención a los autores, sino sólo a las grandes estrellas -algo que, por lo demás, no ha cambiado-. Pero lo que yo buscaba sobre todo eran ocasiones para evadirme.

[Entrevistador:] ¿Ha habido en su vida determinados episodios que hayan justificado tal necesidad de rehuir la realidad?

[Woody Allen:] No. No en mayor medida que ahora. A menudo tengo la impresión de que dentro de la realidad no existe ningún sitio adecuado para mí o al menos donde me apetezca estar. En líneas generales, el mundo tal y como se ve en pantalla siempre me ha parecido más habitable que el mundo real, lo que sin duda explica que haya un poco de melancolía en mi relación con el cine. (Frodon, 2002: 97-98)

Con Woody Allen observamos que también se genera una idealización tanto en el espacio, como en el tiempo. En el cine de Almodóvar también se idealiza a Madrid como pasaje urbano y próspero. Igual trata al entorno rural, al cual atribuye los valores relativos de regreso a los orígenes, a la seguridad familiar y al reencuentro de familiares o compañeros desaparecidos, o de variables figuras maternas. Sin desdeñar en este aspecto otras películas como *Volver* (España, Pedro Almodóvar, 2006) o la reciente *Dolor y gloria*; a propósito de *La flor de mi secreto* (España, Pedro Almodóvar, 1995), y en relación a *Tacones lejanos* (España, Pedro Almodóvar, 1991), Almodóvar confesaba lo siguiente:

[Strauss:] A propósito de la escena de *Tacones lejanos* en la que Marisa Paredes regresa a la casa donde nació para morir en ella, dijiste que tiene sus orígenes en la muerte de tu padre. La misma actriz protagoniza esta vez una película todavía más personal. En la relación que te une a ella, ¿hay algo que favorezca la confesión?

[Almodóvar:] Sí, es muy probable, pero, en realidad, no me había dado cuenta. Hay muchas cosas que surgieron de improvisto, sobre todo la parte que transcurre en La Mancha. Lo de filmar el campo o a las vecinas cantando fueron cosas que se me ocurrieron durante el rodaje. Desde la llegada a La Mancha, la película se carga de cosas muy emotivas para mí que ni siquiera yo mismo esperaba. Nací en un pueblo de

¹³³ Véase *La rosa púrpura de El Cairo*, y el autobiografismo matizable que en ella se puede encontrar.

esta región y viví allí ocho años. Estos primeros años de mi vida me sirvieron para comprender que no me gustaba aquel lugar, que no quería vivir allí, y que todo lo que hiciera en la vida sería lo contrario a lo que veía en el pueblo; la manera de vivir, de pensar y de ser de aquella gente. Pero, después de hacer la película, descubrí que yo también pertenecía a aquellas tierras, aunque haya dejado de ir por allí y toda mi vida represente junto lo contrario de lo que debe ser manchego ortodoxo. [...] Mi infancia también la forman las voces de las vecinas en el patio; voces que contaban cosas horribles, como el suicidio de una mujer que se había tirado al pozo. [...] Todas estas historias son espantosas y yo he luchado toda mi vida contra tanta sordidez, pero vengo de allí y, aunque por pudor me cueste mucho decirlo, reconozco que la película es una confesión, una evocación de mis raíces. Para volver a la escena de *Tacones lejanos* de la que hablas, curiosamente representa lo mismo: Marisa regresa para morir a la casa dónde nació, y en *La flor de mi secreto*, también vuelve a la cama y a la casa en la que pasó su niñez, pero, en este caso, es para recuperar el sentido de la vida y poder enfrentarse de nuevo al futuro. Hay cierta nostalgia en la película, es verdad. En cambio yo no regreso nunca a mi pueblo natal, donde tampoco he rodado nada, porque el que sale en el film es uno que está cerca. Pero sí que podría decirse que hay una especie de idealización de este lugar. (Strauss, 2001: 140-144)

Por esta parte, los lugares físicos también se fabulan del mismo modo que los espacios temporales; y no sólo se tratarían los periodos históricos, sino los periodos de la vida de una persona que puedan ser identificados como tales. Tal es el caso, ya comentado, de la infancia y adolescencia de Fellini en películas tales como *Ocho y medio* o *Amarcord*. Igualmente la infancia es un lugar particularmente común en las películas de Orson Welles o de Woody Allen y Charles Chaplin, como es la evocación del entorno rural en el cine de Pedro Almodóvar.

La fabulación de ambas cosas, el espacio y el tiempo, funcionan de la misma manera. El cine de Pedro Almodóvar, al menos durante su primera etapa, únicamente por el deseo expreso de su autor, se permite articular una España en la que la dictadura de Francisco Franco jamás tuvo lugar, únicamente por el deseo expreso del propio Almodóvar¹³⁴ (Strauss, 2001: 30). Como se evidencia, a través del cine, la

¹³⁴ Así se expresaba Almodóvar:

Mi objetivo no es transgredir, pues la transgresión implica un respeto y una consideración hacia la Ley que yo no tengo. Por eso mis películas nunca han sido antifranquistas, porque no

construcción de la identidad nacional, o de identidades colectivas de diversa índole, podría tener mecanismos de elaboración equivalentes. A pesar de que los autores muestran la realidad de un modo muy parcial, las películas de Almodóvar podrían ser un reflejo de España en un momento histórico muy concreto, igual que son las de Pedro Lazaga, o las de Fassbinder respecto a Alemania, o las de Andrzej Wajda, Krzysztof Kieślowski, Paweł Pawlikowski respecto a Polonia. Que sean reconstrucciones temporales o estén ambientadas en el momento contemporáneo en que esas películas están filmadas es un tema anexo, pero en nada invalida el argumento. En cualquier caso, la proyección de España en el cine de Almodóvar a lo largo de su filmografía hasta finalizar el siglo XX, es una proyección de aquellos elementos estereotipados entre los años setenta y ochenta, pero con un giro distinto y personal. Woody Allen también muestra esa proyección de neoyorquino urbanita de segunda o tercera generación de inmigrantes. Ambas son proyecciones parceladas a voluntad, que omiten también lo que ellos desean dejar al margen.

Las películas fascistas, al igual que las comunistas, pretendieron también imponer una visión particular del mundo de manera controlada. Sin necesidad de denostarlos diciendo que sus obras filmicas se reduzcan a la intención política, cosa que en absoluto es cierto, pues en el caso de las dos se tratan de filmografías de gran valor; me remito a las obras de Leni Riefenstahl o Serguéi Eisenstein. Cada uno a su manera, intentaron proporcionar una *realidad* determinada de la Alemania nacionalsocialista o la Unión Soviética desde los organismos de propaganda de los propios sistemas.

reconozco en ellas la existencia de Franco. Es, en cierto modo, mi venganza contra el franquismo: quiero que no quede ni el recuerdo, ni la sombra. (Strauss, 2001: 30)

Sin embargo, este tipo de intenciones cambian a finales de los años noventa con la realización de *Carne trémula* (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1997):

Nunca antes había evocado la España de Franco. Escribí el prólogo por razones narrativas y dramáticas pero, en realidad, también era “algo” que necesitaba contar. Hace 20 años me vengaba de Franco no reconociendo su existencia, como si nunca hubiera existido. Hoy me parece que no puedo olvidarme de ese periodo no tan lejano. De ahí los dos nacimientos de la película, el primero en una ciudad asolada por miedo y el segundo en una cierta llena de gente, de alegría, que ha olvidado el miedo. Este final optimista, en una historia con un claro aliento trágico, produce el efecto de una bocanada de aire revitalizador. (Almodóvar, 2017b: 238)

El tema de la elaboración de la identidad cultural de un país y su relato histórico está ampliamente estudiado, incluso desde otros países diferentes a Alemania, como es Estados Unidos. La preocupación también se prolonga de manera visible durante la segunda mitad del siglo XX hasta la época actual. Se puede evidenciar en países como España, tanto en el cine elaborado durante el Franquismo o La Transición. Igualmente en Polonia, a partir de la apertura de la ya citada Escuela de Cine de Łódź, se presenta la situación de manera obvia; y es que las escuelas nacionales de cine, surgidas en su gran mayoría en los años cuarenta y cincuenta, como es el caso de la polaca y la española, pudieron haber sido fundadas con este objetivo. En el caso español, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) fue fundado en 1947. A partir de 1961 fue denominado Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)¹³⁵ siendo integrado en el Ministerio de Información y Turismo.

¹³⁵ Al margen de las primeras escuelas estatales, como la Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía (*Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова*), anteriormente Instituto Pansoviético de Cinematografía, conocida por sus siglas como VGIK, fundada en 1919; es, tras la II Guerra Mundial, cuando las escuelas de cine brotan considerablemente en un contexto de florecimiento económico en el mundo occidental. Además de facilitar a los alumnos un conocimiento técnico, cumplen también en el mundo occidental con una función social durante los años 50 y 60, que es cuando se extiende el acceso a la educación a gran parte de la sociedad. Esa función supone saciar el deseo de jóvenes estudiantes de acceder a una industria popular y mediática que les permitiera, ya atraídos por el mundo de la farándula, ser conocidos y formar parte de “el mundo del cine”.

Por otro lado, al margen de VGIK cuya función era la investigación, la apertura de la École nationale supérieure de Louis-Lumière en 1926, también antes de la II Guerra Mundial, fomentada por el propio Lumière y Léon Gaumont, pretendía, con una intención empresarial, educar a los futuros trabajadores para que pudieran formar parte de un engranaje industrial. El objetivo era suplir esa enseñanza, que puede ser gremial, en un tiempo más corto y más enfocada a la educación de los componentes más básicos previamente a convertirse en mano de obra operativa. Habría que ver si todos los alumnos conseguían empleo posterior. Pero desde luego, es bastante probable que estos alumnos encontrasen trabajo con mayor facilidad que los estudiantes de cine en la actualidad.

Bajo una perspectiva u otra, las escuelas de cine se convierten en un embudo y también en un colador para filtrar el talento. No son sólo un catalizador. Más allá del plan de formación, pueden suponer un primer paso para la reorganización de la industria y también para aplicar la censura. A nivel político, se puede prohibir el acceso a estas escuelas a individuos con ideología alejada al propio sistema que controla y organiza estas escuelas y, por tanto, también se impide el acceso a la industria cultural.

En el caso español, bajo la dirección del comprometido cineasta José Luis Sáenz de Heredia, primo de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange, en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), y el cual también cumple con la *autodiégesis* en su obra; pudieron estudiar cineastas, a priori, distanciados con la ideología del sistema franquista. Tales son los casos, por ejemplo, de José Luis Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ahora bien, Berlanga había pertenecido a la División Azul y Bardem, aún militante clandestino del Partido Comunista, pertenecía a una familia de actores, de cuya ideología realmente desconozco, pero de la que al menos no figura tanta información o tanto posicionamiento político como la de su hijo.

El tema es interesante. Se podría investigar profundamente. Pero lo que quiero clarificar es que las escuelas de cine pueden suponer el primer eslabón de control por parte del Estado, o cualquier

El origen nacional posee mucha importancia para definir la *identidad* del individuo. La lengua, las experiencias vitales o las muestras de expresión individual y subjetiva respecto a la educación, etc. están clavadas en el sentimiento popular del lugar de donde estos artistas son originarios y por ello están ampliamente condicionadas por el lugar de la natividad del individuo. Es por este motivo por lo que aquellos que también comparten sus orígenes pueden identificarse con aquello que el creador comunica¹³⁶ y, paradójicamente, pese a que el artista parta de una intención fundamentalmente egoísta y ególatra en cuanto a la invención de su mundo, llegar a ser identificable y comprendido por el mayor número de personas y es en donde el artista encuentra su placer (Aumont: 2004: 166).

La identidad nacional, estructura propia de la modernidad, se definía entre las nociones entre “nosotros” y “ellos”. Es por ello que la identidad nacional o étnica resulta de importancia para definir la identidad de los individuos también actualmente. Como señala Zygmunt Bauman, estas nociones se sostenían bajo los mismos parámetros que la identidad individual, donde existe el “yo” respecto a todos los demás. Pero ahora, en la posmodernidad, pensar que un polaco define a todo el pueblo polaco sería injusto y poco certero. Igualmente un italiano tampoco representa a todos los italianos, o un español a todos los españoles. De igual manera pensar que una mujer es equivalente a todas las mujeres sería erróneo, o un católico a todos los

institución, para impedir que un individuo, o un estrato social o grupo, no pueda acceder a los medios de comunicación. Si no te dejan entrar en la propia escuela, también encontrarás grandes trabas para introducirte profesionalmente en la industria de manera directa. Más aún en los años 50 y 60, cuando la competencia no era tan acusada como ahora; ya no es sólo una cuestión de lo que popularmente se ha llamado “tener contactos”. En España, el número de personas que trabajaban en la industria cinematográfica o televisiva en aquellos años era menor, incluso en proporción, que con la aparición de las televisiones privadas. La industria era más pequeña y sus productos tenían mayor impacto, por eso se debía tener en estados totalitarios más cuidado, permitiendo trabajar o no, a según qué profesionales del sector. Estos son datos evidentes y la información es obvia.

Finalmente, por tanto, el profesorado existente en estas escuelas debe ser consciente, pero también responsable. Una enseñanza en este ámbito artístico debería enseñar correctamente la praxis, pero también, no tendrían que ser tan normales, a no ser que deba cumplir con planes estrictamente universitarios y compartidos con otras instituciones. Las enseñanzas artísticas bien podrían suponer un diálogo individual con cada alumno, aún a pesar de que precisamente esa libertad pudiera ser que dificultase (o no) el acomodamiento de ese alumno en la industria cultural a posteriori.

¹³⁶ Además de esto, al vivir en determinado territorio, se tiene acceso a determinados productos culturales o a diversos canales o medios de comunicación a los cuales no se podría acceder desde otras partes del mundo. Acotar el territorio y controlar aquello que se difunde o se deja de difundir dentro de él también ha sido un mecanismo de control y censura para configurar la identidad cultural de los habitantes de un país.

católicos, o un anciano a todos los ancianos. Y así con un rico respecto a todos los ricos, un pobre, un cojo, un ciego, etc. En la era de la individualidad todos estos factores conglomeran en cada individuo una identidad única y reivindicable, dando por hecho además, aunque no siempre, de que hay algunos que son incompatibles o excluyentes con otros. Un hombre alemán puede tener sobrepeso, lo cual le impide en el momento actual ser catalogado como delgado por otras personas con distintos parámetros de medición; pero una mujer española, sin poder ser alemana, sí podría tener sobrepeso, teniendo en común esa etiqueta con el hombre alemán. Además, hay factores de *identidad* mudables, pues una persona puede adelgazar y también engordar. Igualmente de ser joven, será anciana (Bauman, 2005: 33-53).

Rainer Werner Fassbinder tampoco puede representar a toda la comunidad homosexual de la que él puede formar parte, pues no todos las personas homosexuales son hombres homosexuales de pelo oscuro originarios de Alemania y de una determinada clase social que han vivido según que circunstancias. Tampoco todos se llaman Rainer o se apellidan Fassbinder. Tampoco todos tienen como profesión la dirección cinematográfica. Fassbinder, en este aspecto, únicamente podrá representar a Rainer Werner Fassbinder; y por ello en la muestra de su concepción autorreferencial de su individualismo sus películas sólo podrán pertenecer al “género Fassbinder”. Volvemos así a la propuesta de género como “clave”, puesto que la expresión personal del sujeto moderno reivindica la subjetividad. Esta expresión personal y única, precisamente, le impulsan a la creación artística (Aumont: 2004: 165).

Por este motivo, Fassbinder durante la conversación acontecida en marzo de 1979 entre Ernst Burkel con el director y autor alemán Rainer Werner Fassbinder y Douglas Sirk, quien desarrolló su carrera cinematográfica en Estados Unidos tras huir del nazismo; el propio Fassbinder, identificándose con la obra de Sirk, proponía que, si todos los seres humanos poseen cualquier resquicio de humanidad, conseguir la identificación con la obra de otro humano será posible si se cuenta con verdadera franqueza, aún a pesar de que las circunstancias de cada uno sean diferentes y las

concepciones culturales no sean puramente afines¹³⁷.

Yo digo lo que vivo, y lo que cuento con franqueza también tiene que ser válido para otra gente, pues mi manera de ver las cosas se realiza en un terreno distinto al del resto de la gente, pero a fin de cuentas las vivencias son las mismas. Por eso pienso: si cuento una historia muy personal, más gente coincidirá conmigo que si intento contarla de modo que tenga una validez general. (Fassbinder, 2002 :187)

Pese a todo, según Bauman, absolutamente ningún individuo podrá abarcar la complejidad de la experiencia humana en su totalidad (Bauman, 2005: 77). Pero sin embargo, en realidad, aún originarios de cualquier otra parte del mundo, la imposición de un mundo globalizado permite que todos los humanos tengamos un cierto grado de semejanza común a nivel cultural. No todas las personas son homosexuales, pero el sentimiento de atracción sexual es exactamente igual al de las personas heterosexuales de cualquier nacionalidad y por tanto, es comprensible. Así, con cualquier circunstancia o particularidad.

Llegamos así a la idea de Bauman en donde las fronteras nacionales, en cuanto a noción de identidad nacional, se están diluyendo en este siglo XXI dejando de tener un peso capital. A su favor, se antepone la identidad única de cada individuo, que busca afinidades con otros individuos aún en contra del lugar en donde nacieron.

El concepto de “nación sin estado” no es tampoco ajeno a la concepción de un “nosotros” en diferencia a “ellos”. Con independencia de la localización geográfica en donde una persona ha nacido o vivido, una persona puede ser rica, homosexual o judía, madura, adolescente, etc. y por tanto, podría encontrar afinidades según estas características aún no compartiendo nacionalidad¹³⁸. El divorcio entre el Estado y la nación no se traduce sólo en la existencia de sociedades cada vez más multiculturales

¹³⁷ Seguramente por ello, la representación de la infancia, en realidad tan importante para la construcción de la *identidad* del individuo en relación al entorno, es también un punto común de reflexión para autores de diferente índole. Independientemente de cómo haya sido ésta, todos los autores han tenido infancia.

¹³⁸ La sensación de exclusión o pertenencia a una comunidad también es variable según los individuos; muchas personas podrían sentirse obesas aún no siéndolo, o teniendo un grado de obesidad menor que otras personas en donde su sobrepeso es más evidente. En este aspecto, los demás también podrían definirnos y categorizarnos entre colectivos en los cuales nosotros mismos no nos sentiríamos incluidos. Esto sucedería gracias a la distorsión de nuestro propio relato sobre nosotros mismos.

dentro de los propios países, sino que la existencia del espacio virtual, a priori, sin-nación, a pesar de encontrar las terminaciones “.es”, “.fr”, “.it”, etc. en los buscadores, permite conectar a esas personas afines que no tienen su domicilio en el mismo país, ni tienen la misma nacionalidad. Para según qué colectivos, en términos generales, no existen este tipo de fronteras. Los hispanohablantes hablan castellano aún siendo originarios de diferentes países o hablan el mismo idioma con ciertas variaciones (Bauman, 2005: 47-132).

Es remarcable el detalle que, aunque tanto Martin Scorsese, criado en el catolicismo, haya nacido en Nueva York, al igual que Woody Allen, criado en el judaísmo, entre las dos filmografías no se pueden encontrar excesivas relaciones. Igualmente en la obra de Scorsese, también resulta llamativa la mayor afinidad con Robert De Niro¹³⁹, neoyorkino, de origen, entre otros, italiano e irlandés, al igual que Scorsese, que con Harvey Keitel¹⁴⁰, también neoyorquino, pero de ascendencia rumana y polaca y de origen judío. Leonardo DiCaprio, aunque nacido en Los Ángeles, también tendrá ascendencia italiana, como queda patente en su apellido. Esto, que observado en frío no tiene porqué ser de capital importancia, no cabe duda de que es, por lo menos, llamativo.

¹³⁹ Antes que Robert De Niro, Harvey Keitel interpreta a otros considerados *alter-ego* en los primeros largometrajes de Scorsese. De hecho, hay continuidad entre los personajes primigenios de la obra de Scorsese interpretados por Keitel con los que interpreta después De Niro. Es por eso por lo que cabría estudiar a ambos conjuntamente.

Pero además, desde mi punto de vista, para observar el *relevo* de Keitel por De Niro en la obra de Scorsese, así como la elaboración de la significación de De Niro como actor, su trabajo con De Palma es también de necesario análisis. Es importante detallar que todos estos personajes que terminan desembocando en el protagonista de *Taxi Driver* (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1976), que no es muy diferente al John Rubin de *Hola, mamá (Hi, Mom!,* Estados Unidos, Brian De Palma, 1970), dirigida por De Palma, con la que la figura de De Niro empieza a ser considerada antes de llegar a la fama. Por este lado, en relación con *Hola, mamá*, el personaje de John Rubin también aparece *Saludos (Greetings,* Estados Unidos, Brian De Palma, 1968), que junto con *Una familia de locos (Home Movies,* Estados Unidos, Brian De Palma, 1979), es la película de De Palma en donde más se reflexiona sobre la labor de un director de cine. Es posible que John Rubin también sea un *alter-ego*, pero de Brian de Palma.

¹⁴⁰ Así se refería Scorsese a Harvey Keitel sobre su amistad y sus puntos en común aún a pesar de sus diferencias al ser preguntado sobre cómo aprendió a trabajar con actores al principio de su carrera.

I listened to everything they told me and learned from them. Very often I would let them do what they wanted. When I cast Harvey Keitel in my first feature, I found him to be very much like me, even though he's a Polish Jew from Brooklyn. I became friends with him, got to know him, and found we had the same feelings about the same problems. Both our families expected us to achieve some sort of respectability. But there were other actors on that film who were very difficult to be with, very mean people. I learned to deal with that, too. (Scorsese, 2003:42)

Tomados los barrios de Nueva York como ejemplo, al margen, poco a poco hemos ido viendo una noción similar a la circunstancia de que los Estados están siendo relevados en Internet según la Red Social que el individuo utiliza. La Red Social propiedad de Telefónica, Tuenti, parecía estar llamada a ser la imperante entre los usuarios de habla castellana siendo entre el año 2006 y 2012 enormemente popular. Posteriormente, el usuario español fue introduciéndose en Facebook, siendo desde el mundo anglosajón la Red Social más extendida en el mundo occidental. A pesar de ello la Red Social VKontakte está más extendida en países como Rusia. Contrariamente a Tuenti en el ámbito castellanoparlante, fue la más popular entre las personas que utilizan la lengua castellana.

Por supuesto, doy por hecho de que la intención que hay detrás de ello es política o comercial más que social, pero están relacionadas. Las grandes empresas internacionales operan, en la práctica, como países. Facebook y Vkontakte lo hacen de este modo en Internet. Plataformas o Redes Sociales, como también pueden ser Twitter, Instagram o Youtube, obligan a aquellos que las utilizan y difunden contenido a través de ellas, a ajustarse a una serie de normas y leyes. Velando por sus trabajadores, usuarios o consumidores, la mecánica de esta concepción es parecida al de una organización feudal, muy parecida al concepto de ciudadanía¹⁴¹.

En relación con las empresas o con los bienes de consumo, la *identidad* del individuo en el sistema capitalista ha llegado al punto de que las personas se identifiquen con beber Coca-cola o Pepsi, con Burger King o con McDonalds, o trabajar con Microsoft o Apple, o comprar en Carrefour o en Alcampo, del mismo modo que si se tiene el color de los ojos azules o verdes, o si elige llevar el pelo largo o corto o votar a un partido político de izquierdas o de derechas. Supone elegir entre pertenecer a una postura concreta en relación a la *realidad*, o mantener otra diferenciada y, en ocasiones, también excluyente. Estas posturas que ponen al individuo entre el blanco y el negro desvelan que éste también debe decidir dualmente entre aquello que ha de “redimirse” y lo otro, lo que debe *morir y extinguirse (ausentarse)* de la faz de la

¹⁴¹ La cosificación del actor que veremos en el punto 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347) es parecida a la a la cosificación del individuo social. El Estado y las Redes Sociales también tratan de alienar a sus individuos de manera de que sean útiles u operativos dentro de los sistemas.

tierra. O lo que corresponde al marco de competencia capitalista: lo otro, lo que yo no compro, lo que yo no quiero consumir, no merece ser comprado o comercializado.

El personaje de *El amante del amor* en el libro homónimo y autobiográfico que escribe dentro de la película, también cambia, a propósito, en el último momento, antes de editarlo, el color del vestido de la niña de rojo a azul. El pequeño detalle, únicamente un adjetivo, que en poco cambia el hecho *real*, ya supone un cambio en el doble. Ahora el resultado ficcional no se ajusta completamente al momento vivido, o recordado, de manera total. Por otro lado, como director de la película, Truffaut, para el registro de las dos posibilidades debe grabar la escena con una niña vistiendo dos vestidos diferentes, uno rojo y uno azul, en cada secuencia. Paradójicamente, los dos vestidos han estado allí y han existido.

Las teorías de Bazin hablan precisamente de que aquello que está registrado por la cámara, o encuadre, es la parte seleccionada por el autor respecto a la globalidad del mundo. Es a través de esta imagen desde donde el espectador es capaz de descifrar la realidad. Su punto de vista está en gran parte vigente y no contradice en absoluto aquello que se ha expuesto hasta el momento. Es más, Bazin es el que expone un gran debate teórico a través de la funcionalidad de las imágenes como signo¹⁴². La comprensión del valor icónico de la imagen también sería «semiótico» y por tanto, no desentona con la comprensión de Pasolini. La verdad estaría «revelada» por la imagen recogida de la realidad.

Al igual que Barthes entiende la fotografía, para Bazin, el cine es capaz de mostrar un intervalo de realidad. Sigue esa estela ideológica de “desmomificación” del tiempo. Así lo cita Quintana desde *¿Qué es el cine?*:

El cine surge como el acabado en el tiempo de la objetividad fotográfica. La película no se contenta únicamente con conservar el objeto atrapado en su instante, como en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, libera el arte barroco de su catalepsia convulsiva. Por primera vez, la imagen de las cosas es también la imagen de su duración, como la momia del cambio. (Quintana, 2011: 43)

¹⁴² Es precisamente André Bazin, en relación al cine, quien también menciona que la *presencia* estaría definida en relación al espacio y al tiempo (André Bazin, 1990: 173).

En este punto encontramos que la necesidad, ya explorada en el epígrafe anterior, de la decisión ética del autor sería remitirse a la *realidad* de manera neutra. Sin embargo, el cine, como bien señala Quintana en relación a las teorías de Bazin, el cine, mediante diversos mecanismos, tuvo la capacidad de poder distorsionar esa realidad para poder *embellecerla*. Aunque la imagen pueda ser considerada como un indicio de una *realidad*, no deja de ser una reconstrucción.

Para poder embellecer la imagen y trascender el efecto de huella, el cine y la fotografía utilizaron diferentes dispositivos capaces de transformar el mundo que se situaba ante la cámara o se ponía en escena. El cine clásico de ficción manipuló la realidad situada ante el objetivo mediante iluminaciones llenas de *glamour*, sofisticados decorados de carácter barroco o efectos de maquillaje en el rostro de unas estrellas que dejaron de ser humanas para convertirse en divinidades. El cine clásico privilegió la artificialidad de la representación porque su objetivo no era la captura de la realidad en bruto, sino el diseño de un universo mítico desde el que fuera posible la construcción de fábulas y relatos. Curiosamente, la artificialidad que rodeó la constitución de este universo mítico se transformó por la introducción de una serie de efectos de naturalización que pretendían que lo representado se pareciera a lo real. Las fábulas tuvieron que ubicarse en un mundo cuya esfera de verosimilitud garantizara la certidumbre de que se estaba generando la ilusión de lo posible. El objetivo del cine clásico no consistió en la captura de los índices de la realidad física en bruto, sino en la posibilidad de seducir al público con un nuevo universo verosímil, integrado por unas leyes propias y creíbles. El mundo de la ficción hollywoodiense funcionaba como un entorno diseñado igual que un mundo posible gracias a la idealización que había sufrido el valor de registro del acto cinematográfico. (Quintana, 2011: 50-51)

Esta “momificación” o *embellecimiento* de la realidad es lo que hasta ahora, nosotros hemos llamado distorsión, “clave” o parámetros subjetivos del artista pero valga ahora la concepción de *embellecimiento*¹⁴³; unido a la idea de la muerte, para

¹⁴³ En otras partes de esta tesis lo hemos señalado como *idealización*. En cuanto a este *idealización*, señalábamos que podría ser hacia lo positivo, como hacia lo negativo; en tal caso podríamos hablar de un *afeamiento* voluntario. Pero en cuanto a que esa nomenclatura última pudiera causar confusión, sería preferible denominarla como *embellecimiento* negativo.

El proceso de *embellecimiento* no sólo se proyecta a través de una mejora. El *embellecimiento* en negativo, el *afeamiento*, también supone una modificación del sujeto para su utilidad. Esa modulación en negativo es la que precisamente realiza Santiago Segura cuando decide encarnar a José Luis

precisamente conceptualizar el ideario del “embellecimiento de la muerte”. Esto permite entender el “sacrificio de la *realidad* en el celuloide” como un camino a la redención de esa *realidad*.

Es esto por lo que se podría justificar que cuando François Truffaut omite secciones de la *realidad*, lo que consigue es, por lo menos, no traicionar a esa *realidad*. Truffaut *embellece* la *realidad* en sus películas intentando no desdecir, o desdecir lo menos posible, las palabras de su maestro André Bazin. Que lo consiga con acierto o no, ya es otro tema, problema del caso concreto de la obra de este cineasta. Desde luego, en el caso de Ferrand, omitiéndole la capacidad de tener vida personal, es poco convincente como personaje *real*. Es muy evidente que, por su *embellecimiento*, es un personaje incompleto; y es precisamente en los espacios que deja vacíos, donde nosotros, como espectadores, podemos rellenar las informaciones a partir de los datos que podemos imaginar o recoger por otro lado. Nos vemos tan capaces de hacerlo como en la obra de Proust. Ello posibilita también la malinterpretación; preocupación de la ex mujer de Woody Allen, Harlene Rosen, cuando éste se hizo popular exagerando las vicisitudes de su matrimonio. El *embellecimiento* también sería el resultado de una exageración, de interpretar y valorizar la *realidad* hacia el límite de su *verosimilitud* de manera que ese hecho *real* pueda ser sublimado hasta que alcance su simbolización sin perder credibilidad¹⁴⁴.

Recapitulando las teorías cinematográficas de mediados del siglo XX, nos daremos cuenta que muchas llegan a conclusiones similares. Como bien señala Quintana, tanto Pier Paolo Pasolini, como André Bazin o Siegfried Kracauer tienen preocupaciones parecidas y, tomando diferentes caminos intelectuales llegan a ideas similares que no sólo no llegan a contradecirse entre sí, sino que se complementan.

Para un director cinematográfico, remitir a la verdadera *realidad* pasada o muerta sería ya una cuestión ética. Independientemente de que si el camino escogido por el director sea la operación de la actitud de ficción o del documental, el director siempre

Torrente, o Jerry Lewis, Woody Allen, Mel Brooks, etc. El *embellecimiento* hacia lo grotesco suele demostrarse en construcciones cómicas, precisamente.

¹⁴⁴ Si pierde credibilidad la situación se complica. Ya hablaremos de ello. Estaríamos hablando de la *saturación* que expondremos con detalle en 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

tendrá que enfrentarse a una *realidad* descompuesta, que sólo podrá ser registrada de forma fragmentada y que deberá ser ordenada para, posteriormente, revalorizarla y dotarla de sentido. La *realidad* quedaría así como un referente del pasado que es memorizado, que por sí sólo podría ser incapaz de mostrar la verdad, pues incluso desde el cambio perceptivo del espectador contemporáneo, la *realidad* recogida en bruto podría proporcionar menos sensación de *verosimilitud*. Es el proceso de *embellecimiento* el que permite que esa reconstrucción pueda ser verídica, pues la dota de coherencia desde un ente enunciador y le permite proporcionar un marco de credibilidad.

4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador

En 1960 Siegfried Kracauer publicó en Estados Unidos su *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. En ella también se exponía que la fotografía era la base de la redención de la *realidad*, del “flujo de la vida”, que, si no es capturada por la técnica fotográfica se perdería para siempre o pasaría inadvertida. Kracauer en su *Teoría del cine*, parte de la concepción de que el cineasta es incapaz de captar la verdad absoluta puesto que el dispositivo muestra sus limitaciones técnicas; circunstancia que ya hemos comentado. Además, Kracauer también es consciente de que el propio cineasta, en cuanto a que es un ser humano, percibe la realidad del mundo de manera limitada. Pero es decir, contempla la subjetividad de un artista como un filtro capaz de «redimir» esa *realidad*.

Por esa parte, respecto al desarrollo de mi texto, su idea no aporta nada que no hayamos dicho ya. De hecho, dejábamos el epígrafe anterior con la cuestión del *embellecimiento*. Lo llamativo es que, como se puede observar en sus escritos de finales de los años veinte y treinta, todavía en Alemania, el propio Kracauer tenía un punto de vista más crítico del que más tarde expondría en su *Teoría del cine*. El expresionismo, según Kracauer en el artículo *Cambio de destino del arte*, publicado en agosto de 1929 en *Frankfurter Zeitung*, permite la construcción de una nueva realidad en el arte a partir de una deformación de la *realidad* originaria. Ya entonces

Kracauer hablaba de la individualidad delimitada del artista, la cual corporeiza sus vivencias propias y las contraponen, en lucha, contra la *realidad* originaria.

Ahora toca de nuevo acoger plenamente la multiplicidad en nosotros y elaborarla tal como entretanto hemos aprendido a hacerlo. Así pues, en lugar de meramente invocar a Dios, debemos tratar de *realizarlo*; sólo de ellos espera el desierto del mundo que lo recorramos y lo transformemos en un jardín frutal. El arte no pone límite alguno a la voluntad creadora; puede, por tanto, ofrecer aquel cumplimiento que la existencia vivida todavía nos reserva, acaso, a largo plazo. (Kracauer, 2006: 57)

La idea de *realizar* a dios, es posible que Kracauer la utilice a partir de las obras de Friedrich Nietzsche¹⁴⁵ y de Georg Lukács. Como veremos con atención en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476), Lukács habla precisamente de la nostalgia como un sentimiento elevado de aquel que ha tomado consciencia del mundo abandonado de dios y que, en una suerte de destierro sin sentido, espera una nueva manifestación de Dios en el mundo. La *Teoría de la novela* de Lukács, publicada en 1920, propicia que Kracauer articule que, sin Dios, el “yo” del autor debe, en la novela propia del siglo XIX, expandir su alma como un “cosmos” haciendo palidecer al mundo exterior (Kracauer, 2006: 126-136).

No es baladí, una vez sacado el tema, exponer la ucronía de que Adolf Hitler no hubiera llegado jamás al poder. De haber sido así, tesis como las de Kracauer podrían haber llegado a esclarecer de qué manera el arte era autobiográfico. Aby Warburg tras el estudio de *El ritual de la serpiente*, como señala Georges Didi-Huberman en *La imagen superviviente*, también vislumbra la idea de que el arte se expresa a partir de fenómenos autobiográficos. Otros estudiosos de la Escuela de Fráncfort de tradición hegeliana o freudiana también se acercaban bastante al fenómeno.

¹⁴⁵ Resulta muy llamativo el alegato de Kracauer a favor de Fiódor Dostoyevski y León Tolstói. Kracauer detecta el beneplácito de los autores rusos por el cristianismo primitivo y el deseo de un individualismo europeo-occidental mientras que Nietzsche pretende mortificar a la esencia cristiana y a la idea de Dios (Kracauer, 2006: 126). Las dos voluntades, la *autoficción* por su origen cristiano y la *autoficción* por el autor suplente de dios, parecen cruzarse en el mismo punto. Kracauer, en 1930 también en *Frankfurter Zeitung*, detecta también que la biografía es un producto literario neoburgés, de problemática individual y de relativa veracidad, y señala su florecimiento entre políticos y militares franceses, ingleses y alemanes (Kracauer, 2006: 309).

Aún así, lamentablemente, poco tiempo hubo para que hablasen directamente sobre el tema. Los regímenes totalitarios chocan de manera evidente con la idea de que el artista pueda conformar y exponer su propia visión del mundo al margen de la hegemonía del sistema. Por esta razón, igual que se frenan estos estudios en Alemania, se frena visiblemente el desarrollo artístico de todos los individuos que habiten en cualquier estado totalitario. España no está al margen; como también hemos visto. Si los regímenes totalitarios no hubieran acontecido durante la primera mitad del siglo XX, es muy probable que una investigación como la que estoy presentando hubiera aparecido décadas antes del establecimiento del neologismo de *autoficción* de Serge Doubrovsky¹⁴⁶ a finales de los años 70; pues la preocupación estaba ya latente en el período de entreguerras.

¹⁴⁶ Alberca hace eco del artículo de Anna Chemin “*Fils*”, *père de l’autofiction*, publicado en julio 2013 en el diario *Le Monde*, para señalar que Doubrovsky no pretendía ni establecer un nuevo género literario con la publicación en 1977 de dicha novela, ni tampoco colocarlo al nivel de un movimiento importante dentro de la literatura francesa o mundial. El neologismo «autoficción» tiene una terminología imprecisa, y se estableció sólo porque es válido únicamente por que resulta «expresivo»; pero resulta tardío. Es muy cuestionable que la obra de Doubrovsky sean realmente inaugural, pues encontramos expresiones “autoficticias” anteriores a *Fils*; es decir, antes de la década de los setenta del siglo XX. Es por este motivo por los que es un terreno fecundo para la investigación literaria debido a la búsqueda casi inagotable de las posibles muestras. También esto se permite porque la *autoficción* aún no está correctamente conceptualizada, como ya hemos podido comprobar también en el concepto de *metalepsis* de Genette. Encontramos en ella formas de expresión dispares entre sí, incluyendo la intromisión del autor dentro de la obra o narrándola desde fuera. Las propuestas desde el marco de la *autoficción* para su delimitación teórica son numerosas, e incluso debaten el “descubrimiento” de Doubrovsky, como hace Philippe Gasparini o el mismo Alberca. Como fenómeno literario contemporáneo, aún está en desarrollo y aún no se han aclarado, a pesar de los avances de Colonna, todas sus diferencias, siquiera, respecto al concepto de autobiografía (Alberca, 2017b: 308-317). De todos modos, en contra de Colonna, Gasparini, aún desde el ámbito literario, expone el concepto de “autofabulación” a lo largo de su obra. El término me parece acertado y lo reivindico en esta tesis, pero habría que diferenciar entre “fabulación de sí”, para hablar de la fabulación del autor en cuanto a sí mismo; y “fabulación” a nivel general respecto a otras personas o cosas. Diversos autores también se percatan de cómo, sin haber encontrado una teorización totalmente consistente en el ámbito literario, el concepto de *autoficción* se ve desbordado al trasladarlo a otras artes o medios tales, como el teatro o el cine. Esto se vislumbra desde su artículo *El simulacro del yo, la autoficción en la narrativa actual*, de 2012, que se puede encontrar en el libro *La autoficción. Reflexiones teóricas*. También en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, como se percatan Bénédicte Vauthier en *Nuevas “mutaciones discursivas” o “Fábulas del yo” sin moraleja en el espejo de la intermedialidad: Juan Goytisolo, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mallo*, una de las problemáticas podría haber surgido cuando Vincent Colonna recoge el concepto de *metalepsis*, la *mise en abyme* y otras formas narratológicas, bajo el mismo abrazo de la *autoficción*. Esto ha propiciado la confusión de la *autoficción* con formas metaficticias; y de haber sido así, al sacar el concepto fuera del ámbito literario hacia otro medio otras formas de representación, quedaría inservible (Casas, 2012: 9-45 y Vauthier, 2014: 192).

Que Kracauer materialice su *Teoría del cine* a la par que André Bazin articulaba los textos que compondrían el libro *¿Qué es el cine?* no me parece casual tampoco. Se trataba de establecer unos planteamientos cinematográficos que eran necesarios a nivel teórico, pero de utilidad también a nivel sociológico y político. En el límite de esta idea, el arte no estaría en poder de una única gran maquinaria de Estado, sino en la concepción única de cada uno de los múltiples artistas individualistas. No es de extrañar que esto nos lleve a las reivindicaciones de la figura del autor, en boga en los años sesenta, también a los problemas de los artistas soviéticos con el propio sistema de producción, como es el caso de Tarkovski, y, posteriormente en el tiempo, a las muestras actuales de hiperindividualismo vistas en los contenidos difundidos en Redes Sociales y escudadas, cabe decirlo, en el supuesto ideario propio de la democracia y equivalencia entre todos los individuos. Más aún, bajo una perspectiva neoliberal.

Pero en cierto modo, la teoría, otra vez, llega a destiempo. Las investigaciones de Aby Warburg y su idea de *supervivencia* están en gran medida inexploradas en relación al cine y tan desconocidas como olvidadas para los entornos virtuales. Pero se pueden traer a colación de este ideario de los productos audiovisuales como registros de la *realidad* capaz de tener una vida póstuma y sobrevivir a su tiempo contemporáneo. Así, en su futuro, puede ser recuperado en cualquier momento y permitir a las nuevas personas sumergirse en este mundo complementario, aunque sea de manera ilusoria, espectral; como un sueño o una pesadilla (Agamben, 2010: 25-37).

A pesar de ello, esta idea de Warburg no recoge la posibilidad de, sencillamente, inventar o idealizar. Es decir, mentir. Precisamente lo llamativo de los procesos de reconstrucción *autofuncionales* es que, al ambientarse en periodos históricos diferentes al contemporáneos, el autor se permite modificar el pasado y mostrarlo distinto a como en realidad fue. Como burdo ejemplo, trasladándolo al ámbito cinematográfico, cuando vemos en el Oeste las calles repletas de caballos, los espectadores pueden intuir que esta reconstrucción remite a una *realidad* posible, pero sin embargo en estas calles no encontramos las heces de los caballos. Esto sucede tanto en las películas de Leone, como en las de Ford, vemos caballos, pero no vemos en esta *realidad* pasada los excrementos, ahora omitidos.

Las investigaciones permiten que todas las cosas convivan en el presente, descontextualizándolas de su independencia y recontextualizándolas en su comparación con otras. Esta posibilidad de modificación, realmente de gran importancia, en el caso límite, permite la mayor a Quentin Tarantino de asesinar a Hitler y a Goebbels acribillados durante la proyección de una película en *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*, Alemania, Estados Unidos, Quentin Tarantino, 2009) falseando los hechos históricos. Tarantino hace una metáfora, llena de sentido, de que precisamente es el cine quien se ha encargado de denostar la imagen de estas dos figuras históricas¹⁴⁷.

El placebo se genera también en este sentido; la película coproducida por Alemania, permite a este país revisitar su propio pasado, juzgarlo y reafirmar los valores de la *identidad* actual. Precisamente este ejercicio de identidad nacional, admirablemente realizado por la Alemania actual o Japón, no ha sido realizado en otros países, en donde todavía muchos fantasmas siguen sin ser juzgados y las heridas, si no siguen abiertas, todavía conservan los puntos de su sutura. El hecho de hacer regresar al *fantasma* y hacerlo visible como *doble*, puede suponer un segundo dictamen que permita la resolución de los fallos originales. Precisamente esta idea es explorada de manera directa por Kieślowski tanto en *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, Francia, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1991), por el ejercicio de anagnórisis que se muestra a través de una chica francesa y otra polaca, como en *Tres colores: Rojo* (*Trois couleurs: Rouge*, Francia, Krzysztof Kieślowski, 1994), sin ser ajena en *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, Francia, Krzysztof Kieślowski, 1993), a la vista de la nueva vida que inicia la protagonista tras el fallecimiento de su familia, o *Tres colores: Blanco*, en el que el personaje llega hasta fingir su muerte para atraer a su ex mujer de Francia a Polonia. Todos los personajes tienen una segunda oportunidad.

Y esto es así precisamente porque la muerte, como fin de la vida y principio de la vida etérea y eterna, supone un vértice que permite la reconciliación de los errores de la

¹⁴⁷ Del mismo modo, el desenlace de Sharon Tate es diferente en *Érase una vez en... Hollywood* (*Once Upon a Time... in Hollywood*, Estados Unidos, Quentin Tarantino, 2019). Tarantino realiza una relectura de la California de finales de los años sesenta y salvando a Tate como leitmotiv, y termina fabulándola bajo una imagen más benévola y poética desechando un final amargo. En la obra Sharon Tate está interpretada por Margot Robbie.

primera existencia en la prolongación de la segunda. El cristianismo revaloriza la vida terrenal en la segunda vida eterna suponiendo la *belleza* en este espacio. El disparate de la concepción será defendido por los ateos o los agnósticos; pero en cualquier modo, esta concepción fantástica de vida eterna puede ser vista también como una ilusión, una alucinación o un delirio. Las definiciones teológicas son útiles puesto que rellenan los espacios del conocimiento todavía por explorar. Igualmente que hemos visto que al grabar se busca la inmortalidad y al montar se ordena la vida y se resucita; es también en el proceso de edición y montaje de una película cuando se pueden arreglar o disimular los defectos y problemas que el equipo ha tenido durante el proceso de filmación.

Por todo ello, la concepción teórica de Kracauer me parece enormemente acertada. Aparte de la *realización de dios*, Kracauer deja claro que el tiempo efímero puede ser recuperado posteriormente y, en base a ello, con el desarrollo de la televisión, esta concepción permite a Gillo Dorfles afirmar que ya no sólo existe un tiempo que no es necesario recuperar, sino que está presente y se solapa y se entrelaza. Por tanto, el cineasta debe recrearlo con las debidas separaciones y pausas que permitan la decantación. El hombre tendría como reto recuperar la concepción y la noción del intervalo (Dorfles, 1984: 141). Precisamente lo que Warburg estaba logrando era todo lo contrario. En su *Atlas Mnemosyne* se intentaba destruir estos intervalos de tiempo. Ya no existiría un pasado que se rescata en el presente; sino que existe un conglomerado de presente en donde tampoco existe el futuro, sino una actualización constante de presente en el que las nuevas cosas se van homogeneizando con las ya sedimentadas. Pero todo ello junto es donde se guardan las cosas en un único espacio atemporal; en el de la eternidad constante. La idea parece estar anticipando la capacidad de Internet. También valga la cita a la capilla de *La habitación verde*, por todos los personajes referenciados en ella.

Estas ideas, por tanto, permiten la existencia del ideario de una *diégesis* mediatizada, aún de intención atemporal, pensar que esta se solapa con la realidad *real*. La *diégesis* no sería una realidad doble, sino superpuesta. La concepción de Étienne Souriau, repito, es la más sencilla y es la que podría considerar para estudiar los productos de ficción, pero sin embargo, esta concepción de *diégesis* no permite a los autores convertidos en personajes ser conscientes de que existe una *realidad* medianamente

objetiva y otra (u otras) *realidad(es)* subjetiva(s) y mediatizada(s) con la cual(es) interactúan.

Entender que la *diégesis* está superpuesta a la realidad, permite al personaje tener “*conciencia de diégesis*”, algo que ocurre en muchos supuestos de *autodiégesis* en esta tesis expuestos. Esta *conciencia de diégesis*, por su parte, resolvería el enigma de los procesos metalépticos, ya que permitiría discriminar a muchos supuestos de otros. Por esto tiene tanta importancia y he incidido tanto en el anteriormente (véase p. 30 y ss.).

En relación en la *autodiégesis*, como observaremos en el capítulo 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199), el personaje-autor que cohabita entre los llamados lugares *diegéticos* y *extradiegéticos*¹⁴⁸, y que se relaciona con ambos mundos, está muy presente entre los casos de *autodiégesis documental*, pero también en los casos de *autodiegesis no-documental*, e incluso en casos particulares de *autodiégesis relevada*. Por ello la noción de *conciencia de diégesis* permite subclasificar aún más a los ejemplos de *autodiégesis* no sólo a partir del nombre del personaje o de la *presencia* física de quien lo interpreta.

La reflexión sobre la realidad suplantada se estudiaría más fácilmente desde el estudio de la televisión, en donde además, se nos intenta mostrar la realidad “en directo”, como en un intento de manifestar que lo mostrado es aún más *verdadero* porque está pasando ahora, en el presente. Sin embargo Quintana, en 2003, ya anunciaba a los *reality shows* y el ascenso de los programas de *telerrealidad* como muestras en donde podrían encontrarse mecanismos dramáticos propios de las posturas de ficción¹⁴⁹. En

¹⁴⁸ De cara a zanjar el tema narratológico, cabe decir que la concepción de *diégesis* y *extradiegesis* a nivel narrativo, a mi entender, puede resultar farragosa para definir los límites del universo *diegético*. De hecho, haber podido explicar que existe un universo *real* y completo y, sobre él, un universo superpuesto que funciona como *diégesis* o mediatización sin realmente desairar a la otra concepción, creo que sería valor suficiente para considerar el tercer tipo de *diégesis* como la concepción más acertada. Los tres concepciones diferenciadas de *diégesis* yo las diferenciaba en las páginas 29 y 30.

¹⁴⁹ Dicen Lipovetsky y Serroy:

Los candidatos de la telenotoriedad no interpretan un papel ya escrito, pero no por eso dejan de interpretar un papel, el que prescriben las reglas del juego, el contexto mediático, el lugar, el que su personalidad les asigna y para el que han sido seleccionados; los participantes deben ser mediagénicos y desinhibidos, y se les elige para que cada uno «represente» un tipo

estos productos, si pretendían reflejar una postura documental, a priori, no deberían encontrarse elementos dramáticos propios de la ficción; o al menos no de manera tan evidente (Quintana, 2003: 253-261). Los formatos de televisión, en los años ochenta y noventa, estaban mutando al igual que mutaba la idea de *realidad*. Baudrillard en *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu* ya denomina como «simulacro» a esta *realidad* suplantada.

La «pérdida de la credibilidad» constituye una de las consecuencias más comunes y más graves del medio televisivo -y en parte también del cinematográfico-, y consiste en el hecho de que el hombre se ha acostumbrado a no considerar «verdaderas» ni siquiera muchas de las secuencias rodeadas efectivamente «en la realidad», porque con frecuencia aparecen o se presentan como tales ciertas escenas que en modo alguno lo son. Esto ha incidido profundamente en la convicción que pudiera tener el espectador de estar asistiendo a auténticas situaciones trágicas. Colocando constantemente ante espectáculos crueles, brutales y sanguinarios -guerra de Vietnam, refugiados y prófugos bombardeados, campos de concentración nazis, torturados chilenos o argentinos-, que día a día le administra la televisión, el espectador, no sólo se ha endurecido y petrificado y ha reducido su sensibilidad ante el mal, ante el dolor y las desgracias del prójimo (¡no precisamente ante las suya!), sino que también, y sobre todo, ha desaprendido a distinguir entre lo verosímil (el *eikos*) trágico, o en todo caso espectacular, y lo verosímil natural, ante las tragedias reales y las artificiales y reconstruidas con fines artísticos (como veremos también en

psicológico, social o cultural predeterminado, como en una película. Y todo esto para vencer en la guerra de las audiencias.

En este contexto donde cada cual pasa a ser intérprete de sí mismo, por así decirlo. La ficción no sustituye ya a la realidad, sino que es la realidad la que se ficcionaliza a través de un dispositivo escénico que no es «ni verdadero ni inventado» (incluye cita), es la realidad la que da otra vuelta de tuerca a la ficción integrando en ella lo «real» de los personajes, la que crea una forma de incertidumbre respecto de una realidad envuelta en hiperrealidad mediática. No ya la ficción de la ficción, sino una realidad que juega a sobrerrepresentarse, con toda la ambigüedad, toda la proyección y todo lo imaginario que pueda comportar esto. Lo esencial, el desafío, no es mostrar lo real, sino que *parezca una película*, una película con sus dramas, su suspense, sus lágrimas y su *happy end*. Y no sin montaje, no sin un discurso complejo, no sin flashbacks, no sin primeros planos, es decir, no sin las técnicas propias del cine. Unir lo real del cine y la televisión con la imagen emocional del cine, hacer de la televisión una especie de hipercine: tal es la operación de la telerrealidad. Aunque es cierto que ésta prolonga la neotelevisión de lo cotidiano, también lo es que tiene la ambición cinematográfica de ofrecer un espectáculo superior que tenga en vilo al público. Hija de la televisión, la telerrealidad es también una de las grandes herederas del espíritu de cine (Lipovetsky y Serroy, 2009: 230-231)

el capítulo dedicado a la ciencia ficción, donde el problema de lo «verosímil» cobra una importancia particular). (Dorfles, 1984: 192)

Este descrédito a las *verdades* de los productos mediatizados a llegado a que seamos capaces de discernir entre dos tipos de productos *verosímiles*. El primero, el *verosímil trágico espectacular*, que siendo *real* se nos presenta en la distancia al estar mediatizado¹⁵⁰. El segundo, el *verosímil natural*, que se tratarían de reconstrucciones de intención artística, y por tanto no es siquiera, *real*. Es en este último es en el que nos estamos centrando. Pero conste que es comprensible que, por ejemplo, en las películas documentales como *Fraude* o *Los espigadores y la espigadora*, ambos tipos de verosimilitud actúen a la vez. Cabe recordar aquí precisamente los problemas estéticos, teóricos y prácticos que Kieślowski experimentó en el abandono del cine documental y que hemos señalado en relación a *El aficionado* en el epígrafe 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54).

El debate, pues, de este universo *diegético* que se solapa con el mundo *real*, queda vigente en el entorno televisivo y en los entornos multimedia o de realidad virtual, al presentarse como obras abiertas. La discusión ya se arrastraba en la madurez del cinematógrafo. Aunque Kracauer entiende la figura del autor como un observador y también como un *salvador*; el cine de la modernidad ya nacía confuso y a contrapié

¹⁵⁰ El descrédito de la realidad mediatizada permite relativizar la importancia de los hechos (Dorfles, 1984: 192). De esta manera, en occidente, somos capaces de comer a mediodía mientras que podemos ver, a través de la televisión, noticias de cómo en muchas partes del mundo sufren de las consecuencias de la guerra o de la falta de alimento. Nuestro comportamiento debería darnos vergüenza y ser causa de, incluso, la propia repulsa. De esta manera, desde nuestra posición de bienestar, podemos también ir a la playa aún sabiendo de que inmigrantes del norte de África se ahogan en él intentado llegar a Europa. No se trata de ignorar los problemas conocidos, sino de poder suavizar el impacto del fenómeno en momentos puntuales y pensar que han sido mediatizados en exceso. Esa mediatización pues, no se corresponde la magnitud del verdadero suceso.

Además, para controlar la opinión de los demás, o la opinión pública en particular, esta función de mediatización sería preferible antes que afrontar la omisión. Exponer el hecho mediáticamente permite acotar el marco del debate y, una vez hecho esto, relativizar su importancia. De este modo, el gobierno de Mariano Rajoy pudo gobernar en España durante seis años, desde diciembre de 2011 hasta junio de 2018, aún a pesar de tener que lidiar con numerosos y graves casos de corrupción de manera constante y con un gran descontento ciudadano. Relativizando los problemas a través de su forma de operar o de algunos medios de comunicación, no perdió el aval de un sector de la sociedad siendo el partido más votado en las Elecciones Generales de 2016. El Partido Popular se basó en el poder de la “mayoría silenciosa” (la supuesta mayoría, no mediatizada) para generar un sentimiento de tranquilidad e inclusión entre sus votantes.

respecto a este tema. Pues Quintana, en contra de la cita anterior, enmarca el hecho de que en *Crónica de un verano* pese al uso de cámaras más ligeras y pequeñas, éstas, en cuanto a objetos, resultaban todavía extrañas e intimidantes para los sujetos filmados. Estos reconocían estar condicionando su comportamiento frente a la grabación únicamente por la existencia del mismo material técnico propio del registro (Quintana, 2011: 140).

Kieślowski, evidentemente, como hemos señalado, era consciente de este problema y, desde el desencanto surgido a raíz de la aplicación de algunas teorías académicas, intentó solucionarlo en la parte final de su trayectoria, justo antes de abandonar el documental. Pero el problema no se llega a resolver jamás, porque en muchos casos el cineasta no tiene el control absoluto de una *realidad*, en la práctica, inabarcable. La capacidad de salvarlo puede ponerse en duda en según qué formatos y medios audiovisuales si esa *realidad* es consciente de su *mediatización*, algo que ya encontrábamos en las vistas de los Lumière o en lo comentado sobre la obra *La Recepción de S. M. Alfonso XIII* de Segundo de Chomón, como ya indicaba también Quintana.

El conglomerado de *realidad* y *diégesis* es equivalente a la supervivencia de los *fantasmas* y la vida. La muerte y la memoria siguen siendo valores dentro del cine. Como había profetizado Nietzsche, el horizonte de la vida y la cultura no iba a estar atado a la religión. Las creencias ya a finales del siglo XIX estaban siendo suplantadas ya no por la verdad, sino por *la ilusión de verdad*, porque *la ilusión de verdad* es más *verosímil* y porque es capaz de rellenar todos los huecos que nuestra percepción de la *realidad* deja vacíos. También Godard en *Histoire(s) du cinéma* alega que el cine es un arte de la memoria, y continúa la estela de su comprensión como medio de alcance a la eternidad.

Así se expresaba Godard en una entrevista con Freddy Bauch registrada en el Museo del Cine Henri Langlois en 1991:

¿Por qué el cine se inventó en blanco y negro? Podría haberse inventado en color, el color existía. Incluso cuando Niepce hizo su primera foto, todo el mundo sabía hacer color. A mi modo, diría que a partir del momento en que se robó a la vida su propia

imagen, en que la representación se convirtió en un robo, había que “llevar luto”. Por eso se inventó al cine en blanco y negro, porque había que llevar luto por la vida. Cuando hablo de “la operación mortal de la creación”, no soy yo quien la ha inventado. Por lo demás, más adelante, los primeros tecnicolores adoptaron los colores de las funerarias. Hacer esos colores espantosos, rojo amarronado, cuando podían haber tomado el colorido de Bonnard, de Matisse o de Delacroix, no es inocente. Es esa idea de llevar un luto profundo, de estar en deuda en relación con la vida, lo que el cine ha llevado.

No soy cristiano, pero cuando leo en San Pablo que la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección... pues bien, después de treinta años de montaje, empiezo a entenderlo. Para mí, el montaje es la resurrección de la vida. El rodaje no es este periodo de resurrección porque, para que haya un renacimiento es necesario que haya un sacrificio y una muerte... Afortunadamente, el rodaje de una película se hace con una cierta alegría, la propia de los saltimbanquis. Ese sentimiento de utopía de resurrección posible, es el que encuentro en el montaje y el que me hace soportable lo solo que estoy. Si alguien trabaja de la misma manera, me siento menos solo. Cada loco con su tema. Cuando Straub me dice que hace cinco negativos de cada película, me siento menos solo. Cuando Rivette me dice que va a cortar treinta segundos de una película de 2h 30 para dejarla en 2h 29, también me siento menos solo. (Godard, 2010: 270-271)

Por eso, si estos registros pueden llegar a manipularse, como también puede hacer Godard o cualquier cineasta que tenga acceso a un archivo, se pueden falsear los periodos históricos de cara a la posteridad. Ese sería el verdadero poder del cine: el de almacenar momentos imperecederos que no pudiesen ser borrados y que cohabiten en la *realidad* del presente como entes inmortales, o bien intentar aniquilar sus valores a través de su recuerdo. El recuerdo es un *simulacro*, pero la memoria es un gran archivo. La máquina tiene acceso a ese gran archivo. La máquina es capaz de completar los huecos con más facilidad. Y la *máquina* puede ser autónoma si se la programa. Pero no me adelanto.

Santiago Segura, en la entrevista realizada por Eloi Vila en marzo de 2018 para el programa *Al cotxe* de TV3 comenta que al esbozar el primer guión del largometraje *Torrente, el brazo tonto de la ley*, el personaje de José Luis Torrente moría al final de la cinta en un vertedero. Para Segura, Torrente era «un dinosaurio» y que la película

suponía una despedida a un sector determinado de la sociedad madrileña que él creía que en los años noventa ya no tenía lugar. La voluntad de Segura era exponer a Torrente en pantalla para burlarse de él y no para empatizar con él. Por el contrario, con asombro se ha observado el alto grado de admiración y simpatía que ese mezquino y desagradable personaje ha provocado, siendo hoy día, en el siglo XXI, más visibles las personas que al personaje se asemejan, y que además no ocultan su parecido sino que se recrean en él, «que los dinosaurios han invadido la tierra [...] parece un documental ahora. Hay muchos “Torrentes”». (TV3, 2018)

El caso de Torrente vendría dado porque ya no es José Luís Torrente quien viene en busca de autor, sino que es el autor el que aviva el sentimiento en aquellos donde podría estar adormecido. Introducir al personaje dentro del marco de la realidad ha permitido que ese personaje se vea normalizado en la sociedad. En estos casos, el “torrentismo”, al igual que el “quijotismo”, va buscando individuos propicios a la inoculación, como una epidemia. El intento de aniquilación, por este lado, no ha hecho más que reavivar al objeto detectado para su exterminación, antes creído *ausente*, consiguiendo para él el efecto de *supervivencia*.

Como en muchas otras entrevistas ofrecidas, en ésta Santiago Segura señala que mucha gente piensa que él mismo es cómo José Luis Torrente a pesar de no tener nada que ver con su verdadera personalidad. Sin embargo, él manifiesta su diversión sobre dicha equivocación ya que permite una protección a su intimidad: «Nadie sabe si hablo en serio o en broma [...] Las cosas ambiguas tienen su encanto [...] ¿Por qué tiene que saber la gente tanto de ti? [...] [La gente] no puede llegar hasta el fondo fondo» (TV3, 2018).

Ha habido chicas, que esto lo cuento mucho, pero que me ha pasado varias veces; de eso de darme un beso y decir: *Ay, si hueles bien*. Digo; Por favor. ¿Pero qué pensabas?

[...]

Que llegue un día, y que un taxista me diga: *Me gusta usted los papeles que hace señor Segura, porque siempre se ve que es usted mismo*. Digo; ¿pero qué me dice? [Pausa] Yo creo que quería decir que se lo creía, que pensaba que lo que estaba haciendo, que era verdad.

[...]

Que me dicen: *¿Qué tal el Atleti?* Digo; no tengo la menor idea. Es que no me gusta el fútbol. (TV3, 2018)

El problema contemporáneo ya no sería discernir entre *representación* mimética y la *realidad*, sino es el ser capaz de confrontar las diferentes subjetividades diseñadas a placer por aquel que las fabrica, sea un individuo o un conjunto de ellos, y con las que estamos siendo bombardeados desde los medios de comunicación. No es que existan verdades impuestas, sino que es el cineasta quien deberá confortar su subjetividad con la subjetividad de los otros; la del espectador incluido.

Brays Fernández Vidal, Brays Efe, respecto a su actuación y la popularidad de Paquita Salas, una representante de actores española de edad media inadaptada a la actualidad de su entorno profesional, en *Paquita Salas* (España, Flooxer, Netflix, 2016-actualidad), junto con Santiago Segura, *La Prohibida* y *La Terremoto de Alcorcón*, comentó, en febrero de 2018 en el programa *Yasss* de la plataforma de Mediaset *Mtmad*, cómo se convivía cuando los espectadores confunden entre actor y personaje. Precisamente *La Prohibida* y *La Terremoto de Alcorcón*, debido a la caracterización y maquillaje¹⁵¹, no eran reconocidas por el público al deshacerse del personaje.

[Santiago Segura:] Me indignaba eso que os he contado de “Torrente, Torrente”... Pero si he adelgazado veinte kilos, voy vestido de persona... Torrente. Igual. Pues en *Torrente 5*, el primer día que me visto de Torrente, tal, salgo, tal, pasan dos chicas y dicen: “Mira, Santiago Segura”. Ahí ya me eclosionó el cerebro. Luego, de verdad, lo

¹⁵¹ El 9 de julio de 2019, Lady Gaga publicaba, en Instagram, lo siguiente respecto al *embellecimiento* y el uso del maquillaje para inventarse o, mejor, para “reinventarse a sí mismo”:

When I was young, I never felt beautiful. And as I struggled to find a sense of both inner and outer beauty, I discovered the power of makeup.

I remember watching my mother put her makeup on every morning, basking in the glow of her power to put on her bravest face as the hard working woman she was. I then began to experiment with makeup as a way to make my dreams of being as strong as my mother become true.

It was then that I invented Lady Gaga. I found the superhero within me by looking in the mirror and seeing who I wanted to be.

Sometimes beauty doesn't come naturally from within. But I'm so grateful that makeup inspired a bravery in me I didn't know I had.

I've come to accept that I discovered my beauty by having the ability to invent myself and transform. (Lady Gaga, 2019)

de las manías del personaje, por suerte venía ya un poquito con callo de *El día de la bestia* [(España, Álex de la Iglesia, 1995)]. En *El día de la bestia* hice el heavy aquel, que es que todo el mundo pensaba que yo era heavy, y además que me drogaba fuertemente. Y en todas las fiestas me pasaban rayas de cocaína, LSD... o sea todo tipo de drogas que yo cogía más que nada por no desperdiciarlas; más que nada porque tenía amigos consumidores. Pero yo no tomaba, decía “venga, gracias, tal”. Y luego en la radio me ponían eso; que si Iron Maiden, AC/DC... Digo: “No, no, yo soy de Dino, Frank Sinatra, Sammy Davis... “Qué cachondo Segura, venga, el último tema de Iron Maiden”. Ni puto caso.

[Brays Efe:] A mi hacen lo mismo. Cuando voy a los bares me dicen “¿Qué? ¿Un Larios, no?”. [...] Pero [Paquita Salas] es una señora, lleva una peluca. No sé. Lo peor mío es que cuando por la calle me dicen Paquita yo me giro. [...] Pero a la vez piensas que es el cariño de la gente en realidad.

[...]

[Santiago Segura:] Claro porque tú quieres a Paquita, porque te mola Paquita, pero Paquita es una señora que habla un inglés inventado... (...) Tiene unas cosas como muy madre...

[Brays Efe:] No se parece a mi [Rien].

[Santiago Segura:] Exactamente. Pero de alguna forma eres tú. Tú le has prestado tu voz, tu arte... entonces la gente te dice “Paquita”. Lo que yo flipo es lo de Larios, como a mi lo del Atleti. Bueno; como lo de la droga¹⁵². (Mtmad.es, 2018)

En 1996, Baudrillard, en su texto *la Pantalla total*, escribía que la cercanía de la televisión tanto respecto al acontecimiento mostrado, como por la anulación de la distancia temporal a lo simulado, le quita los posibles valores históricos. En palabras de Dorfles, le omitiría el «intervalo»; como ya hemos visto. Ya no se trata de un ejercicio de memoria, sino una *reconstrucción* que es mostrada en tiempo real. Esta virtualización, además, a través de un ordenador o un teléfono móvil con acceso Internet, no tiene obstáculos. Las Redes Sociales, inexistentes aún en el momento en que Baudrillard elaboraba el texto, no están limitadas espacio-temporalmente y por eso ya no suponen un escenario que separe el emisor y el receptor, sino que

¹⁵² En especial a los actores cómicos les puede incomodar la confusión entra su figura real y su representación mediatizada, cómica, la cual parece incomodarles y limitarles. La circunstancia la ponen incluso dentro de sus filmes. Es el caso de Woody Allen en *Recuerdos* y de Jerry Lewis en *El botones* (*The Bellboy*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1960). En estas dos películas los otros personajes piensan que ellos están bromeando cuando en realidad lo que pretenden transmitir es seriedad. El público piensa que ellos deben ser graciosos siempre y no piensan que pueden tener otras facetas diferentes.

constituyen que el *universo diegético* vendría a ser un todo virtual del que el espectador forma parte emitiendo información y también recibiendo la de otros usuarios. El espectador, en cuanto que se ha convertido ahora en un usuario, es un actor simulado más, entre muchos, y permite aportar información útil para la confección de esta *diégesis*. En este caso, el de la red virtual vacía que puede rellenarse con cualquier cosa (Baudrillard: 2000: 203-205).

Aún con evidentes diferencias respecto a lo que haría un creador cinematográfico, el usuario de las Redes Sociales también tiene la capacidad de confeccionarse a sí mismo. Sin embargo, aquí problema sobre la elaboración de la *identidad* se complica, por razones del propio medio, al verse comprometido a la interactividad constante con otros usuarios que le impiden plantear su *identidad* de manera premeditada y exponerla unidireccionalmente. En las Redes Sociales, al ser un entorno interactivo, se manifiesta algo que ya se manifestaba en los entornos convencionales, como es el cine; y es que la *identidad* de un sujeto, igual que la idea que se tiene del global del mundo, no corresponde al pensamiento de un único sujeto, sino a la complementación de otros muchos pensamientos que pueden apoyarse y contradecirse entre sí. Ello no quiere decir únicamente que no existan en las Redes Sociales enunciados nacidos de la individualidad, por supuesto que existen; pero todos ellos son constantemente confrontados, juzgados, compartidos o combatidos por el resto de enunciados o por los establecidos colectivamente. De ahí también que una mentira compartida pueda ser establecida como una verdad. La mentira compartida no dista mucho de un dogma o un credo.

Por un lado evidenciamos así proliferación de la oferta mediática acompañada de una revolución en la comunicación a través de la informática. Por otro, tenemos la popularización del videojuego¹⁵³ como una posibilidad de inmersión en un entorno interactivo paralelo a la *realidad*. La realidad virtual es una simulación hiperreal y corresponde a síntesis de modelos combinatorios liquidando a su vez sus referentes ya que ella misma es capaz de proporcionarlos (Baudrillard, 2005: 9-12).

¹⁵³ El diseñador de videojuegos japonés Hideo Kojima, y explorador del medio, se encuentra presencialmente en sus propios videojuegos representando a determinados personajes y doblándose también a sí mismo. Lo podríamos considerar también como *autodiégesis*.

El cine de los años ochenta anticipa los problemas que encontramos en la actualidad¹⁵⁴. Por un lado, en la era del VHS, la distribución y comercialización de diferentes películas empieza a estar exenta de espacio y tiempo. Sólo existe en ella el presente, con todas las películas conglomeradas en el catálogo del videoclub. El pasado se expone a un nivel de equivalencia del presente, como su homogéneo sedimento. El futuro tampoco existe, puesto se basta en una actualización constante de las películas que se realizan en el presente, las cuales enriquecen el catálogo con sus novedades. Valgan aquí, otra vez, las ideas de Warburg, pero también las de Edgar Morin:

[Unas ruinas, los monumentos históricos, etc. visitados por los turistas son un] reino de la muerte, donde la muerte está transfigurada en las ruinas, donde una especie de eternidad vibra en el aire, la del recuerdo transmitido de siglo en siglo.

[...]

La fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada sólo tuviera valor para el recuerdo futuro: la imagen en la película, rica de una potencia de recuerdo elevado al cuadrado. (Morin, 1972a: 27)

Por otro lado, lo virtual, como forma de *simulación*, es algo que hace peligrar la recogida de la *realidad* como materia prima del cine. Al margen de las películas de animación, el salto a la tecnología digital abraza, en cuanto a su «simulacro», la elaboración de imágenes tratadas que reemplazan a las recogidas desde la *realidad* y que parecen *de verdad*. Quintana, cercano al pensamiento de Josep María Català, observa como la imagen virtual, más que un reemplazo, es una virtualización que

¹⁵⁴ Contrariamente al interés que autores como Hitchcock y Welles en los años cincuenta profesaron a favor de los nuevos medios, en los años ochenta el cambio resulta amargo para los realizadores del cine como se trasluce, no sólo en el metraje de *Ginger y Fred* (Sabater Cuevas, 2015: 24-26), sino también en la conformación de la producción del film de Fellini en concordancia a los tipos de producción de los últimos años de su carrera. En ello, esta cinta es ejemplar.

Se sabía ya que la creación de la industria televisiva iba a tener su impacto en la industria cinematográfica, pues similares problemas tuvo Hitchcock para conformar la producción de *Psicosis* en los años sesenta. Es Truffaut también uno de los que señala, respecto a los actores, como desde la creación de la televisión no había estrellas precisamente porque la televisión había abolido la posibilidad de alejamiento e inaccesibilidad de ellos respecto al público (Truffaut, 1999: 191).

Lo que sucede en los años ochenta es que, con el aumento de la industria de cine doméstico y de la industria televisiva, este problema pasa a ser desde únicamente de la concepción del estrellato hasta el todo del cine, en general. El cine, como tal, sería fagocitado por ambas industrias conformando lo que se puede llamar como industria audiovisual. Lo más probable es que asimismo, en el futuro, esta industria forme parte de otra; la industria multimedia.

renuncia a la *realidad*, a la ambigüedad de la misma y se entrega a una realidad procesada que puede simular la verdad de manera verosímil aún sin ni siquiera remitirse a ningún *realidad*. El cine de efectos especiales, los trucajes hechos con croma, etc. películas como *Jurassic Park* (Estados Unidos, Steven Spielberg, 1993), *El show de Truman (Una vida en directo) (The Truman Show*, Estados Unidos, Peter Weir, 1998) o *Matrix (The Matrix*, Estados Unidos, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999) navegan entre los parámetros de *realidad* lógica aún chocando con concepciones que tenemos como *verdad*. ¿Lo que vemos en esta películas es *verdad*? No, pero el espectador podría pensar que podría serlo. El siguiente paso sería: ¿Lo que vemos en esta película es *verdad*? No, pero al espectador podría pensar que al director, como autor, le gustaría que pudiese llegar a serlo. Y de ahí que se puedan contar las mencionadas no-vivencias, sucesos biográficos vividos por otros, superlativizando otros parcialmente a partir de vivencias propias o historias totalmente imaginadas en su totalidad.

Las relaciones entre la vida y el arte se alimentan entre sí en un círculo vicioso. Es difícil saber cual es realmente la que propicia a la otra porque son las vivencias vitales las que aportan experiencias inacabadas, que son completadas metafóricamente por el individuo en el acto artístico. Pero ese acto de creación artística, igual que el de recepción o visionado a través de un proceso empático, también conlleva al individuo a otra vivencia. Dicho esto; en la relación entre el arte y la vida se superponen en bucle en una espiral de “esto lo he vivido”, “esto no lo he vivido, pero completa a lo que he vivido porque su enlace es coherente y verosímil”, “me hubiera gustado vivir aquello”, “como me hubiera gustado vivir aquello y como es coherente, es posible, voy a intentar propiciarlo en mi vida”, “esto lo he vivido de esta manera”, “esto no lo he vivido de esta manera, pero es así como me gustaría haber vivido”, “vamos a intentar vivirlo de esta nueva manera, otra vez”, etc. Si esta exposición de “posibilidades de vida” sucede, es porque, como ya hemos señalado, la relación de las ideas entre la percepción de la realidad, el recuerdo y la imaginación se permiten estar en terrenos de posible solapado.

En el reportaje *Todo sobre Almodóvar: El director compite en Cannes por primera vez*, emitido por Televisión Española en *Informe semanal* en mayo de 1999, Pedro Almodóvar recordaba su infancia junto con su madre:

Ella le leía las cartas a las vecinas. Pero [mi madre] no les decía lo que ponía en la carta, porque ella ya conocía la vida de las vecinas y conocía sus necesidades, sus anhelos, las cosas que les preocupaban, sus problemas... Entonces ella... a lo mejor, le escribía la hija [a la vecina] y en la carta le ponía todo lo que la madre quería oír. Todo se lo decía. Y yo estaba al lado de mi madre, leyendo, y yo pues, pero si no pone eso... No lo pone. Y entonces, cuando nos salíamos de la casa de la vecina decía: “Pero mamá, ¿por qué le ha dicho usted todo eso? Si no le pregunta por la abuela, no pregunta por el padre...” [Le da palmadas a su madre y cambia el tono] “Yo sé que a ella, a ella, le gusta mucho que yo le haya leído eso. Y yo le he leído lo que esta mujer quiere oír.” [...] Después, pensando en ello, yo creo que esa ha sido la gran lección que yo he tenido de la relación que hay entre la realidad y la ficción. Es exactamente eso. (La 1, 1999)

Con más ahínco si cabe, Quintana continúa reflexionando en su obra. Este autor señala los estudios de Gene Youngblood. En su libro *Expanded Cinema* de 1970, Youngblood preveía que las nuevas tecnologías permitirían que la imagen cinematográfica se desarrollaría en nuevas tecnologías creando espacios de proyección que permitieran generarse otras realidades que en espacios controlados de manera inmersiva y convincente. La continuidad del estudio, leyendo a Quintana (2011: 41-95), parece más provechosa desde nuevas formas de comunicación, como pueden ser las Redes Sociales que el cine propiamente dicho. Si el arte imita a la realidad y la realidad imita al arte, el realismo digital por su concepción naciente de «simulacro» tendría mayor capacidad de discurso en los nuevos medios que en el propio medio cinematográfico o televisivo. En ese aspecto, Lipovetsky y Serroy resultan reveladores.

A consecuencia de la comunicación informática se ha construido un nuevo régimen de tiempo, caracterizado por la instantaneidad y la inmediatez, por la gestión personalizada de las temporalidades y las referencias. McLuhan dijo algo que hizo época: «El medio es el mensaje». La pantalla productora de un nuevo modo de temporalidad y propensa a proyectos «en mosaico», menos lineales, a gusto de cada cual, le da la razón en este sentido. El devenir de la edad hipermoderna es inseparable de la gran aventura de la pantalla. (Lipovetsky y Serroy, 2009: 314)

Es preocupante que en la era del cine digital no exista una batalla teórica tan grande y exclusiva al ámbito cinematográfico como la que hubo en los años sesenta. Incluso que muchos cineastas europeos, defensores del documental claudicasen durante los años ochenta, como es el caso de Krzysztof Kieślowski, resulta sintomático y nos deja desamparados al ya no poder diferenciar entre la *realidad* como referente y la virtualización procesada o la reconstrucción puramente ficcional. El debate también expone, en términos psicoanalíticos, el perfeccionamiento que la capacidad virtual le permite al autor respecto a la creación de su *simulacro*. En relación a ello también habla Slavoj Žižek:

Dar libre curso a una fantasía en la [Realidad Virtual] nos permite eludir el atolladero de la dialéctica del deseo y su inherente rechazo. [...] En la [Realidad Virtual], puedo hacerlo, puedo dar libre curso a eso, sin hacerlo realmente, y por tanto, evitar la angustia intrínseca a la actividad en la [Vida Real]: lo hago, pero, como sé que en realidad no lo hago, la inhibición o la vergüenza quedan en suspenso. (Žižek, 2011: 154)

El debate de concepción fantasmal en el entorno virtual quizá no corresponde exclusivamente al ámbito cinematográfico, pero quizá esa concepción fantasmal se entiende mejor en este entorno de realidad virtual:

Los muertos y los fantasmas ponen de manifiesto el deseo del cine por traspasar los propios límites de la representación, por luchar contra la inmanencia a la que su capacidad figurativa lo acabó condenando. La irrupción de los fantasmas es la consecuencia lógica del destino del cine, es la ejemplificación del rumbo emprendido por la imagen postmoderna, una imagen que se inscribe en una iconosfera en la que la sustancia de las cosas ha sido confundida con la superficie de las cosas. La representación de lo invisible a partir de lo visible ha sido uno de los grandes desafíos de la historia de la imagen occidental, desde la figuración simbólica de la época medieval hasta la vanguardia abstracta; la reformulación banal de este problema en los productos espectaculares gestados en la era del audiovisual constituye un curioso síntoma del proceso de desmaterialización que ha ido sufriendo la imagen en el mundo contemporáneo, y del proceso de desvinculación que se ha ido perpetrando entre el referente y las imágenes. Los nuevos fantasmas, que se muestran incapaces de atemorizar y cuyo único recurso es la alianza con los héroes o con lo visible, son el

reflejo del cambio de estatuto que sufre en la actualidad la función preproductora del cine frente a la emergencia de la imagen digital. (Quintana, 2003: 295-296)

Es por todo ello, a la vista de *Histoire(s) du cinéma*, que parece posible que el próximo paso del cine, en cuanto a que es una realidad virtual, acabe aniquilando no sólo a dios, sino al autor.

El apocalipsis del cine sucederá cuando la resurrección de sus signos pueden crearse a través de combinaciones de elementos ya encontrados dentro de un gran archivo. A partir de un sistema inteligente y artificial podrá generar nuevas películas coherentes de sentido. Muestras dicho cine supremo ya lo estamos observando en los nuevos medios de comunicación. La reproducción automática de Youtube permite visualizar distintos videos de la misma temática de manera ordenada sin necesidad de seleccionarlos, algo que también hacen plataformas como Spotify en el sector de la música; operación que ya se puede observar en la secuencia final de *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, Italia, Francia, Giuseppe Tornatore, 1988), en donde todos los besos censurados son montados en continuidad con el fin de ser proyectados de manera recontextualizada. También, respecto al medio escrito, sirva como ejemplo el poema *The Waste Land*, de 1922, de T. S. Eliot, en donde el autor introduce versos de otros autores. Es la actividad del disc-jockey, pero esto vez sin la necesidad de actividad humana de ningún tipo. La *máquina* continúa con una nueva canción o vídeo relacionado con el que está siendo visualizado con el objetivo de que el espectador pueda seguir visualizando vídeos de la misma temática. El cine realizado por el propio cine vendría a hacer lo mismo, pero siendo capaz de modificar la duración y el orden de los planos, sus combinaciones e, incluso, a partir de sus fusiones o manipulaciones, generar planos nuevos¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Bajo esta perspectiva no haría falta filmar más bebés comiendo. Ya tenemos, desde aquel niño filmado por Louis Lumière a finales del siglo XIX, hasta el resultado de todos aquellos padres orgullosos que comparten el video grabado por su Smartphone y compartido a través de WhatsApp, las suficientes grabaciones de niños comiendo para poder replicar esta imagen de un niño cualquiera, quizás inexistente, comiendo de manera virtual. El valor de un nuevo “niño” comiendo seguirá teniendo un gran valor para los familiares y allegados, pero artísticamente podría llegar a tener menos valor que una imagen configurada de manera completamente digital. Y aún así, a pesar de lo dicho, en el fondo, esa imagen de un niño *real* comiendo, podrá tener el valor de ser un niño comiendo *ahora*, en la inmediatez, y no comiendo hace cien o doscientos años. Pero este valor es posible que desaparezca o se relativice en nuestra sociedad con el paso del tiempo.

Ya no estamos hablando de cómo el cine postmoderno referencia a películas anteriores, como bien la crítica ha señalado a la película *Super 8* (Estados Unidos, J. J. Abrams, 2011) o la serie *Stranger Things* (Estados Unidos, Netflix, 2016-actualidad), ni tampoco estoy haciendo alusión a los *remakes*, o a los refritos o a los homenajes, como la considerada como actualización de *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Estados Unidos, Howard Hawks, 1932) en *El precio del poder* (*Scarface*, Estados Unidos, Brian De Palma, 1983), o a la reactivación de sagas. Esos fenómenos ya se popularizaron en la década de los ochenta, sin ser ya nuevos entonces. No estoy hablando de eso necesariamente. Ahora estoy hablando de que una máquina, aplicación o inteligencia artificial pueda generar planos nuevos con recursos de otros planos.

Me refiero, concretamente, a técnicas de efectos visuales similares a la sustitución facial que se hizo de Carrie Fisher en *Rogue One: una historia de Star Wars* (*Rogue One*, Estados Unidos, Gareth Edwards, 2016), para simular la escena visible de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, Estados Unidos, George Lucas, 1977) filmada cuarenta años antes. Aparte de su uso dentro de la industria, el llamado *Deepfake*, por combinación de elementos, ya ha popularizado su existencia debido a la combinación de la interpretación de Jack Nicholson en *El resplandor* (*The Shining*, Reino Unido, Estados Unidos, Stanley Kubrick, 1980) con la cara y expresión del actor Jim Carrey¹⁵⁶. También podremos citar en el mismo saco a las técnicas digitales de rejuvenecimiento facial utilizadas en *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, Estados Unidos, David Fincher, 2008) y en *El irlandés* (*The Irishman*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2019) que evitan la necesidad de utilizar a otro actor de menor edad al tener que mostrar al personaje en una etapa más joven. De la misma forma que se va a prolongar la vida útil al

¹⁵⁶ Además este vídeo viral constató cierta satisfacción de visionado en los espectadores. Es posible que algún día el espectador pueda ver la misma película eligiendo previamente a los actores que va a ver dentro de ella.

Otro paso más allá de la peligrosidad actual del *Deepfake* es la comprensible problemática que encuentran actores y actrices de cine convencional en el trucaje de su cara dentro de películas pornográficas, hecho que hace modificar su percepción dentro de la mentalidad colectiva, su imagen personal y al descontrol del valor económico de su *presencia* respecto al mercado.

rejuvenecerlos por técnicas que ya no son relativas al maquillaje, se van a poder literalmente implantar actores desaparecidos¹⁵⁷.

Como anticipaba Baudrillard, es así donde el propio modelo se asesina a sí mismo. Las imágenes que terminaron matando a la *realidad* finalizan matando la existencia de aquel que las crea. Si la realidad ya no existe y es sustituida por la realidad-*simulacro*; dios, y el autor-dios son sustituidos también ahora por la máquina elaboradora de lo virtual. Y esto puede hacerse porque esa máquina es capaz de *redimir* al cine exactamente de la misma manera. Se trataría de un *doble rival*, que veremos en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239).

Finalmente, lo más importante: ¿cuál serían las intenciones del autor o de la máquina de imponer una realidad falsa aún *verosímil*? El propio Epstein teorizaba ya, a un nivel, otra vez psicoanalítico, como debía ser reconstruida esa *realidad* y nos vuelve a llegar exactamente al mismo sendero para hablar de las intenciones del creador a la hora de intentar imponer su propia subjetividad:

No se trata tanto de que el hombre o su máquina descubran una realidad que sería preexistente, sino más bien de que ellos la construyen según las reglas -éstas sí preestablecidas- matemáticas y mecánicas del espacio-tiempo. La realidad la única realidad cognoscible, no existe, sino que se realiza o, con mayor exactitud, es necesario realizarla. Ello es posible sólo en el cuadro preconcebido y determinado por

¹⁵⁷ Las técnicas de rejuvenecimiento vistas en *El irlandés* ponen en jaque estas convenciones. No se hubiera necesitado el trabajo de Robert de Niro en *El Padrino: Parte II (The Godfather: Part II)*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1974) si Marlon Brando, Vito Corleone en *El Padrino (The Godfather)*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1972) hubiera tenido la voluntad de interpretarlo en su juventud. Este tipo de técnicas de trucaje visual no sólo pueden facilitar la versatilidad del actor con independencia de los rasgos propios de la edad que pueda poseer, sino que puede alargar la vida útil del actor e incluso también prolongar la actividad profesional de una persona ya fallecida si ella cede sus derechos de imagen para su utilización póstuma a través de esas prácticas.

De la misma manera que ya hemos visto a Bruce Lee o a John Lennon a través de imágenes de archivo siendo imagen comercial de productos automovilísticos creados tras sus fallecimientos, ahora se podría utilizar sus imágenes para elaboración de materiales nuevos y originales para estos anuncios. Exactamente tras esta fórmula se podrían volver a realizar nuevas películas con Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor o Audrey Hepburn; o actrices retiradas como Brigitte Bardot, o no retiradas como Sophia Loren, podrían volver a realizar nuevos filmes con el aspecto de una edad a la carta. La máquina del *star-system*, al final, se encamina al *estancamiento* si las *estrellas* presentes en él terminan siendo perennes e inamovibles.

la constitución del operador encargado de hacer obrar a la fórmula, es decir, del aparato pensante, ya sea humano o inhumano. Esto es cierto en todas partes. La experimentación proviene de un plano ideológico, crea resultados experimentales, de los cuales no tenemos derecho a inferir nada relativo a la naturaleza de una realidad supuestamente preexistente, virgen de toda observación. La experiencia nunca es imparcial; aún la más honrada no puede ser más que tendenciosa; no prueba más que las cosas para probar las cuales ha sido hecha; así como un manzano -organizado para producir manzanas- nunca dará granos de café. (Epstein, 1960: 147)

O quizá sí, si la *máquina* es suficientemente inteligente. Como se ve, el enunciador siempre tendrá intereses concretos y motivos de más o menos peso para pretender implantar su reconstrucción subjetiva del mundo al resto de individuos. Otra vez, otra intersección teórica. ¿Pero qué sucederá cuando el enunciador sea una pura «máquina» que pueda imponer su visión de la *realidad* y no un humano? ¿Tendrá intereses esa *máquina*? Por ahora las máquinas están programadas por aquellos informáticos o ingenieros que las crean. Epstein esboza la idea de que también el cinematógrafo es capaz de generar una imagen capaz de operar al margen del cineasta:

El cinematógrafo también es un dispositivo experimental que construye, es decir que piensa, una imagen del universo; de donde surge una realidad predeterminada por la estructura del mecanismo plasmador. (Epstein, 1960: 147)

No dista mucho esta idea de la narratividad propia de *Histoire(s) du cinéma*; pero lo que ahora se plantea es que el propio cine, una vez programado, pueda utilizar todo este material digital generando nuevos discursos de manera infinita sin necesidad de supervisión de un autor humano, al cual podrá relevar totalmente. Este cine podría generar nuevos discursos a partir de combinaciones de trozos de otros; de manera parecida al programa de televisión *Alguna pregunta más?*, emitido desde 2004 en *TV3*, en donde a partir de la manipulación de videos de archivo, se pueden generar otros nuevos y elaborar así nuevos mensajes¹⁵⁸. Y ya no hablo de la posibilidad de

¹⁵⁸ Es por este motivo por los que los trabajos de curación y de conservación deben cuidar, además de la correcto traslado del celuloide al soporte digital, la supervisión por la integridad de la obra. La obra original debería respetarse, al menos, hasta el punto de poder ser visualizada tal cual fue ideada por el autor en el momento en el que fue elaborada. Si, por otro lado, es el autor quien decide elaborar su

interacción que permite navegar de un documento a otro dentro de un gran archivo audiovisual, sino de la posibilidad de combinación aleatoria, o ordenada lógicamente y programada mediante algoritmos informáticos para la creación de discursos nuevos que sean comprensibles debido a lo flexible del lenguaje cinematográfico.

En el videojuego de 2005, *The Movies*, desarrollado por Lionhead Studios, además de coordinar las actividades propias de un gran estudio de producción cinematográfico, se permitía al jugador crear sus propias películas. Estas películas eran realizadas a partir de la sucesión de distintos clips preestablecidos por el videojuego. En cada clip, los personajes hacían una acción determinada. Sin embargo, el jugador podría no realizar esta parte del juego, y en tal caso, el propio videojuego era quien establecía estas operaciones, de una manera programada para que tuviera cierto sentido narrativo. Eso ya era inteligencia artificial. Este sería el fin de Dios; pues Dios ha sido, en realidad, un «simulacro» más; del que no hay más referencia, ahora, que una máquina programable:

Debido en gran parte a que presentían la todopoderosidad de los simulacros, la facultad que poseen de borrar a Dios de la conciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro, ahí estaba el germen de la furia destructora de imágenes. Si hubieran podido creer que éstas no hacían otra cosa que ocultar o enmascarar la idea platónica de Dios, no hubiera existido motivo para destruirlas pues se puede vivir de la idea de una verdad modificada, pero su desesperación metafísica nacía de la sospecha de que las imágenes no ocultaban absolutamente nada, en suma, que no eran en modo alguno imágenes, sino simulacros perfectos de una fascinación intrínseca eternamente deslumbradora. Por eso era necesario a toda costa exorcizar la muerte del referente divino. (Baudrillard, 2005:15-16)

Es decir, si el hombre creó a Dios diciendo que éste le había creado a su imagen y semejanza; el humano ha creado al cine de la misma manera, haciendo que la vida, en su vuelta, imite al cine. El siguiente paso será crear la *máquina* que siga imitando al humano en cuanto a su concepción creadora de Dios. Aunque la existencia de Dios

propio montaje, u otro propietario o creativo pretende realizar modificación de cualquier tipo, sería menester que esa nueva cinta se presentase de manera diferenciada a la obra originalmente presentada.

sigue sin comprobarse completamente, la creación de un dios-cine es bastante posible, aunque probablemente, a la larga, nos pueda llevar a caminos creativos estériles o de reiteración sempiterna. Todavía la máquina está lejos de la perfección. Aún así: ¿Por qué? ¿Por qué seguir buscando la afirmación de que el ser humano es tan pequeño y tan sustituible respecto a la inmensidad del universo? ¿Por qué empeñarse en la eliminación del ser humano en el cine? ¿Por qué ofuscarse en evidenciar que las decisiones del ser humano son sustituibles por la decisión de un dios o por la de una máquina?

Lamentablemente, mi investigación sólo ha llegado hasta aquí, pero únicamente se me ocurren dos razones. La primera es que el ser humano necesita fabricar una máquina perenne que le permita “sobrevivir” incluso después de su desaparición. La segunda supone elaborar una suerte de perfección de Dios tras un siglo, el XX, ausente de él, y así evitar la divinización, como fue tónica habitual, de individuos que en ningún momento tuvieron ninguna capacidad mística. Ese fue el caso de las *estrellas* de cine o de aquellos cantantes, deportistas, políticos, etc. que sufrieron la misma circunstancia al ser mediatizados. También pueden entrar aquí los mismos autores de cine, que a pesar de su talento, tampoco llegaron nunca a ser totales dioses. Desde luego, la existencia de la *máquina* les resta soberbia y les humaniza señalándoles un particular *memento mori*, pues la *máquina* los podría reemplazar/*relevar* a todos. La *máquina* les recuerda que pueden morir.

Sea cual sea el camino, esta vez la *máquina*-dios debe ser omnipotente al igual que omnipresente y debe ser palpable, visible, autónoma y con capacidad de diálogo consigo misma. Este dios, igual que es el cine en palabras de Godard en *Historie(s) du cinéma* (del capítulo *La monnaie de l'absolu*), deberá ser «une pensée qui forme, une forme qui pense». Una vez que eso se consiga, ya no sé qué posición ocupará el ser humano; pero los nuevos cineastas deben ser conscientes de que, a cada día que pasa, la originalidad de su capacidad creadora sufre mayor riesgo de ser vilipendiada¹⁵⁹.

El debate relativo a la muerte del cine que se presenta en los años ochenta, desde luego tiene más complejidades además de las que estoy presentando aquí. *La muerte*

¹⁵⁹ Hitchcock ya se jactaba de que toda la narrativa audiovisual ya había sido explorada y ponía en tela de juicio la novedad formal de las películas realizadas por jóvenes cineastas (Chandler, 2009:18).

del cine ni siquiera se inicia con el surgimiento de la televisión, sino que ya se podría hablar de su defunción con la desaparición del cine mudo. Sin embargo, respecto al problema de la identidad, Lipovetsky y Serroy argumentan precisamente en *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* que el individualismo cultural también supone un individualismo del propio cine. La *autorreferencia* cinematográfica, permite que el cine dialogue consigo mismo y sobre sí mismo (Lipovetsky y Serroy, 2009: 69). Es el caso de *Histoire(s) du cinéma* es sintomática; pero también *El desprecio*, *La noche americana*, *El aficionado*, *Ocho y medio*, *Fraude*, o entre otras, *A través de los olivos* (زیر درختان زیتون), Irán, Francia, Abbas Kiarostami, 1994)¹⁶⁰, *Arrebato* (España, Iván Zulueta, 1979), *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Reino Unido, Michael Powell, 1960) o muchas obras más que no hemos mencionado aquí pero que mencionaremos posteriormente en esta tesis. El cine dentro del cine anticipa la autofagia del cine que viene¹⁶¹.

¹⁶⁰ Otras películas de Kiarostami como *Close-up (Primer plano)* (نمای نزدیکی), Irán, Abbas Kiarostami, 1990) también presentan discursos para el estudio del audiovisual.

¹⁶¹ Inspirado por Northrop Frye, según Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* de 1970, la literatura se crea a partir de la propia literatura y no parte de la realidad. Esto no sólo confronta claramente los límites de la *autoficción*, pudiéndola llegar a discutir como único proceso creativo. Yo, por mi parte, no defiendo que la *autoficción* sea el único proceso creativo útil, y partiendo de ahí también podríamos discutir la obra de Todorov, pero no es el tema que nos ocupa aquí. Lo que sí me interesa es que Todorov también apoya la evidencia de las atribuciones temáticas y creativas que puede aportar cada género, al igual que finalmente, también muestra que, como sucede en la literatura, el cine al final puede encontrar en sí mismo su razón de ser, pudiendo terminar contándose a sí mismo y construyendo nuevas historias a través de su propio proceso creativo.

El cine durante la segunda mitad del siglo XX no ha perdido oportunidad ninguna de hablar de sí mismo, pero paradójicamente, rara vez la televisión ha querido desvelarse a sí misma. No lo ha hecho al menos en los productos relativos a la no ficción, como es el caso de los informativos, a fuerza, muy probablemente, de no poner en riesgo a periodistas y trabajadores de la información y a desvelar la evidente manipulación que se ha ejercido desde las corporaciones de la industria mediática. Cito, por ejemplo, la excepción de *Network, un mundo implacable* (*Network*, Estados Unidos, Sidney Lumet, 1974).

Sin embargo, la televisión en los productos de ficción esto sí se que se ha hecho, y con gran acierto. Por ejemplo, tenemos la serie de Larry David, *Larry David (Curb Your Enthusiasm)*, Estados Unidos, HBO, 2000-actualidad) que está repleta de apariciones estelares en donde los actores se interpretan a sí mismos, entre ellos los intérpretes de la anterior serie *Seinfeld* (Estados Unidos, NBC, 1989-1998), ficción que creó el propio David junto con Jerry Seinfeld. Ya en aquella serie anterior, Jerry Seinfeld se suponía *Jerry Seinfeld*, y ya en su segunda temporada se planteaba la idea de que, junto con su amigo George Constanza (trasunto de Larry David interpretado por Jason Alexander), se crease una serie sobre “nada”, haciendo alusión a la propia serie en sí y desvelando los entresijos de este tipo de *sitcoms* en el desarrollo posterior de esta trama en la temporada cuarta, televisada durante 1992 y 1993. Larry David, en ese sentido, repite la fórmula. Ya en el capítulo tercero de la séptima temporada de su propia serie decide organizar, a través de NBC, un capítulo de reunión con sus antiguos compañeros de *Seinfeld*. La idea para ese capítulo se supone al trasladar la situación del personaje ficticio de Larry David con aquella que sufrirá el personaje de George Constanza en ese supuesto capítulo. A lo largo de

En *Histoire(s) du cinéma*, al igual que hará después en *JLG/JLG - autoportrait de décembre* (Francia, Jean-Luc Godard, 1994), Godard empieza a filmarse a sí mismo de forma física y empieza ya a percatarse de su trato con los muertos en cuanto a su relación con el cine. Godard, al igual que Scorsese y su implicación en la conservación y restauración de obras cinematográficas, se ha convertido en el gran resucitador, ángel redentor del cine y velador histórico del mismo. Tal y como apunta Bergala, mientras Godard filma las obras de *Pasión*, o *Nombre: Carmen (Prénom Carmen)*, Francia, Jean-Luc Godard, 1983) y *Yo te saludo, María (Je vous salue,*

la temporada somos testigos de la preparación del rodaje de este falso episodio hasta, que finalmente el propio Larry David propone, ya en el décimo episodio, interpretar el personaje de George Constanza intentando imitar la actuación y los ademanes de Jason Alexander ante el rechazo del resto del reparto. Esto señala también cómo el actor aporta a la creación del personaje que no es capaz de proporcionar aquel que lo escribe. Cabe señalar también que Larry David figura como productor en las dos ficciones. La asunción de que George Constanza interpretaba al trasunto de Larry David quedaba ya asumido de antemano, principalmente en el primer capítulo de la segunda temporada de *Larry David*. En el minuto trece de dicho capítulo, de 2001, Alexander se queja de que el papel de Constanza le encasilló, argumentando además que interpretarlo le calificaba negativamente como “*idiota*” y no tan “*divertido*”, adjetivo que defiende David, que también asume su trasunto en el personaje ficcional y su *relevo*. Finalmente, en dicho capítulo, en esa misma secuencia, David le propone a Alexander hacer una serie con sus problemas para superar al personaje de Constanza. Alexander la interpretaría.

La cadena HBO ha sido valiente en este sentido, otro ejemplo es la serie *The Comeback* (Estados Unidos, HBO, 2005-2014), en donde la actriz Lisa Kudrow se *autoficcionaliza* irónicamente a través de el personaje Valerie Cherish, una actriz que intenta sobreponerse a los problemas del encasillamiento y encontrar nuevos trabajos. Este personaje se puede enlazar fácilmente a la situación que pudo tener la propia Kudrow, productora de la serie junto con Michael Patrick King, tras el fin de la popular *Friends* (Estados Unidos, NBC, 1994-2004), algo parecido a lo que el propio Matt LeBlanc, también salido de *Friends*, hizo en *Episodes* (Reino Unido, Estados Unidos, Showtime, BBC Two, 2011-2017). Problemas propios de los actores han sido presentados también en otras ficciones relativamente actuales tales como *Smash* (Estados Unidos, NBC, 2012-2013), *Call my agent! (Dix pour cent)*, Francia, France 2, 2015-actualidad) y *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (España, Canal+, 2010-2017) de la cual ya mencionaba en mi TFM (Sabater Cuevas, 2015: 101).

Por otro lado, Youtube no han evitado tampoco hablar del propio Youtube y de su idiosincrasia. Los youtubers hablan constantemente de otros youtubers al igual que autojustifican su acto de crear y distribuir videos desvelando, a su vez, la vertiente más amateur de su situación. Es decir, estos creadores no han evitado hablar abiertamente de los problemas que han encontrado en la plataforma, llegando incluso a cuestionar su eficacia y funcionamiento intentando incluso encontrar, en esas críticas al propio Youtube y a otros creadores, sus justificaciones.

Más allá de ficciones cinematográficas precursoras de los años cuarenta y cincuenta, como *Las zapatillas rojas (The Red Shoes)*, Reino Unido, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948), que desvelaba el mundo de las grandes producciones escénicas, o *Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful)*, Estados Unidos, Vincente Minnelli, 1952), que hacía lo similar con los producciones cinematográficas, lo que vemos, sea como sea, es que durante la década de los noventa y las dos primeras décadas del siglo XXI, los productos en televisión, cine e Internet han ido hibridándose con la realidad haciéndolos mucho más ricos en ese sentido. La cantidad de películas que podemos introducir a partir de los años noventa hace que la lista aumente considerablemente. No sólo enseñan problemas en cuanto los temas que exponen, sino también lo han hecho a la hora de afrontar los procesos industriales de la preproducción y el rodaje, llegando a mostrar incluso las *praxis*.

Marie, Francia Suiza, Reino Unido, Jean-Luc Godard, 1985), el cineasta ya está en pleno pesimismo respecto al futuro del cine. Esto se constata en una entrevista realizada por Serge July, publicada en *Libération* en mayo de 1980 *Alfred Hitchcock est mort* y en donde el propio Godard afirmaba que estábamos entrando en la era marcada por el «reflujo de lo visual». Los grandes referentes e inventores de las formas gramáticas estaban fallecidos, la televisión ocupaba cada vez más atención, el VHS se empezaba a comercializar y las nuevas leyes hacen que hacer cine sea algo desfalleciente. Además, los nuevos cineastas no son comprendidos del todo por Godard, ya que «raramente hablan de esa extraña cosa: el deseo o no de hacer un plano». Desde luego, pasar del celuloide a las técnicas digitales implica también nuevas formas de registro y nuevas formas de afrontar el rodaje (Bergala, 2003: 78-127).

Contraria a la voz de Godard, *la muerte del cine*, en palabras de Lipovetsky y Serroy no es una catástrofe. Sólo supone el vértice de inflexión entre la decadencia del cine del siglo XX y la prolongación del cine fuera de su terreno de origen. El cine está vivo, lo que está desapareciendo es una forma específica de comprender determinado cine. En esta época del audiovisual, donde todo es digital, las salas de proyección tienden a su desaparición. De igual manera el *star-system* entendido como una colección de entes míticos e inalcanzables son sustituidos por seres anónimos que alcanzan la celebridad sin sobresalir sobre el resto. El desencanto de la pantalla televisiva y de sus contenidos audiovisuales de *telerealidad* o de diferente índole no suponen la muerte del cine, sino que adecua y evidencia la decadencia de una forma de entender el audiovisual concreta: el llamado cine de la primera mitad del siglo XX. Que de la gran pantalla hayamos pasado a la pequeña pantalla, y ahora, a las múltiples pantallas aún más pequeñas, es traducción de un cambio mediático respecto a los dispositivos escénicos y una diferente forma de producción y consumo; pero no se desprende aún la sensación de onirismo (Lipovetsky y Serroy, 2009: 228-232).

La fácil exposición pública que permite los medios multimedia o las Redes Sociales denota que si bien el cine, entendido el cine como lo puede entender Godard, puede estar muerto; el audiovisual está más vivo que nunca. Que esas expresiones individuales tengan menos valor artístico que obras de arte cinematográfico realizadas en el pasado para otros medios de reproducción es otra cuestión, yo no la discuto;

pero la implantación de nuevos formatos o contenidos realizados de manera profesional, y con una inversión acorde a las necesidades de producción, no merman su calidad respecto al cine convencional actual. De hecho, dejo de lado la pugna entre el artista poco diestro y la *máquina* -un tema ya tratado, por ejemplo, en la obra teórica de Vilém Flusser-; pero que la *máquina* se haya convertido en un objeto accesible, de relativo fácil uso para lograr resultados, al menos, satisfactorios, pone en relieve la problemática que acarrea la facilidad de programación de la *máquina* y el carácter intuitivo de la interfaz. Sólo habría que prestar atención a la evolución de la fotografía, entre otros, como por ejemplo hace Flusser; y además clarificar que el autor falleció en 1991, cuando todavía no se había extendido la fotografía digital o el uso doméstico del ordenador¹⁶². La circunstancia de la fotografía es muy particular, también actualmente, sobretudo por la transformación que ha supuesto respecto a la telefonía móvil.

Cada vez se generan más contenidos. Respecto a 10 años atrás la producción audiovisual se ha multiplicado enormemente gracias a estas nuevas formas de comunicación. Esto, per sé, no es negativo. Del mismo modo que surgen anodinas e insulsas muestras de expresión individualizada de manera constante, también han surgido nuevas compañías que han visto en las nuevas formas de distribución posibilidad de negocio y el más fácil acceso a una gran masa de audiencia al margen de la limitada distribución en salas propia del siglo XX. Pero este cambio sólo trasluce un cambio en cuanto a la comercialización del producto, y no un cambio en la elaboración del mismo como tal. Respecto a ello, el cambio no ha llegado todavía.

Tras la optimista idea de Lipovetsky y Serroy respecto a la creación de «la cinevisión sin fronteras, la cinemanía democrática de todos y para todos. Lejos de la proclamada muerte del cine un naciente espíritu del cine recorre el mundo» (Lipovetsky y Serroy, 2009: 26), se desvela, citando a Marshall McLuhan, que sí, que es verdad que el medio es el mensaje. Pero ello no significa que aún cambiando el medio de expresión, o la forma de interactuar con el mismo, los objetivos del sujeto enunciador hayan variado respecto a los orígenes.

¹⁶² Véase en castellano la obra de Flusser *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, traducida en 2011, desde *Ins Universium der technischen Bilder*, originalmente publicada en Alemania en 1985.

Sustituyendo a dios por el individuo, el acto de fabulación en el siglo XXI ha desacralizado el acto de crear exponiéndolo como un mecanismo de comprensión y expresión del mundo mundano y frívolo. Pero es que en la segunda parte del siglo XX, se observaban también ya, lo que era la sucesión lógica de los problemas que encontró el cine en la primera parte de ese mismo siglo. En ese sentido no hay novedad, puesto, que en realidad, el tema se arrastra desde el siglo anterior. Aún sin la invención del cine.

El recomendable título de Juan Herrero Senés, *La inocencia del devenir. La vida de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*¹⁶³ permite comprender que todos los parámetros sobre los que esta tesis doctoral se desarrolla, tienen el germen en la literatura y la filosofía de finales del siglo XIX. La obra de ficción de Wilde, como se puede observar en las citas seleccionadas por Herrero Senés a lo largo de su estudio, son reveladoras respecto a ciertos enunciados de algunos personajes; pero textos como *El artista como crítico*, *La verdad sin máscaras*, *La decadencia de la mentira*, y *Pluma, lápiz y veneno*, ellos recogidos en *Intenciones*, publicado en 1891, pueden ser tomados como axioma útil para defender que la vida estética de un artista puede suponer un metarrelato sustitutivo.

Igualmente Nietzsche, en *Crepúsculo de los ídolos* y, sobre todo, en sus *Fragments póstumos* habla de la capacidad de los hombres de hacer operaciones de transvaloración para generar nuevas interpretaciones, algo que permitiría jerarquizar un mundo desprovisto de dios. Para ello, Wilde afirmará usar la imaginación. Nietzsche, en estas piezas publicadas póstumamente, dice cosas que enriquecen el discurso de *La gaya ciencia*, donde ya avisaba que incluso las cosas falsas podían ser tomadas por verdades aún estando erróneas. Aún así, en sus apuntes escritos entre 1887-1888, dejan la puerta entreabierta al teatro como una paradoja capaz de explicar la vida, al igual que también que en *El caminante y la sombra* podría convertir la *verdad* en *verosimilitud*, el *juicio* en *interpretación*, al igual que diferenciar entre la *razón* y la *selección y combinación de perspectivas* (Herrero Senés, 2002: 61-80). Únicamente bajo esta relativización de valores se puede plantear una vida literariamente poética.

¹⁶³ Cabe recordar que precisamente Nietzsche y Wilde fallecen en el mismo año. Exactamente en 1900.

Pensar que en ese proceso de transvaloración pudiera esconderse la verdad de la vida, nos situaría ante la posibilidad de comprensión que la vida puede suceder *a través del* teatro. O de la literatura. O la poesía. Se entiende así la vida como arte, porque en la obra de arte se encuentra la *real* verdad del autor y su verdadera vida. Sería el teatro, para Wilde, una vida suprema y sublime para el hombre estético, que ya no sólo interpreta su vida estéticamente, sino que Wilde la vive *a través de* ese proceso valorativo explicativo e ilusorio. El “flujo de la vida”, su devenir, sería ya un proceso a merced de la interpretación o, ya directamente, la fabricación del artista. Tanto Nietzsche como Wilde lo llaman también «embellecer» (Herrero Senés, 2002: 61-82). Este sería el proceso de fabulación ya articulado, repito, en el siglo XIX. Nietzsche en *El estado griego*, resume en «proceso» al paradigma del «devenir»:

En palabras de Nietzsche «una insaciable ansia de existencia y un eterno contradecirse en el plano del tiempo, o sea, como devenir: cada instante devora al que le precede; cada nacimiento significa la muerte de innumerables seres: engendrar, vivir, y asesinar es todo uno». (Herrero Senés, 2002: 51)

Es muy posible que Kracauer leyera estas palabras antes de plantear sus textos décadas después y las adaptara a las concepciones del cinematógrafo. Y que Herrero Senés se vea desbordado por los límites de su investigación es evidente. No sólo su libro es ambicioso, sino que al margen de los textos de Nietzsche y Wilde, se encuentra con un vacío teórico sobre el poder de la fabulación, que ni la *autoficción*, la semiología o el psicoanálisis son capaces de sedimentar de manera total.

Muchos de los pilares de las obras del siglo XX en general, o cinematográficas en particular, se centran en la literatura victoriana. En cuanto a ella, no sólo tenemos la obra en prosa de Oscar Wilde, ya de por sí con riqueza al análisis al estudio como puede ser *El retrato de Dorian Gray*, publicado en 1890, o *De profundis*, publicado en 1905. Otras obras como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, de Robert Louis Stevenson, publicada en 1886; o obras de literatura gótica¹⁶⁴ como *Frankenstein o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, publicada en 1818; o

¹⁶⁴No está de más añadir a esta selecta lista la obra de Bram Stoker *Drácula*, publicada en 1897. Merece ser mencionada no sólo por la cercanía de las preocupaciones que en esta novela se presentan a aquellas estamos comentando, sino también por su impacto en la cultura popular, en base también a la cantidad de adaptaciones cinematográficas que se han desarrollado a partir de esta obra.

posteriores, como *La metamorfosis* de Franz Kafka, publicada en 1915, ya anticipan preocupaciones concretas. En el caso de la obra de Stevenson, la del *doble*. En el caso de la obra de Shelley, la *reconstrucción* o la *resurrección* de un hombre. En el caso de la obra de Kafka, la de la *identidad*.

Tanto Nietzsche como Wilde se percatan de que están haciendo en el campo literario supone algo únicamente aproximativo respecto a la exposición de la propia *realidad*. Wilde opta por el discurso indirecto y Nietzsche desarrolla textos autobiográficos; pero en ambos casos, imbricando la literatura con las experiencias vitales de cada uno de ellos, se elabora una vida que deviene un texto, y en el texto se deviene un espacio vital con posibilidad de que sea llamado virtual. Las vivencias se concretan en sus textos, y allí son susceptibles de fantasearse (Herrero Senés, 2002: 61). Por tanto, la aproximación a los textos de Wilde propiciará al investigador a reflexiones similares a las promovidas por Pasolini¹⁶⁵. Con Nietzsche, al investigador se le acercará a parecidos enunciados de Unamuno, Pero todo sigue estando, en cierto modo, interconectado, con múltiples intersecciones difusas, aunque aquí todavía se observen muchos espacios en claroscuro.

El “flujo de la vida” supone una interpretación de una vida, por su parte, efímera, y de una verdad inalcanzable, pero también es un desvío para los planteamientos nihilistas de finales del siglo XIX. Para Nietzsche, que no hay verdad alguna, tampoco hay una única interpretación “correcta”, sino que hay interpretaciones individuales. Cita Herrero Senés a los *Fragmentos póstumos* de Nietzsche:

¹⁶⁵ El discurso indirecto libre estudiado por Pier Paolo Pasolini, supone una realidad doble en donde el discurso se muestra de manera transparente. Esto proporciona al lector o espectador la sensación de que el relato se cuenta por sí mismo de manera lógica. Si al lector le interesa profundizar este tema a nivel narratológico, recomiendo la obra de Pasolini, *Empirismo herético*.

Sin embargo, cabe decir que esta transparencia de narración se empezó a romper en los años cuarenta en películas como *Ciudadano Kane* o en *El cuarto mandamiento* de Orson Welles, como hemos visto, o *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Italia, Estados Unidos, Joseph L. Mankiewicz, 1954) hasta alcanzar, por ejemplo en el caso *autodiegético* de Fellini en *Los clowns*, donde el autor hace avanzar la acción de manera visible. Es ahí cuando los autores abren el relato indirecto hacia la situación de que los personajes referencien el reflejo de su propia existencia más allá del relato. Quintana en *Fábulas de lo visible* menciona la película *La sinfonía de la vida* (*Our Town*, Estados Unidos, Sam Wood, 1940) para ejemplificar la visibilidad del meganarrador como «guía» de un relato), pero sería más destacable la presencia final del narrador, por ejemplo, en *Ciudadano Kane* quien es utilizado para resolver los fragmentos que han quedado dispersos a lo largo de la película (Quintana, 2003: 103-104).

[En *Fragmentos póstumos*:] Impregna mis escritos que el valor del mundo reside en nuestra interpretación (que quizás en alguna parte son posibles todavía otras interpretaciones que las meramente humanas); que las interpretaciones tradicionales son apreciaciones perspectivistas, gracias a las cuales podemos mantenernos con vida, es decir, con voluntad de poder, de crecimiento del poder; que toda elevación del hombre comporta la superación de interpretaciones más limitadas; que todo refuerzo conseguido, toda extensión de poder, abre nuevas perspectivas y significa caer en nuevos horizontes. El mundo que nos es un poco tolerable es falso, es decir: no es ningún hecho, sino una invención poética y el redondeo a partir de una pequeña suma de observaciones; está «en flujo», como algo en devenir, como una falsedad siempre perpetuamente y que nunca se acerca a la verdad, pues no hay «verdad» alguna. (Herrero Senés: 2002: 81-82)

Otra intersección. La lingüística llega a conclusiones parecidas, otra vez. En el documento *Lingüística y poética* de 1954, Roman Jakobson define la «función poética» para esclarecer el principio de equivalencia en una creación artística entre la selección y la combinación del lenguaje respecto a su referente. El lenguaje, que no es preciso, buscaría coherencia y unicidad¹⁶⁶. El lenguaje poético, además, priorizaría la búsqueda de belleza. El arte permitiría, mediante esta función poética, la interpretación y reelaboración de los acontecimientos escogidos. Este acto de crear, es lo que hace posible afirmar la existencia de este conocimiento (Herrero Senés, 2002: 107-113).

Crear y crear, es lo mismo, tal y como expone Unamuno, pues crear y crear son dos acciones que permiten al autor dotar de sentido y valor a algo que no lo tiene. «Crear es crear» (Unamuno, 2015: 41). Importante. El artista vive de la creación, por la

¹⁶⁶ Recordemos la circunstancia vista en el personaje protagonista de la película *El amante del amor* en la que cambiaba el color del vestido de la niña, de rojo a azul, al escribirlo en su novela (véase p. 158). El lenguaje, que puede ser totalmente impreciso, en el cine se muestra con más concreción visual, ya que las cosas deben ser filmadas físicamente. Las cosas están, o han estado ahí; que pueden ser diferentes a las escritas por el guionista; o las que en abstracto pensó el director. Todo eso dejando al margen la invención o la mentira deliberada.

La base de la *selección* la constituye *el principio de equivalencia*, según el cual tenemos a nuestra disposición palabras distintas dentro del mismo paradigma (en nuestro ejemplo de antes, colores de pelo). La base de la *combinación* la constituye *el principio de contigüidad*, según el cual las palabras seleccionadas se juntan unas con otras de forma ordenada para producir significado (como ocurría en el ejemplo con los atributos de belleza y simpatía). (Herrero Senés, 2002: 107)

creación y para la creación, porque en el fondo se la cree y crea su interpretación del mundo. En conclusión: la vida tiene el sentido que tú le des o que tú quieras darle. El motivo creacional es un problema relativo a la *identidad*, nutrido de la necesidad humana de *supervivencia* y de autoafirmar la propia existencia respecto a sí mismo y los demás. Crear/fabricar y creer/inventar es exactamente lo mismo. El acto de fabulación artística desacraliza el acto de crear basado en la fe. El acto de fabular esclarece como creer, en el sentido de inventar, y crear, en el sentido de fabricar, son exactamente lo mismo.

Así, por ello, el artista se realiza y se redime a sí mismo *a través del arte*. Igualmente creer y crear le permitirían establecer la forma de este mundo, pues en él se despliega una *identidad* más o menos sincera, más o menos coherente, pero siempre responsable de la *identidad* original del artista (Herrero Senés, 2002: 124-126). El acto de inventar también se gesta de la unión de dos o más ideas. Para fabricar algo también se necesita destruir y tratar el material original de lo que la nueva cosa se va a componer. Para la creación de papel se han de talar árboles. Otra vez se pone en relieve que para hacer surgir algo nuevo se debe “*matar*” algo anterior¹⁶⁷.

En este aspecto las acciones de creer, inventar, crear y fabricar son equivalentes entre ellas. También de ahí la exposición de director de *autoficción* que actúa como un creador-dios. Al igual que los escritores como José Luís Borges, Marguerite Duras y Julio Cortázar reflexionan durante el acto creativo del escritor en sus apuntes y ensayos¹⁶⁸, películas como *Ocho y medio* o *Entrevista* de Federico Fellini, al igual que *La noche americana* de Truffaut o muchas otras, también se elaboran bajo la necesidad de autoafirmar la creación del cine, desde dentro del propio cine, bajo la

¹⁶⁷ Baudrillard entiende esta situación y relaciona el *sacrificio* con la *ausencia* de Dios, véase la cita de la página 184.

¹⁶⁸ Cito a estos escritores por citar a tres, pero los ejemplos abundan tanto en escritores posteriores y anteriores, como Oscar Wilde o Miguel de Unamuno; o Francisco Umbral, también mencionado, con *Mortal y rosa* en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

Pero en el caso de Cortázar expongo como ejemplo la publicación de *Clases de literatura*, Berkeley 1980. En el caso de Borges, sin ser tampoco una excepción de este tipo de literatura y sin ser tampoco un ensayo propiamente dicho, cito el texto *Borges y yo* en donde el escritor habla de su experiencia como profesional. En el caso de Duras encontramos, sin ir más lejos, la obra *Écrire*.

mano de un individuo artesano. Los escritores hablan de cómo hacer la literatura¹⁶⁹, y los cineastas terminan hablando del propio cine. Mientras que el cine necesite para hacerse la actividad del ser humano, tendrá que ser así¹⁷⁰.

Es finalmente en este punto, precisamente donde se ha de romper con los estudios lingüísticos para poder continuar. El cine desvela el mundo directamente; pero la literatura debe pasar por la lengua y componer su *diégesis* a través de palabras escritas. Sin embargo, ambas tienen en común la capacidad de poder *organizar* y *ordenar* el material que pueda ser proporcionado por la realidad. Ambas son artes de la memoria porque tratan un pasado que el escritor o el cineasta debe *reconstruir*, *reelaborar* y *reproducir* (Aumont 2004: 151).

Por tanto, volviendo a lo ya explicado, la realidad *real*, objetiva, es *reconstruida* mediante la memoria y se *fabula*, se fantasea, para ser creída y creada. El conocimiento procedente de la memoria se compone tanto de recuerdo como de experiencia, y todo ello unido capaz de reconstruir *otra* realidad, esta vez, mediatizada a través de la forma cinematográfica, que es una proyección de la visión subjetiva del autor y que podrá exponer sus pensamientos conscientes e inconscientes. Esta *simulación* resultante no tendría porqué remitir a la primera realidad *real* o a sus parámetros *de noción de verdad* que de ella se percibe, pues el nuevo mundo confeccionado, *reconstruido* o *fabulado*, es igualmente *verosímil* dentro de los parámetros que el autor quiera establecer.

Bajo esta concepción del mundo fabulado, se entiende la *autodiégesis* como el mecanismo que permite al autor introducirse en este nuevo mundo. Y lo puede hacer,

¹⁶⁹ La pintura no consigue pintarse a sí misma, pero el cine sí que podría hacerlo autónomamente. Sin embargo, hay pinturas que pueden exponer el acto de pintar y exponer al sujeto artesano. Cito la obra célebre de *La Familia de Felipe IV* (más conocido como *Las meninas*), de Diego Velázquez, del siglo XVII. No es desde luego, una única excepción en cuanto a esta circunstancia.

¹⁷⁰ Cuando la Inteligencia artificial pueda dar solución, ya sea correcta o incorrecta, o menos satisfactoria, a un problema creativo al cual el artista humano sólo pueda estar inmóvil y ser inoperante, ya sea por ineficiencia o por bloqueo; será entonces cuando la máquina sustituirá al autor.

Para ejemplificar esta circunstancia, me remito a la búsqueda de sinónimos mediante diccionarios para poder enriquecer un texto de cualquier índole. Esta tesis doctoral no la ha escrito una *máquina*, pero este tipo de artilugios se han utilizado para adecuar a la hora de redactar el texto y corregirlo. Es posible que, en un futuro, aportando las fuentes o datos adecuados, una *máquina* sea, en el futuro, capaz de redactar por sí mismas tesis doctorales como la presente. Igualmente podrá realizar una película.

repito, de manera controlada. Nos podemos remontar al *Génesis* y a la tentación a Eva por parte de la serpiente, para ver cómo el deseo de ser como Dios está presente desde el inicio de la cultura judeocristiana; «Seréis como dioses». La idea de la culpa y el pecado no es una cuestión menor, como veremos tanto en los epígrafes 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239), 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301) y 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). Pero la serpiente también señala otra cosa, y es que en la acción de querer ser como Dios hay una gran vanidad. Parecido podemos sacar a la frase del Libro del Eclesiastés: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Recordará el lector que arriba ya mentábamos el *memento mori*, aplicado en la Antigua Roma para evitar tentaciones de excesiva grandeza.

Aunque estemos hablando de artistas de gran talla mundial, también estamos hablando de personalidades particularmente narcisistas. Quizá no a nivel clínico, pero que sí presentan algún síntoma, más o menos leve, de la patología de Trastorno de la personalidad narcisista: la megalomanía. Que lo enfocaran en algo positivo, como es el desarrollo de su obra, de eso no cabe duda; desde luego que ese narcisismo pudo bien brotar también a raíz del reconocimiento de su talento y éxito, algo que demuestra, o confirma, su heroicidad respecto a los demás y que señala la cualidad de ser extraordinario, como lo son los protagonistas de los relatos clásicos de la Antigua Grecia¹⁷¹. En cualquier caso, el reconocimiento del talento por parte de los demás retroalimenta la creencia de que ese talento existe verdaderamente.

De igual manera que se ha hecho con este mundo *de fantasía*, de ficción, el autor también puede *fabularse, ficcionalizarse* a sí mismo, decidiendo la forma, la distancia

¹⁷¹ Recordemos que en las narraciones clásicas las tramas eran protagonizadas por dioses y grandes héroes. Aquí se encuentra precisamente la problemática de aquel narcisista que no encuentra el reconocimiento y el éxito ante el talento que él cree tener. Encontramos aquí la ventana abierta a las frustraciones que pueden encadenar el *decadentismo* del artista y que volveremos a retomar en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239).

Caso aparte de los autores cinematográficos son aquellas personas expuestas en las Redes Sociales que encuentran su descontento ante su esfuerzo aplicado en estas plataformas cuando su éxito y reconocimiento no es, en la mayoría de los casos, comparable a aquellos youtubers o instagramers a los cuales pretenden igualar o superar. La problemática existe también en el mundo actual, en la sociedad a nivel general, y no sólo en el terreno del arte.

y el modo, incluyendo la elección de su posición en el espacio y en el tiempo, en la que se va a representar dentro de la *diégesis* y en relación a la narración y al relato. El autor necesitará un Cristo dentro de la *diégesis*, o necesitará para ello convertirse a sí mismo en el *Cristo* en la *diégesis*. Sólo así podrá experimentar, a modo metafórico, el sacrificio y la redención: el *embellecimiento* en su propia figura. Es aquí donde es útil el proceso de *autodiégesis*; pues permite identificar al personaje que está realizando este proceso de transvaloración. Cristo es, en cierta forma, una *simulación* de Dios en la tierra. Cristo es Dios en el mundo terrenal.

Establecer entonces los límites ya no de la *diégesis*, sino de la *autodiégesis*, es la verdadera cuestión. Es aquí donde cabe retomar mi investigación anterior, *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, pues los mecanismos de análisis de la *autoficción* para identificar al autor continúan siendo útiles hasta cierto punto, pero también es necesario continuar explorando el fenómeno de la *autodiégesis* libre de otras implicaciones que puede tener. Es por ello, por lo que la investigación debe continuar en el capítulo siguiente centrándose únicamente en este elemento: en el del autor encarnado.

A partir de poder personarse, hacer *presencia*, el autor podrá relacionarse con su mundo fabulado y certificar, como testigo, la veracidad de su obra a la par que podrá validar, afirmar o negar -en cualquier caso afianzar- la *identidad* de la misma y su *identidad* propia como creador y como individuo. El autor se autoafirma y certifica esta realidad irreal y fantaseada o mediatizada proyectándose también así mismo dentro de ella. La realidad *reconstruida* o recogida en bruto es expuesta con la intención de atribuirle un valor verdadero.

De manera igualmente importante, aparte del hecho de poder proyectar una realidad, establecer su *identidad* es útil para que el autor o creador pueda certificar su propia existencia, como individuo, frente a los demás. No sólo se trataría de imponer una visión subjetiva de la realidad, sino afirmar desde la agonía de su *nimiedad*¹⁷², o su

¹⁷² Respecto a los creadores en Redes Sociales como Instagram, Facebook y Youtube, termino señalando y alegando el sometimiento que sufren y al que se exponen bajo el paradigma neoliberal y la propia explotación de su trabajo en función de su voluntaria hipercompetitividad.

Al igual que servicios como Uber, Glovo, etc., que en la práctica funcionan de manera parecida, al ser empresas que generan grandes beneficios en función de la precariedad de sus cooperantes trabajadores, se trata de un abuso evidente.

El triunfo de la ideología es que no parezca ideología, ni que sea percibida como tal; y estos creadores digitales, creyéndose individuales, han perdido la perspectiva de que siguen siendo parte de un engranaje que fabrica la gran masa de contenido para estas plataformas. Es además así, en este entorno de voluntaria hipercompetitividad, donde desprotegidos laboralmente, sobrepasan con creces una serie de objetivos óptimos bajo la motivación autoimpuesta de superarse a sí mismos y de desarrollarse profesional e, incluso, personalmente. Woody Allen se permite hacer una película cada año, algo que ya autores anteriores podrían considerar un proceso muy rápido; pero es que ahora los creadores deben crear contenidos diariamente o semanalmente, aunque muchas veces sean contenidos de una necesaria elaboración más lenta, o que exijan más equipo humano del que puede haber en las televisiones, las cuales sí han trabajado a ese ritmo diario. Además, son los consumidores, también hiperconsumistas, los que reclaman este surtido de contenido aún tolerando que la calidad del producto o la cantidad de creatividad y trabajo aplicado por parte del autor se haya podido resentir.

La explotación de los creadores digitales y de sus procesos creativos es una alegoría de cómo la ideología neoliberal se ha fundido con la sociedad de consumo. No es mera cultura audiovisual, es ideología. La masa, que en realidad está buscando validación a través de las Redes Sociales tanto de conocidos como de extraños, ha mercantilizado su vida personal y también su propio trabajo. El tiempo libre ya es visto como una pérdida de oportunidades para generar dinero a través de estas plataformas como Youtube o Instagram, y aunque así deje de ser tiempo libre, se expone como tiempo útilmente productivo. Se trata de la ilusión de una autorrealización. Fotógrafos y modelos, o trabajadores del audiovisual en general, han visto como esta competitividad a la baja han dañado las estructuras de la industria precaria. No es este un tema menor tampoco.

El estilo de vida propio de la ideología neoliberal se escuda en la autocomplacencia narcisista, con toda la fantasía de aceptación y validación emocional que ello supone, propicia el deseo de reafirmar su existencia ante el resto de la sociedad, aún con su nimiedad. Solapando además el mundo *Online* y *Offline*, con la galopante precariedad laboral a los que estos jóvenes no tienen, a veces, ni siquiera acceso; se ha visto como una oportunidad de negocio también en un intento desesperado para demostrar su valía y evitar ser catalogados como “inútiles” para/por el sistema, o por sus iguales. No se trata ya de fotógrafos, se trata de gente obsesionada por el marketing digital con el fin de demostrar lo buen profesor de inglés que es, lo buen escritor que es, lo buen entrenador de fitness que es, lo maravillosamente que cuida de su perro, etc.; lo productivo que es, a fin de cuentas. Paradójicamente, el tiempo dedicado a esta mediatización, le resta tiempo de dedicarle a esas labores.

Reconozco la cantidad de ejes temáticos que abro en este pie de página, de los cuales podremos hablar en un futuro; pero me parece necesario dejar escrita en mi tesis mi impresión actual al respecto. Principalmente lo es a causa del clima actual tanto en el entorno laboral en general, como el terreno audiovisual en particular, porque, como se lleva viendo en el cuerpo de este capítulo, no se escapa a la percepción que tiene el individuo sobre sí mismo.

Igualmente tampoco se trata de una cuestión relacionada al surgimiento de los creadores digitales. Como veré en otras secciones de esta tesis, en 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199) y en 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296), los actores convertidos en directores van a pasar por una circunstancia similar. En un escenario más o menos precario, ellos van a tener que invertir económicamente (pagar; formando parte del grueso de la financiación de la película) para realizar sus propias películas. De ahí a que también se conviertan en directores/productores. Ello sucederá en actores tales como John Cassavetes, Jerry Lewis o Charles Chaplin. La circunstancia se repite también con autores desconocidos que pretenden establecer su trabajo. De ahí que también su trayectoria esté autogestionada en gran medida. Sucede en el caso de Pedro Almodóvar o François Truffaut, por citar sólo dos ejemplos. Sin embargo incido en que, a pesar de que es una constante en una industria de naturaleza capitalista, estos artistas mencionados han podido establecer su obra haciéndola reposar en estructuras industriales o

propia insignificancia, la existencia de sí mismo. Respecto a su reivindicación, el individuo se ve obligado a hacerlo frente a la inmensa, inabarcable y desconocida realidad; o en contra, en ocasiones, de la réplica de distintas nociones de *realidad* que el autor intenta ordenar, modificar o impugnar o omitir. La aplicación puede ser megalómana y a la vez tener la clave que permite la abolición de su propia megalomanía.

La *conciencia de diégesis*, o la comprensión de que el autor también está siendo mediatizado como un personaje, o una entidad que actúa como tal, es algo que tiene relación para que todo este proceso tenga lugar, aunque esto no se refleje en el personaje representado. Esto le salvaría de ser conocedor de no ser un personaje de ficción. Aún así, el director siempre estará posicionado desde fuera del encuadre, pero también, como actor, estará posicionado desde dentro del encuadre o del espacio sonoro confirmando su posición respecto al mundo y también poniendo en jaque la noción y los límites de la *diégesis* y la *realidad*. O dicho de otro modo; existiendo o permitiéndose generar la sensación de no-existir.

4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis*

Autodiégesis es el proceso por el que el autor o director se auto-representa dentro del *mundo diegético* de su obra y se permite interactuar con el mismo.

Las motivaciones por las cuales el autor realiza este proceso ya han sido comentadas en el apartado 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17).

Este concepto de *autodiégesis* se estableció con anterioridad durante mi investigación *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, realizada durante el Máster en Estudios Teatrales organizado por la Universitat Autònoma de Barcelona. En este trabajo propuse una clasificación respecto a los tres grandes tipos de

comerciales sólidas que distan en su naturaleza del flujo de distribución que se encuentra en las Redes Sociales.

autodiégesis. Este desglose pudo realizarse través de los estudios sobre la *autoficción*, en los que se establece la identificación del director respecto a sus personajes.

Sin embargo, en el ámbito audiovisual, para facilitar el estudio de la *autoficción*, se debe partir en primer lugar del sujeto representado en pantalla que podemos identificar con la figura del director/autor (algo imposible en el ámbito literario, en dónde la *autoficción* siempre se estudia desde el autor hacia el personaje). Aquel análisis, de forma inversa, fue la principal novedad frente al estudio de la *autoficción*.

Una vez ahora, tras el ahonde teórico en capítulo anterior, podemos sostener la autonomía del estudio respecto al ámbito literario. En el ámbito cinematográfico se observan diferentes circunstancias y problemáticas; este establecimiento en el audiovisual señala que el acto representacional entre el actor y el director/autor puede presentar valor de *semejanza* en su imagen. El paradigma es cercano, como se ha observado previamente, al concepto de la encarnación tal y como se ha fraguado a través del judeocristianismo.

La conformación de una *diégesis* (y por ende, también la *autodiégesis*) es originalmente una preocupación de índole narrativo, pero en esta *semejanza* se convierte, ya realmente -que no estrictamente-, en una preocupación también representacional de índole mimético¹⁷³.

En relación a la *autodiégesis*, es necesario señalar con respecto a mi postura en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, a lo largo de la elaboración de esta investigación, he decidido cambiar la nomenclatura de *autodiégesis total* por *la autodiégesis documental* del mismo modo que he modificado la nomenclatura de *autodiégesis completa no-documental* por, únicamente *autodiégesis no-documental*. En el caso de revisar los dos documentos téngase en consideración el cambio de nomenclatura que la presente tesis utiliza, también de cara a posibles textos posteriores.

¹⁷³ Sin embargo, como se ha visto también previamente, el paradigma del mito podría motivar también la modulación el margen de *semejanza* y *desemejanza* por parte del director/autor. Las razones las intentamos dilucidar en distintas partes del texto, tanto previas como posteriores.

Los motivos principales para el cambio tienen su origen en la profundización teórica que también se ha podido observar en el capítulo anterior, y en donde se evidencia que la intención documental, como no-documental, es una postura concienzudamente tomada por el autor. Además esta decisión tiene relación con el hecho de que el autor quiera mostrarse en la obra como él mismo o como otro.

Como también señalaba en el capítulo I. Introducción (p. 6) no es posible por ahora calificar a la *autodiégesis* como sistema. Es importante aclarar que se detecta que este proceso, en cuanto a mecanismo, se expresa de una manera particular en cada uno de los cineastas que esta tesis ha estudiado. Se ha advertido, bien a través del estudio de obras individuales, como a través de la observación de filmografías de manera transversal, que los autores operan de una manera más o menos sistematizada, aunque sea de manera diferenciada entre ellos.

Por otro lado, exponer a la *fabulación* en general como único planteamiento de génesis creacional, y a la *autodiégesis* en particular como sistema de motivación creativa; por el momento, no procede. Caben grandes indicios de que así sea, pero no es todavía demostrable con solidez.

Finalmente, aunque todos los supuestos encontrados se pueden clasificar en uno los tres tipos de *autodiégesis* que a continuación presentaremos, las motivaciones y manifestaciones de las muestras se revelan de maneras diversas, dificultando su clasificación fuera de estos parámetros nominales en los que se basa la clasificación. Es el caso de la *autodiégesis anónima*, circunstancia que analizaré en este capítulo dándole explicación teórica.

Las distintas formas de *autodiégesis* que se van a clasificar en este capítulo se encuentran realizadas incluso bajo diferentes estímulos e intenciones. Además las apariciones de un mismo autor, en diferentes filmes, hacen variar su naturaleza. Pero pese a todo, son los parámetros nominales los que aún continúan siendo más eficientes para el estudio. De todos modos, no es esta la única manera en la que se puede clasificar la *autodiégesis*. Esto también lo señalo. Otra forma, como expongo durante todo el trabajo, y también en este párrafo, puede ser, por ejemplo, la intención

del autor, o incluso la profesión, como ya he ido viendo en el apartado anterior y en donde me extenderé ya en este bloque.

No obstante, pese a la dispersión del análisis de todas las muestras escogidas tampoco ha sido necesario plantear otro modelo de clasificación paralelo en base a estas otras informaciones ajenas a los nombres de los autores, actores y personajes. Pero tampoco he llegado a conclusiones contradictorias o que invaliden esta clasificación inicial. Por este motivo, la clasificación de los tres grandes tipos de *autodiégesis*, así como sus definiciones, se mantienen vigentes a pesar de su cambio de denominación respecto a *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* en el 2015.

El estudio de la *autodiégesis* presenta aún un gran camino por delante si se pretende estudiar la obra de cada cineasta a través de este proceso. La clasificación de la *autodiégesis* puede desarrollarse más y ser flexible. Es nada más que un punto de partida para analizar cada caso, pues cada director habita en la clasificación de un modo diferente a otro. Diferentes autores han presentado unos síntomas que no he sabido delimitar sin la explicación que puede presentar otro autor, que a su vez presenta otras problemáticas distintas. Con esto no quiero decir que el hecho de comparar el fenómeno de *autodiégesis* en distintos autores no sea eficaz. Todo lo contrario. Realmente lo ha sido a la vista de la dispersión de muestras que en esta tesis se presenta.

4.2.1. Clasificación de la *autodiégesis*

A) *Autodiégesis documental*: ACTOR = DIRECTOR = PERSONAJE

Anteriormente denominada como *autodiégesis total*; la *autodiégesis documental* trata los casos en donde el actor, director y personaje son el mismo sujeto de modo completamente objetivo. En esta circunstancia, a lo largo del metraje, se muestra la vida pública o privada del sujeto de forma parcial, en la totalidad que el medio y formato escogido y la voluntad del autor lo permita. Es propio de una actitud documentalizante y, recogiendo el estudio de la *autoficción* en Federico Fellini, podemos ejemplificar este fenómeno con el personaje de Fellini en *A Director's*

Notebook, Los clowns, Roma, Ensayo de orquesta y Entrevista.

B) *Autodiégesis no-documental*: ACTOR = DIRECTOR ≠ PERSONAJE

En este supuesto el actor y el director-autor son la misma persona, pero el personaje que se nos presenta no es el mismo sujeto. Presuntamente, en este supuesto se presenta con un carácter ficcionalizado con mayor incidencia que en el supuesto anterior; pues ahora el autor se hace pasar por otro personaje que no es él.

Lo interesante de mi estudio actual radica en saber en qué lugar termina la actitud documentalizante propia de la *autodiégesis documental* y dónde empieza la ficcionalización del personaje interpretado por el que es, a la vez, el director de la película. Es en esta circunstancia donde cobra, entre otros factores, capital importancia la “*conciencia de diégesis*”, como veremos en el epígrafe próximo.

Cabe señalar que, como veremos con posterioridad, tanto respecto a la *autodiégesis documental* como en la *autodiégesis no-documental*, habrá que diferenciar entre diferentes grados, puesto que los ejemplos que aquí se pueden nombrar van desde la fugaz aparición del director como un sujeto impersonal, sin nombre, que no interfiere en el relato (como Alfred Hitchcock) desde la presencia de *cameos* cumpliendo un determinado rol ambiental y con una caracterización más elaborada, hasta ser un personaje principal en la película, tanto *secundario* como *protagónico* (como Woody Allen interpretando a Alvy Singer), y por ello de gran relevancia para la narración.

C) *Autodiégesis relevada*: ACTOR ≠ DIRECTOR = PERSONAJE

El salto que hay desde la *autodiégesis no-documental* a la *autodiégesis relevada*, es mucho más evidente que el sucedido entre los otros dos supuestos anteriores. Aquí hay un cambio de intérprete. La *autodiégesis relevada* sucede cuando el sujeto presentado en pantalla no es el director-autor, pero sí se puede identificar con él.

Aún así, dentro de este apartado se puede distinguir dos subcategorías: el impostor (el actor que interpreta al supuesto director sin serlo verdaderamente) o el *alter-ego* (en el que el director no es equivalente al personaje, pero sí se identifica con él). En este último en el que se centraba mi estudio pasado, gracias a Marcello Mastroianni y Fellini.

Autodiégesis relevada mediante impostor

En este tipo de *autodiégesis relevada* encontramos a aquel personaje que conserva el nombre del autor. Sin embargo, lo inherente a su posible imagen y a su voz es incongruente con el sujeto *real*. Se trata de otro individuo, otro actor o actriz, que suplanta al verdadero autor *real* en la representación.

Para identificar este tipo de *autodiégesis relevada* se debe proceder con cautela, puesto que este *relevo* puede no estar indicado en los títulos de crédito mediante la señalización de que el intérprete no es el autor, ni tampoco se indica dentro del propio filme. Si no detectamos esa incongruencia entre autor e intérprete, podemos equivocarnos y señalar a este personaje como un ejemplo de *autodiégesis documental*. El caso más evidente que yo he podido apreciar de este tipo de *autodiégesis relevada* sucede en la película *Los rubios*. Allí encontramos el relevo a través de una “impostora”, en este caso, indicada claramente como tal. En esta película, aparece la propia directora, Albertina Carri; pero también detectamos a la actriz Analía Couceyro interpretando a Albertina Carri. Encontramos, por tanto, en la película, el personaje de Albertina Carri interpretado por dos personas diferentes. Cuando este personaje es interpretado por la Albertina Carri *real*, se trata de una *autodiégesis documental*, mientras que si Albertina Carri-personaje es interpretado por Analía Couceyro, se trata de un caso de *autodiégesis relevada mediante impostor*.

Analía Couceyro es también una *sustituta*, como lo podría ser la *autodiégesis relevada* mediante el *alter-ego*; pero aquí está actuando y representa a un personaje presentado como Albertina Carri, papel que debería realizar exactamente Albertina Carri a lo largo de la totalidad de la película, pero a quien suplanta en algunos fragmentos de manera expresa en el filme.

En gran medida la película no nos engaña. La propia actriz Couceyro anuncia dentro del metraje: «Yo soy Analía Couceyro e interpreto a Albertina Carri»¹⁷⁴ y nos indica

¹⁷⁴ Lo mismo sucede con Nanni Moretti en *Caro diario* (Italia, Francia, Nanni Moretti, 1993). En el tercer episodio de la cinta se presenta como «Moretti Giovanni, nacido en Brunico el 19/8/1953. Habitante de Roma». La diferencia está en que ese personaje en pantalla sí es el verdadero Nanni Moretti y los datos señalados son estrictamente correlativos a la verdad. Moretti no es en esta película el ficticio Michele Apicella, personaje *alter-ego* de Moretti e interpretado por si mismo en *Io sono un autarchico* (Italia, Nanni Moretti, 1976), *Ecce bombo* (Italia, Nanni Moretti, 1979), *Sogni d'oro* (Italia,

el *relevo*. Albertina Carri, por su parte, sólo aparece realizando las labores como directora de cine. La actividad de ella se reduce al ejercicio de la profesión. De hecho, podemos ver exactamente como graba y dirige esa secuencia en la que Analía Couceyro anuncia el relevo por ella. De manera estricta, Albertina Carri sólo muestra su personalidad dentro del entorno laboral; y cuando se exponen recuerdos, la memoria de la propia Carri, es Couceyro quien hace *presencia*.

Couceyro interpreta a la *Albertina Carri* de dentro la *diégesis* ficcional que la propia *diégesis* del documental genera. Esta *subficción* (o *subdiégesis*¹⁷⁵) necesita de *Otra-Albertina Carri* que cumpla con la necesidad sustantiva representacional del documental que se está elaborando internamente durante todo el metraje. Albertina Carri-*real*, sólo continúa siendo la directora *en crudo*. Las funciones entre Couceyro y Carri se evidencian en las escenas que aparecen ambas conjuntamente; pero aún así Couceyro-Carri no interpreta labores de directora de cine, sino que ellas serán hechas por la *Albertina Carri-narradora oral*. Mientras, Couceyro-Carri estará en todo momento, dentro del metraje, supeditada a la *Albertina Carri-real* y estará siempre relacionada o supeditada a las labores de figuración. Es decir, en ese sentido, Couceyro siempre es performer, figura, actriz.

Las circunstancias y síntomas, entendidos como una manifestaciones o indicios, pueden ser particulares de este caso, pero ¿qué es lo que realmente motiva a Albertina Carri para recurrir a otra actriz? Seguramente la necesidad de distanciarse respecto a lo que está contando y también la necesidad de no duplicarse en este intradocumental que parece estar filmando dentro del documental en sí y que realmente es la verdadera película. De duplicarse, otra vez, complicaría mucho la comprensión de la película. Esa pueden ser dos razones. Pero una tercera razón, mucho más interesante, puede ser que Albertina Carri, desde el intercambio de *presencia*, sí se permite generar un discurso ficcional, anunciando que es ficcional, de manera completamente ética¹⁷⁶.

Nanni Moretti, 1981), *Bianca* (Italia, Nanni Moretti, 1984) o *Palombella rossa* (Italia, Francia, Nanni Moretti, 1989). Habrá otras películas en las que Moretti actuará *como sí mismo*. Por ejemplo, sucede *Abril* (*Aprile*, Italia, Nanni Moretti, 1998).

¹⁷⁵ Nos centraremos en este concepto durante el epígrafe 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

¹⁷⁶ Desde el artificio, la directora señala que su documental introduce secuencias de ficción que son interpretadas por Analía Couceyro. Es así donde se puede hallar un discurso con más *verdad* que si ella

Por esta parte, no siempre la *autodiégesis relevada* mediante *impostor* tendría porqué venir provocada por las mismas necesidades que sucede en *Los rubios*. Este es un caso específico que ha sido convenientemente explicado porque, hasta el momento, no he detectado otro. Podría incluso no estar indicado este *relevo*. También, independientemente de estar o no indicada, al lo mejor, la *autodiégesis relevada* mediante *impostor* también podría venir provocada por una decisión y motivación puramente lúdica, incluso cómica, para engañar, o pretender engañar, al espectador y no mostrar la verdadera apariencia *real* del autor. Existe la posibilidad¹⁷⁷.

Autodiégesis relevada mediante alter-ego

En este segundo tipo, el personaje representado en pantalla se supone una imitación del director-autor a pesar de que no compartan nombre¹⁷⁸. La estrecha identificación,

fuese la actriz que materialice en ese *simulacro*, pues la cinta no llega a ser nunca, estrictamente, un documental.

Pero podríamos cuestionar todavía más cosas en esta decisión. ¿Por qué realmente necesita la directora a la actriz Analía Couceyro y no recurre a cualquier otra actriz? Couceyro, de una apariencia similar a Carri, es un año menor que la directora, puede ser esa la razón. ¿Cómo la dirigió realmente? El mecanismo puede haber sido el que se muestra dentro del metraje; pero puesto que en los planos en donde vemos a las dos (Carri dirigiendo a Couceyro) resulta ser un plano conservado en el montaje final, cabe poner en duda que este plano sea un plano de archivo tomado de manera improvisada e imprevista. Además podríamos preguntarnos otra cosa. ¿Qué premisas toma Analía Couceyro para actuar en el papel de Albertina Carri? Parece que ninguna en especial. Toma las mismas que cualquier otro actor. Ni siquiera se le concede, en muchas de sus apariciones, *conciencia de mediatización* (*conciencia de diégesis*), y cuando tiene noción de ella y permite avanzar en la trama, en sus enunciados, lo hace de manera que se evidencie que está siendo monitorizada a través de un papel impostado. Curiosamente Analía Couceyro, quien es actriz, nunca deja de manifestar que ella *es* una actriz que *está interpretando* un papel que no le corresponde interpretar. Paradójicamente, Analía Couceyro está en el metraje más como sí misma, que como la propia *Otra*-Albertina Carri.

¹⁷⁷ *El botones*, de Jerry Lewis, está introducida por el actor Jack Kruschen, pero el actor no es quien dice ser, sin estar tampoco notificado en los créditos ya que ni el nombre de Kruschen aparece en los mismos. Respecto a esta secuencia, Kruschen dice ser Jack E. Mulcher, Presidente Ejecutivo a cargo de las producciones de Paramount Pictures, algo que, evidentemente no es cierto.

El tal Jack E. Mulcher no existe, se supone un personaje ficticio, pero imaginemos que sí existiera; o que, precisamente, Jack Kruschen anunciase que es “Jerry Lewis, director del filme” con total convencimiento. Se trataría de un *impostor* y ese sería otro ejemplo de *autodiégesis relevada*. La aparición de Kruschen, ya que no se señala en los títulos de crédito y está claramente marginada del argumento de la cinta y del desarrollo de la trama, la suponemos como fuera del mundo diegético de *El botones*. También en esta cinta tienen interés la aparición puntual de Cary Middlecoff como sí mismo, el grupo The Novelties, también como sí mismos, ellos acreditados, Milton Berle, éste sin acreditar, actuando de sí mismo y de botones, y el homenaje, bajo la interpretación de Bill Richmond, a Stan Laurel, por el que Lewis sentía especial admiración, respeto y desde el que reconoce su aprendizaje en la realización cinematográfica (Lewis, 1973: 184-185).

¹⁷⁸ Para juzgar la diferencia, la homonimia, al igual que la profesión, como veremos en el epígrafe siguiente, 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p.

declarada o no¹⁷⁹, entre director y autor culminan ante una confusión entre el personaje, el director y el intérprete. Esto sucede, por ejemplo, en el caso de Guido Anselmi, personaje de la película *Ocho y medio*¹⁸⁰, creado por Federico Fellini e interpretado por Marcello Mastroianni. La difuminada diferencia entre los tres, analizada en mi investigación anterior, ejemplifica muy bien este tipo de *autodiégesis relevada*.

Al ser este el tipo de *autodiégesis relevada* más común, y del que se puede detectar, con relativa facilidad numerosos ejemplos, se observa que las muestras y sus síntomas manifestados son también muy variados. La relación entre Federico Fellini y Marcello Mastroianni es un caso muy robusto, en donde la relación de identificación se puede defender de manera clara; pero no es así cuando entre el director y el autor hay disonancia de edad y de género. Pero previamente se ha de clarificar que, de todos modos, no todos los considerados actores-fetiche resultarán ser *alter-ego*. Tal circunstancia será explorada con profundidad en el bloque 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296).

Por otro lado, como ya hemos señalado, la limitación de la *autodiégesis relevada* respecto a la *autodiégesis no-documental* viene marcada por el cambio de intérprete respecto al director; sin embargo los motivos que propician este relevo pueden tener fundamentaciones profundas relativas a las funciones actorales o figurativas de los autores o los otros intérpretes. Al margen de lo ya comentado en 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17), que ya de por sí ayuda a establecer ciertas conclusiones, en el epígrafe final de este mismo capítulo, 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la

208), y otros elementos que hemos visto en el capítulo anterior, 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17), son de importancia.

¹⁷⁹ Las declaraciones incluso llegan a ser ambiguas o incoherentes. Recordemos los enunciados sobre la interpretación de Antonio Banderas para la interpretación de *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar (pie de página nº 99, pp. 108-111).

¹⁸⁰ Puede resultar de interés analizar conjuntamente el personaje de Analía Couceyro en *Los rubios* y el de Marcello Mastroianni en *Ocho y medio*. A pesar de que en *Ocho y medio* se presenten elementos metaficcionales a través de la preparación de la película que se está realizando internamente, y a pesar de que Guido Anselmi sí actúe como director de cine, al tener más conciencia de mediatizar esa *subdiégesis*, parece que la propia película se esté conformando sola, pues no es Guido Anselmi quien la genera. De hecho, Guido Anselmi está frustrado por no poder hacerlo. Evidentemente lo hace Federico Fellini, desde fuera; pero Fellini en la película no está representado, como si que lo está, en la suya, Albertina Carri.

autodiégesis relevada (p. 239), profundizaré en este tema específicamente con el caso de Charles Chaplin en *El gran dictador* y Jerry Lewis en *El profesor chiflado*. Esto también llevará a comprender la limitación de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* de manera inversa.

4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental*

La dificultad de utilizar en el medio cinematográfico el concepto literario de *autoficción*, me permitió en 2015 desarrollar el concepto de *autodiégesis* a lo largo de mi TFM *Federico Fellini y Marcello Mastroianni: Un caso de autoficción*. Gracias a este concepto, se puede estudiar la *autoficción*, en sentido inverso al habitual en el medio escrito: partiendo de la presencia del personaje; iniciaba el análisis desde el sujeto representado en el film hasta llegar, en última estancia, a los sucesos biográficos del autor o director.

Explorando la *autoficción* de esta manera, me encontré con las limitaciones del propio concepto y de lo difuso e indefinido de todas sus articulaciones. Es por este motivo, por lo que al plantear ahora teóricamente el concepto de *autodiégesis*, me parece necesario realizar un análisis crítico más profuso al concepto de *autoficción* para poder señalar sus diferencias y poder así desglosar todo aquello que tiene de válido la *autoficción* para el ámbito cinematográfico y poder de esa manera plantear una situación con mayor claridad.

Pese a que en las próximas páginas cuestionaré el término de *autoficción*, igual que en el capítulo 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17), no entro en debate con su antecedente: el estudio de las autobiografías.

Philippe Lejeune ya anunciaba que la mayor problemática de la autobiografía era relativa a la definición de la *identidad*. Precisamente, en el documento que iniciaba la teorización más firme sobre el tema, *El pacto autobiográfico*, publicado en 1975, definía autobiografía como «Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace

de su propia existencia al centrarse sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad» (Lejeune, 1975: 14)¹⁸¹.

El problema que pudiese surgir en cuanto a la identificación entre autor y personaje, lo resolví al analizar los personajes interpretados por Federico Fellini en su propia obra. De igual manera, que Marcello Mastroianni era una *presencia* relevada de Fellini, dentro de la filmografía de este último, tampoco era un axioma. Había documentación que lo señalaba así y fue tomada como una hipótesis que, comprobada durante el estudio, fue capaz de esclarecer cómo era el proceso de *relevo* de Federico Fellini a través de Marcello Mastroianni.

La *presencia* física de los dos actores en las películas, algo imposible en el medio escrito, permitían valorar su apariencia. Lejeune, que también utiliza el concepto de *semejanza* para poder diferenciar/identificar al autor del/con el personaje continúa siendo favorable a toda la teoría sobre la *autodiégesis*, pues la *autodiégesis* plantea la equivalencia inapelable entre autor y personaje si los dos son el mismo individuo con la misma corporeidad física (Sabater Cuevas, 2015: 7). La semejanza -que no equivalencia- también podría ser un concepto aplicable a Mastroianni y capaz de discernir entre aquellas interpretaciones de esta autor que relevaban a Fellini de otras que no lo hacían, como evidenciaban aquellos personajes interpretados por Marcello Mastroianni que se hacían llamar Marcello Mastroianni¹⁸².

¹⁸¹ Sin entrar en algunas circunstancias ya comentadas en el capítulo anterior, cómo que el escritor pueda mentir o decir verdades a medias, o camuflarse en otras identidades o personajes, etc.; ya habría que diferenciar, según los resultados de los estudios de Lejeune, la diferencia genérica entre texto autobiográfico y texto *autoficticio* o *autoficcional*. El primero, supuestamente, poseería una verdad inapelable en cuanto a datos biográficos objetivos. El segundo, sería una invención. Ni el primero ni el segundo podrán mantener su pureza precisamente por la incapacidad del sujeto para valorar los eventos de una manera completamente objetiva y por plantearlos desde su propia subjetividad. A lo largo del capítulo 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17) ya hemos cuestionado los términos de *realidad* y *verdad* en contrapunto con la reconstrucción, la *simulación* y lo fantasioso; y por tanto evitaré reiterarme en la medida posible con respecto al bloque anterior.

¹⁸² En aquella investigación centré principalmente en la pura mimesis para poder valorar posteriormente si la *presencia* física del personaje era equivalente o similar a la del autor. En la primera, el autor, personaje y actor era equivalente (Federico Fellini actuando como Federico Fellini). En la segunda de las muestras, las apariciones de Marcello Mastroianni, observaba que esta presencia estaba moldeada durante el proceso de caracterización. De esta manera podríamos estudiar la *autoficción* en estos personajes respecto a la obra de Fellini. Aún así, quedaron también expuestas apariciones de Mastroianni en las que se interpretaba a Mastroianni, y no a un personaje cercano a la

Finalmente, pese a todo, acabé encontrándome con unas conclusiones muy similares a las que se habían establecido en el ámbito literario. Manifesté que la homonimia, al igual que la profesión, eran, sin lugar a dudas, indicativos de que esos personajes pudiesen ser, o no, *autoficticios*. Aunque en el ámbito audiovisual no resultan estos datos tan capitales como la *presencia* física del autor como actor, acabé remitiéndome a ellos y colaboraron para matizar algunas cuestiones relativas a la *identidad* del personaje. Hasta aquí, prácticamente todo lo he certificado en 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17) de la presente tesis, pudiendo colocar una explicación conceptual o teórica más profusa.

Además quisiera matizar que en las obras audiovisuales, ya que pueden ser adaptaciones desde obras literarias, la homonimia puede suponer una verdadera traba en ciertos casos. Los nombres de los personajes no los establece el director o el guionista, sino el novelista o escritor que ha escrito esta novela de la cual se adapta. Por ejemplo, esto sucede en *La habitación verde*. El guión escrito por Truffaut y Jean Gruault para *La habitación verde* está basada en tres obras diferentes de Henry James: *The Altar of the Dead*, publicado en 1895, *The Beast in the Jungle*, de 1903, y *The Way It Came*, publicada en 1896 y retitulada *The Friends of the Friends* en 1909. Y el nombre de Julien Davenne, como nomenclatura, no está en dichas obras. Además, es un pensamiento limitado creer que las obras de Henry James sean la única referencia de Truffaut a la hora de explorar estas ideas sobre el personaje. No es un buen ejemplo.

identidad de Fellini. Este personaje era un reflejo de lo que Fellini pensaba de Mastroianni y no lo que Mastroianni pensaba sobre sí mismo. Encontrábamos así la situación complementaria de que para definirse a sí mismos, estos autores se ven obligados a definir a otros personajes.

Tal y como veremos en el 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296) existen construcciones *autoficcionales* de personajes que pueden venir, ya no de la propia identificación del autor; sino de la identificación del autor respecto a ellos. Se tratan de unos personajes sin *autodiégesis*, bien creados por mecanismos que se recogen de las concepciones de los destinos géneros cinematográficos o por informaciones de películas anteriores que actúan transversalmente, pero que son personajes desde los que percibimos una *autoficción indirecta*. Las acciones en la obra de estos personajes repercuten en la del personaje, dónde sí hace *autodiégesis* el director, puesto que pueden interactuar entre sí. Es decir, el Marcello Mastroianni (personaje), aún interpretado por Marcello Mastroianni (actor), en la obra de Fellini remite más a una idealización de Fellini que a la verdadera *identidad*, privada, del auténtico Mastroianni, al cual utiliza como ornamento dentro de su filmografía.

Pero sí son mejores ejemplos *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, Francia, François Truffaut, 1962) y *Las dos inglesas y el amor* (*Les deux Anglaises et le continent*, Francia, François Truffaut, 1971), adaptaciones ambas de novelas de Henri-Pierre Roché, y en donde los personajes conservan sus nombres del texto original. Este es un problema parecido al que hemos detectado en relación a las adaptaciones de novelas y obras teatrales (véase pp. 137-139). Pero voy más allá. Los personajes que aparecen en las obras adaptadas también podrían venir de nombre de personas *reales*. Sucede por ejemplo en algunas películas de Scorsese comentadas en esta tesis que están basadas en hechos reales, o continuando con las muestras de Truffaut, con el doctor Jean Itard de *El pequeño salvaje*.

Hay problemáticas incluso distintas. De manera paralela, Pier Paolo Pasolini cumple, a través de la *autodiégesis*, con el rol del escritor Geoffrey Chaucer en *Los cuentos de Canterbury* (*I racconti di Canterbury*, Italia, Francia, Pier Paolo Pasolini, 1972). Es precisamente Chaucer el autor original de la obra, del siglo XIV, que Pasolini adapta para esta película. Se pone así Pasolini al mismo nivel como autor cinematográfico que el autor original, al cual en cierta manera, *relewa*.

Por tanto, estoy de acuerdo con Herrera Zamudio al afirmar que a pesar de que exista o no la homonimia de manera directa con el personaje, la presencia corporal del autor es ya de por sí un rasgo de *autoficción* (Herrera Zamudio, 2007: 36). Es el más importante y hay que cederle la primacía. Por ello en el medio audiovisual, al igual que se analiza en literatura, se debe clasificar la homonimia según la correspondencia con el actor, el director, con otros personajes de obras anteriores, etc. tanto como si es directa, indirecta, cifrada, etc. Por esta razón la Ficha de Análisis propuesta en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* ha mostrado, en este apartado, modificaciones.

Aún así, la clasificación que Herrera Zamudio presenta, es precisamente la establecida por Vincent Colonna. Colonna diferencia entre homonimia completa¹⁸³, homonimia

¹⁸³ La *homonimia completa* correspondería a la equivalencia, por ejemplo, de Federico Fellini (personaje) y Federico Fellini (autor/director)

por transformación¹⁸⁴, homonimia por sustitución¹⁸⁵ y la homonimia cifrada¹⁸⁶ (Herrera Zamudio, 2007: 52-59) y aunque a mi me parece mejorable por la confusión que puede haber para clasificar a los distintos supuestos, en líneas generales y sin encontrar una clasificación mejor o poder proponerla, la considero acertada. La posibilidad de que el autor utilice estos mecanismos ha de ser valorado respecto al establecimiento del personaje con *autodiégesis no-documental* o con *autodiégesis relevada*.

Del mismo modo, reitero, deberán ser clasificadas las profesiones; pues constatamos también en ellas transformaciones y sustituciones, o, en definitiva, técnicas parecidas a las que observamos para definir la *identidad* del personaje respecto a su nomenclatura. Sobre las profesiones nos detendremos en páginas posteriores.

Estas atribuciones que se le dan al personaje en cuanto nombre y profesión, que son implantadas desde la escritura del guión para conformar su *identidad* y valorarla según su equivalencia o semejanza con respecto al autor, tienen ya un válido camino recorrido desde la investigación literaria. Su traslado se complica únicamente cuando

¹⁸⁴ Un ejemplo de la *homonimia por transformación* puede ser la transformación del apellido de Fellini por el de Rubini (*La dolce vita*) o su nombre de Federico por el de Fred (*Ginger y Fred*).

¹⁸⁵ La *homonimia por sustitución*, a mi modo de ver, complica la clasificación respecto al caso anterior. Si bien, la nomenclatura de Snàporaz (*La ciudad de las mujeres*) es un nombre sustituto de Marcello Mastroianni porque era el apodo que le daba Fellini al actor en la vida real; otros casos como Rubini, más que por transformación, podrían identificarse por la repetición de la aparición del nombre en distintas obras. Igualmente Pippo, nombre artístico de Fred en *Ginger y Fred*, se supone una transformación de Cico de *Le avventure di Cico e Pallina*, serial radiofónico en donde Fellini interpretaba a Cico y Giulietta Masina interpretaba a Pallina. Véase pp. 350-351.

Además hay que remarcar la *homonimia por sustitución*. Este tipo puede aparecer a partir de un nombre citado en otras obras o ligado a personas públicas, lo cual también la puede confundir con el tipo siguiente y último. Aún así, estas tres clasificaciones siguen reposando de igual modo en una base nominal, a diferencia de la cuarta y última.

¹⁸⁶ Pese a no reposar sobre una base nominal y estar claramente definida, también es susceptible de ser confundida con la *homonimia por sustitución*, ya que, pese a remitir a los orígenes del personaje, a su profesión, su edad, etc. también lo confunden respecto al impacto público de estas informaciones. El caso, a mi entender, más ejemplar, pueden ser los casos de los nombres de origen judío, irlandés, árabe, ruso, español o italiano, etc. Por ejemplo, sabemos mucho del origen Fellini o de Rubini por su propio apellido, independientemente de que exista una sustitución o transformación. Otros supuestos, como la edad o la profesión, aún así es cuestionable, pues también sería tomar como axioma que existen nombres que son reconocibles para que ese individuo desempeñe una profesión determinada; o que un nombre sea propio y exclusivo de un tiempo histórico determinado, más aún porque las referencia original puede perderse con el tiempo. Hoy podemos pensar que el apellido Iniesta o Nadal es un apellido propio de deportistas, pero un niño de hoy no podría establecer esa relación con los apellidos de Butragueño o Santana.

introducimos la *identidad* del actor, si este no es el director, que puede propiciar que el personaje sea más cercano a su *identidad* que a la del director. Esto sucede, por ejemplo, con el personaje de Snàporaz en *La ciudad de las mujeres*, apodo con el que Fellini llamaba en privado a Mastroianni, y en aquellos personajes que son escritos pensando precisamente en aquellos actores o actrices que los interpretarán. Como vimos en el *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, el personaje de esta cinta estaba más cerca de la *identidad* de Mastroianni que de la de Fellini (Sabater Cuevas, 2015: 49-50).

Este tema, al igual que el uso de pseudónimos o nombres artísticos que puedan camuflar la *identidad* del autor en el personaje, no debería ser pasado por alto. De hecho, Herrera Zamudio, al margen de la clasificación de Colonna sobre la homonimia, lo comenta en el caso específico de Woody Allen. Su nombre real es Allan Stewart Köningsberg. Además, aparte del sujeto Allan Stewart Köningsberg (que entendemos que es relativo únicamente al ambiente más privado e íntimo¹⁸⁷) el autor Woody Allen (relativo al ambiente público) interpreta el personaje, por ejemplo, en *Annie Hall*, de Alvy Singer (relativo al marco de ficción).

Por mi parte sigo pensando que la *presencia* física es lo que resulta de mayor importancia para la *identificación*. Para identificar la existencia de *autoficción*, resulta mucho más eficaz que el estudio del nombre. Y de ahí también que Woody Allen genere tanta confusión, pues ni conocemos realmente su entorno privado e íntimo, ni tampoco hemos visto prematuramente esa *sustitución*. La mayor parte de sus *relevos* más evidentes acuden a la exposición de su personaje prototípico reiterado mediante

¹⁸⁷ En el caso especial de Woody Allen, ni siquiera sucede así. Woody Allen empezó a firmar como Woody Allen cuando en 1952, todavía en el instituto, empezó a escribir en diarios. El pseudónimo, como se cuenta en la biografía de Lax, se recoge desde Mel Allen, locutor de New York Yankees. Según Woody Allen, ese apellido le parecía apropiado para un chico joven y cómico (Lax, 1992: 21). Desde que Woody Allen empezó a utilizar su nombre artístico, dejó de utilizar su nombre original, el cual no usa ni siquiera con familiares o parientes cercanos (Björkman, 1995: 105). Está documentado por Lax, que Allen firmaba con su pseudónimo incluso las cartas a su entonces futura primera mujer, Harlene Rosen (Lax, 1992: 130).

La identificación de Woody Allen con la comedia se establece desde temprana edad. En palabras de Allen, ya desde la infancia, el tono humorístico era su forma de enfrentarse al mundo más cotidiano incluido en su entorno familiar y desde muy joven se percató de que podría dedicarse a ser humorista profesionalmente de manera más o menos sencilla (Lax, 1992: 99-100).

Para más información sobre las nomenclaturas de los personajes utilizadas por Woody Allen, véase pie de página nº 123, pp. 138-139.

actores más jóvenes que el propio Allen, los cuales se ajustan al rango de edad de Allen cuando él los interpretaba.

En el caso específico de Woody Allen, en muchas películas, no se oculta su ascendencia judía, que está certificada en su apellido original, pero no en su nombre artístico ni tampoco en el nombre de sus personajes en otras películas. Es decir, la homonimia en Woody Allen no sería tan determinante que, por ejemplo, el autor necesitase gafas, que sería un elemento atribuido, a no ser que esté especificado en el guión, durante el proceso de caracterización. Desde luego, el nombre de Alvy Singer no es, a priori, tan indicativo del origen de Woody Allen como en Königsberg, pero tampoco Woody Allen tiene la necesidad de poner en relieve esta característica en según que personajes. ¿Qué definiría más a Woody Allen? ¿La ascendencia judía o las gafas? Se encuentra ahí este problema. En el caso de su *relevo* a través de Larry David en *Si la cosa funciona* (*Whatever Works*, Estados Unidos, Woody Allen, 2009), encontramos que este intérprete no sólo tiene también ascendencia judía, sino que también usa gafas -otra seña de *identidad*- en cuanto a vestuario y complementos, del autor.

Además, existencia de un nombre original/privado y un pseudónimo duplica las posibles variaciones en la transformación de los nombres de los personajes, lo cual hace que la clasificación de Vincent Colonna respecto a los personajes públicos que puedan hacer variar su nombre se encuentre aún con más complicaciones. Se puede confundir a la persona con su *máscara*. ¿Alvy Singer tiene que acudir al pseudónimo de Woody Allen o al original Allan Stewart Köningsberg? Esto supondría otro problema. En cuanto a *Si la cosa funciona*, apreciamos que el personaje interpretado por Larry David se denomina Boris Yellnikoff, identidad que podría relacionarse con los abuelos paternos de Woody Allen de origen ruso. Esto allana el problema e incluso evidencia que los personajes con *autodiégesis relevada* pueden exponer muchas más verdades respecto al autor que aquellos personajes que interpreta el propio autor pero con otro nombre; pero ahí hay que remitirse al nombre original y no al artístico.

El actor de cine, según Morin, está ya, tanto en la pantalla como fuera de ella, desdoblado. Es un *doble*. Eso sucede así porque tiene una imagen pública. Morin, de

hecho, señala cómo esto puede sucederle a cualquier otro individuo que proyecte una imagen en los medios de comunicación, como puede ser también un político (Sabater Cuevas, 2015: 28-29). El pseudónimo, realmente, sería un modo de intentar superar ese desdoblamiento, acentuándolo en un intento de intentar separar una *identidad* pública de la otra privada.

Curiosamente, el uso de pseudónimo es una práctica muy acentuada en los actores de comedia, o humoristas, como también Jerry Lewis, cuyo nombre original es Joseph Levitch. Max Linder desde Maximilien Gabriel Leuvielle, Groucho Marx desde Julius Henry Marx, Stan Laurel desde Arthur Stanley Jefferson, etc. El nombre se podrá cifrar más o menos¹⁸⁸, pero el uso de nombre artístico es tónica habitual también, por ejemplo, en los actores de la industria pornográfica o en los transformistas, por ejemplo, en las *drag queen*; o los luchadores de lucha libre o los payasos, etc. Por tanto sucede en performers orientados hacia un único modo de representación que muestra una muy acotada posibilidad de vida pública. También observamos representaciones de estos intérpretes en escenarios poco verosímiles de la vida diaria. Estos actores se presentan con un pseudónimo que impide el atisbo o el leve resquicio de que se pueda confundir el personaje con la persona o nombre que detrás de esa representación se esconde. Es decir, tienen su otra vida *real* y desdoblada, paralela; una vida completamente ajena y distanciada de la otra, aún no impidiendo que estos personajes con grandes limitaciones en cuanto a su versatilidad puedan aparecer en otros medios y formatos, pero es ahí donde pueden demostrar su ineficacia.

Es difícil que las *máscaras* muestren profundidades destacadas en los personajes. Sin aludir a lo bueno o lo malo que puede ser el método, que es relativo a las necesidades de las interpretaciones en sí, se ve que las *máscaras* siguen siendo simplificaciones, y que a la postre, resultan limitantes. No sólo en comedia sucede. Cito a los personajes de películas pornográficas, los cuales sus intérpretes continúan actuando como personajes reducidos en su simpleza. Veremos esta circunstancia respecto a la problemáticas de Jerry Lewis y Charles Chaplin en el epígrafe siguiente 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

¹⁸⁸ Incluso nada. Otros artistas del cine cómico como Roscoe Arbuckle o Charles Chaplin no lo modificaron, sino que reflejaron personajes prototípicos que les distanciaban. En el caso de Arbuckle tenemos a Fatty. En el caso de Chaplin, tenemos al denominado Charlot.

Además, de cara al espectador, hay también que observar cómo un personaje determinado puede eclipsar la *identidad* pública de un actor y la totalidad de sus posibles trabajos. Es el caso de Rhett Butler respecto a Clark Gable¹⁸⁹ o, otra vez, de Charlot respecto a Charles Chaplin. En ellos se confunde la personalidad mediática con la real por parte de la audiencia o los espectadores.

La práctica de pseudónimo como desdoblamiento está fomentada por la propia industria desde, casi, sus orígenes. Como se observará de aquí en adelante, incluyendo el capítulo próximo 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296), con el pseudónimo se facilita la estereotipación del actor del mismo modo que se hace del personaje. Así es el intérprete más fácil de clasificar y de presentar a la audiencia. El pseudónimo los “simplifica” dentro de la industria que les mercantiliza. Por tanto, no discuto que la nomenclatura de los actores sirva para identificar los orígenes de un actor (como los apellidos judío, italiano, etc.), ya que también define el caso de Robert De Niro, por su apellido italoamericano pudo orientar su carrera hacia papeles de mafioso, principalmente tras su aparición en *El Padrino: Parte II*, de igual manera que ocultar mediante un pseudónimo estas características ayudaba a que el actor pudiera no verse limitado entre los correspondientes papeles, como Natalie Wood, cuyo nombre real era Natalia Nikolaevna Zakharenko¹⁹⁰ pero que se permitía ajustar a personajes de disperso origen. No es totalmente definitivo; pues Robert De Niro no sólo ha actuado como italoamericano, pero igual que en el medio literario el nombre puede ayudar a establecer la semejanza; el pseudónimo puede camuflarla y a evitar establecer esa analogía, igual que puede crearla. Obviamente el *relevo*, en cuanto a *presencia* física por otro actor lo conseguiría también. Es sencillo pensar que en pantalla un actor

¹⁸⁹ Antes de la realización de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Estados Unidos, Victor Fleming, 1939), la figura de Clark Gable era identificada por el público como Rhett Butler incluso hasta el punto de que la escritora de la popular novela publicada en 1936, Margaret Mitchell, fuera preguntada sobre si el personaje había sido inspirado en el físico del actor. La escritora lo negó. Sin embargo, la identificación llegó tan lejos entre los lectores, que David Selznick insistió a Clark Gable a que interpretase dicho personaje para la versión cinematográfica, ante lo que, evidentemente, por razones contractuales, el actor no pudo negarse (Walker, 1974: 366).

¹⁹⁰ El nombre de nacimiento de Jerry Lewis era Joseph Levitch. El nombre artístico también oculta su origen judío, aunque no sé si de manera intencionada. Extenderemos la problemática concreta de Lewis en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239), concretamente a partir de la página 242.

italoamericano será más fácil que actúe como italoamericano que una intérprete femenina de Rusia.

El nombre de un actor es más fácilmente mudable que los rasgos faciales o la definición de sexo. Pese a nacer en San Francisco, los genes de Natalie Wood no eran ni puertorriqueños, como se muestra en *West Side Story* (Estados Unidos, Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), ni estadounidenses, como sucede en *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1961), pero por su apariencia física sí que podría resultar verosímil en la interpretación de estos papeles. Ni Olivia Newton-John al interpretar *Grease* (Estados Unidos, Randal Kleiser, 1978), ni Dustin Hoffman en *El graduado*, tenían la edad precisa para interpretar a sus correspondientes estudiantes. Ambos estaban iniciando la treintena, pero por sus apariencias respectivas, el casting puede ser verosímil¹⁹¹.

Por todo ello, en el ámbito audiovisual ceñir la paridad de la *identidad* de un autor y la *identidad* de un personaje únicamente por su nombre o su profesión (sin olvidarnos de su entorno¹⁹²) puede ser igual de insuficiente que en el ámbito literario, aún siendo el escritor una figura pública.

En primer lugar, bien podemos reconocerlo por su *presencia* física en la imagen, ya que el ámbito audiovisual permite analizarlo, pero aún reconociendo su figura, podríamos vernos en la circunstancia de no poder certificar totalmente que se trata de él si no sabemos ni el nombre, ni la profesión de ese sujeto expuesto en la pantalla. Ni siquiera con uno de estos datos se resuelve el problema, pues el personaje puede ser incongruente con la *realidad*. Puede decirse que se llama de otra manera. O puede

¹⁹¹ Sin que el filme se resienta en ningún momento, en *Chitty Chitty Bang Bang* (Reino Unido, Estados Unidos, Ken Hughes, 1968) el actor Lionel Jeffries actúa como padre del personaje de Dick Van Dyke, a pesar de que Jeffries era un año menor que Van Dyke. Igualmente Sean Connery interpretó en *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Estados Unidos, Steven Spielberg, 1989) al padre de Indiana Jones siendo únicamente doce años mayor que Harrison Ford. Sobra decir que la idoneidad del casting y la imposibilidad de que por sus edades los actores no puedan interpretar determinados personajes, es una preocupación transversal a lo largo de toda esta tesis. Esta problemática es abordada en los diversos bloques de este Marco Teórico.

¹⁹² Recordemos los casos concretos de Truffaut en *Diario íntimo de Adèle H.* o en *La habitación verde* y de Woody Allen en *La última noche de Boris Grushenko*, en donde la interpretación de los dos directores no ocurre en el periodo en el que el filme está realizado y los personajes habitan en diferente periodo histórico. Tal circunstancia la comentábamos en el pie de página nº 102, p. 115.

decir que su profesión es otra; que no es director de cine, que por ejemplo es pescador o peluquero. Nos estaría mintiendo.

Aunque, en segundo lugar, si no se dice nada, ante la ausencia de informaciones, también podemos deducir la profesión. Los personajes se pueden definir a través de sus acciones, vestimenta, o otros elementos. La deducción también se facilita a través de la *presencia* del personaje. Esta interpretación confirma que el proceso de establecer la semejanza entre el personaje y el autor *real* permita mayor riqueza de análisis ante una mayor posibilidad de certificación.

La concepción de la *identidad* a través de los documentos visuales, especialmente fotográficos, hace que el rostro haya cobrado una atención eminente. Aunque el antecedente directo de la fotografía se figure en el género del retrato pictórico, ambos presentarían características diferentes a la narrativa escrita. Ya hemos profundizado en el bloque anterior sobre las diferentes características presentadas en los medios de índole fotográfico y aquellas presentes en la escritura, pero en cuanto a la cuestión de la *identidad*, la imagen visual tiene peso incluso jurídico. Presenta oficialidad. Como ejemplo está la fotografía incluida en el Documento Nacional de Identidad. En el ámbito audiovisual el actor *está* presente y por tanto, es más sencillo identificar si es él la verdadera persona que dice ser o sólo una representación de la misma¹⁹³. El personaje puede seguir mintiendo sobre sí o puede ser *relevado* por otra persona, con otro rostro, con otro cuerpo, pero desde luego el estudio se presenta más sencillo desde el sujeto expuesto por el autor y encontrado por el espectador. Así pues, aprovechémoslo.

La *presencia* sólo es una circunstancia más, y para mí la más relevante, pues permite más procesos deductivos. Me reitero, no es la única que debe estar en consideración, el nombre, profesión y entorno deben ser ancladas con esa interpretación. De hecho identificar la profesión y la *conciencia de diégesis* nos van a sacar de un atolladero teórico con la circunstancia de la *autodiégesis anónima*.

¹⁹³ Paradójicamente, como estamos viendo, a pesar de todas las facilidades que tiene el cine para definir la realidad del rostro y de nuestra corporeidad, quizá es, con permiso de la fotografía, el lugar en donde más se manipula técnicamente, tergiversa o, en general, se falsea.

Si, por ejemplo, como sucede en el caso de Jean-Luc Godard en *El desprecio*, lo observamos como un ayudante destacado de Fritz Lang durante el rodaje; podemos deducir que no es el verdadero Godard, pues el Godard *real* no es un ayudante, sino el director de la película. Sin embargo, ese personaje interpretado por Jean-Luc Godard, que no tiene nombre y que sólo realiza acciones profesionales a modo de figurante, permite que deduzcamos que ese personaje trabaja en la industria cinematográfica. Ello, aunque no de forma equivalente, sí que es identificable con el *verdadero* Godard; aunque con matices, pues en su representación actúa como ayudante de Lang, cuando en la realidad, Lang es el subordinado como actor, y no al revés.

Las aportaciones de Vincent Colonna al estudio de la *autoficción* son ciertamente interesantes y marcan un punto de inflexión en la posibilidad de adaptarlas al medio cinematográfico. Aún en el medio literario, para definir al personaje e identificar el proceso de funcionalización del autor, Colonna distingue entre los rasgos temáticos, actanciales y metadieéticos (Herrera Zamudio, 2007: 65-66).

Sobre los rasgos temáticos, aunque se puede discutir su utilidad respecto a su traslado al ámbito cinematográfico en términos de representación, yo también los clasifico. Colonna asume la importancia de, entre otras cosas; el nombre, la edad, la nacionalidad, la época, el lugar, la profesión del personaje, etc. de la misma manera que yo lo hago. Aunque en la Ficha de Análisis que utilizo los clasifique de otra manera, estas informaciones son también valoradas para el estudio de la *autodiégesis*. En la FICHA DE ANÁLISIS se pueden desglosar con más facilidad dentro del apartado CONTENIDO.

El perfil actancial (los rasgos actanciales) me resulta especialmente llamativos y considero que es muy sugestivo para el enriquecimiento del estudio de la *autodiégesis*, Colonna distribuye los personajes también según la jerarquía que estos tienen en la historia para así poder estudiar y definir la relevancia que estos muestran en el transcurso del relato y dentro del mundo *diegético*. Esta información será analizada en la Ficha de Análisis en los apartados de FICHA TÉCNICA y CONTENIDO.

Pero estudiar su perfil actancial, sea de una manera u otra, no significará que los personajes sean más o menos *autoficticios* ni más o menos relevantes. Respecto a la *autodiégesis*, el tiempo que aparecen en la película favorecerá de una manera más fuerte o débil su capacidad de ser relevantes en el relato y de que el espectador se percate o no de su *autoficcionalización*, pero no será definitivo para que esto ocurra.

Que aparezcan más o menos no significa que sean más o menos relevantes o llamativos. Cabe tener en cuenta de que aunque un personaje aparezca durante muy poco tiempo en pantalla, puede tener mucho peso en el conjunto de la *diégesis* y que incluso sea de capital necesidad puesto que cataliza alguna acción que hace variar el relato. Por ejemplo, Godard en *Al final de la escapada (À bout de souffle*, Francia, Jean-Luc Godard, 1960) es un catalizador ya que identifica al personaje de Belmondo y lo delata. También comentaremos más tarde la importancia de la apariciones de Scorsese en películas como *Malas calles* o *Taxi Driver*. Distinguimos entonces a esa figura del flâneur que es un ser pasivo (es sólo un observador) y otro personaje, también anónimo, que es un ser activo. Este es un observador, pero además toma acción en el relato.

Eso sí; a causa del tiempo que están representados en él (ya sea escrito o audiovisual) por fuerza van a estar más o menos desarrollados y presentados en la obra final. Que sean expuestos con mayor evidencia, también según el tamaño del plano o el lugar que ocupan dentro de él no les exime de ser más o menos *autoficcionales*; pero en cuanto a la *autodiégesis*, en caso de que fuesen personajes *autoficcionales*, sí que sería más evidente. Sencillamente es más visible el sujeto. Esto es evidente en el personaje Hitchcock-flâneur que aparece fugazmente en cada una de las películas de Hitchcock. A pesar de ser un mero figurante que aparece en un único plano, su *presencia* supone una aparición destacada. De ahí que también, para el estudio de la *autodiégesis* haya sido necesario incluir el apartado de MODALIDAD DE APARICIÓN en la FICHA de ANÁLISIS para poder valorar la manera en que el autor ha deseado mostrar al personaje en términos visuales.

El perfil narrativo (los rasgos metadieгéticos) ya me provocan menor aceptación respecto a la clasificación de Colonna. Aunque se contempla aquí como *metalepsis* la continuidad de los personajes a través de distintas obras y las referencias entre ellas,

considero que hay otras posibilidades de *metalepsis* que a mi me resultan de necesaria matización respecto a la *autoficción* o a la *autodiégesis*. Esto ya se ha hecho en 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17) de la presente tesis. Que no esté en total desacuerdo con esto, es una consecuencia de mis discrepancias expuestas y de lo farragoso que resulta el concepto de *metalepsis* en sí mismo.

Pero como ya se ha matizado en el bloque anterior perteneciente al Marco Teórico, la posibilidad de un segundo relato a un nivel metadieético dentro del mundo de la propia *diégesis* cobra aquí importancia, pues permite que el autor-dios, desde dentro del relato, evidencie su *conciencia de diégesis*. Esta doble dialéctica, que podemos observar por ejemplo, en *Ocho y medio* o *Entrevista* de Federico Fellini, o en *La mala educación* de Pedro Almodóvar, u en otras películas que presenten estructuras de reflexividad artística a través de un personaje narrador¹⁹⁴.

Reconozco lo razonable de la taxonomía de Vincent Colonna dentro de los parámetros desde los que su investigación se establece. Sus avances son loables y marcan un punto de inflexión que puede ser utilizado para estudiar al personaje que hace *autodiégesis* desde su relación con la trama o desde la posición jerárquica dentro del film. Las informaciones que él clasifica dentro del perfil actancial o como rasgos metadieéticos deben analizarse o estudiarse, sino necesariamente desde el punto de vista narratológico, sí en relación a la “*conciencia de diégesis*” (o *conciencia de mediatización*) del personaje escogido como muestra. Según la necesidad de mi propio estudio esta información es analizada en la Ficha de Análisis.

La *conciencia de diégesis* cuadraría también con la circunstancia de que Federico Fellini, a través de su aparición (*presencia*) como director en *A Director's Notebook*, *Los clown*, *Roma*, *Ensayo de orquesta* y *Entrevista*, pueda mostrarse trabajando. Por su lado, Guido Anselmi, interpretado por Marcello Mastroianni en *Ocho y medio*, a pesar de ser un director de cine y verle también trabajando, no tendría esa conciencia de mediatización; no es consciente de que existe el mundo *real* exterior más completo. Coincide ahora la profesión pero no el nombre. Tampoco comprenden la

¹⁹⁴ Desarrollaremos ello más aún en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476) cuando hablemos de *subdiégesis*.

totalidad de la historia. Si Fellini, quien no muestra emociones ni se expone en un ámbito diferente al profesional a través de su propia *presencia*, sí lo hace a través de los personajes interpretados por Marcello Mastroianni que más se *asemejan* a Fellini, podemos llegar a pensar de que la negación de la existencia del mundo *real* puede ser un factor importante para confirmar el *disimulo* del autor en estos filmes y su intención de provocar la sensación de que estén *cerrados*.

Cabe recordar también que, ciertamente, de todos los personajes ficticiales interpretados por Marcello Mastroianni que *simulan* a Fellini, el que más se parece físicamente al autor era Fred, de *Ginger y Fred*. El *disimulo* se establece transformando la profesión. Fred no es ni director de cine ni escritor; es un bailarín. Pero además, tampoco atisba siquiera la razón de su circunstancia. La *conciencia de diégesis* en este personaje es nula.

Se debe comprender, reitero, que cada autor pueda utilizar el proceso de *autodiégesis* de manera única y particular, pero lo que esta tesis pretende es sacar valoraciones comunes. Como ya hemos dicho los autores que estudio son conscientes de sí mismos, y es por ello por lo que es muy fácil encontrarse frente a la situación metadiscursiva del cine; lo cual enraizaría la posibilidad de *autodiégesis*, hacer presencia literal, y de la *conciencia de diégesis*, con la profesión del personaje representado. Pero es precisamente estos tres elementos lo que permitirían la mayor comprensión de la *autodiégesis documental* en sí misma, y de su separación respecto a la *autodiégesis no-documental*. Esto es importante.

Si, como queda dicho, Fellini se construye a sí mismo en la medida que se permite actuar como director de cine profesional, observo que la *conciencia de diégesis* aumenta en progresión ascendente a su actividad mostrada en pantalla. Hay más muestras de *conciencia de diégesis* en *Entrevista* que en *Ensayo de orquesta*, en la que ni siquiera aparece en pantalla. En *Ensayo de Orquesta*, al igual que en *A Director's Notebook* observamos a un Fellini que sabe que está siendo documentado, pero que no puede hacer avanzar ni controlar el relato a placer, como si que hace en algunas secuencias de *Roma*, como reportero, o en *Los clowns* o en *Entrevista*, en donde incluso llega a despedir el filme. Por otro lado, se tratan de filmes más *abiertos*.

Pero Federico Fellini aún continúa interpretando a un personaje denominado Federico Fellini. No sucede así con François Truffaut en *La noche americana*. El personaje llamado Ferrand no tiene *conciencia de diégesis*. A pesar de ser un diseño premeditado del propio Truffaut, como autor, el personaje de Ferrand no es consciente de su acotada existencia, al igual que sucede con Guido Anselmi, interpretado por Marcello Mastroianni en *Ocho y medio*. Y sigue coincidiendo la profesión pero no el nombre. Los tres personajes viven a través de su profesión, los tres son directores de cine, como los autores a los que relevan; sin embargo cada uno de ellos pertenecen a un tipo diferente de *autodiégesis*¹⁹⁵.

Más allá de Mastroianni, que es un actor, lo que tienen en común las apariciones de Fellini con esta de Truffaut es que, nos encontramos con una intención claramente documentalizante. Fellini, aún con la *conciencia de diégesis* que Ferrand no tiene, también actúa haciendo su trabajo. Se trata de unas hiperficciones, o unas hiperrealidades, pues la figura (su *presencia*) de Fellini, al igual que Truffaut en *La noche americana*, ha sido fagocitada (o pretende ser fagocitada) por su profesión de autor/director.

Sigue el *embellecimiento*, continúa la *idealización*. En la *ficcionalización* del individuo, esa profesión no tendría que ser específicamente la de un director de cine, también se presenta en otras actividades creativas. Es decir, la profesión también se puede cifrar o transformar. Por ejemplo, Isaac Davis, el personaje interpretado por Woody Allen en *Manhattan*, es escritor. La profesión de director de cine vendría transformada/relevada respecto a la de escritor, al igual que la *presencia* de Woody Allen vendría *relevada* por la interpretación de Owen Wilson en *Medianoche en París* (*Midnight in Paris*, Estados Unidos, Francia, España, Woody Allen, 2011) o de Kenneth Branagh en *Celebrity* (Estados Unidos, Woody Allen, 1998). En estas dos películas los personajes comentados también son escritores.

Por tanto, ¿cuál es la diferencia de concepción entre estos personajes en los que Woody Allen decide si concederles o no su propia *presencia* física y corpórea? Esa es precisamente la cuestión que estoy resolviendo en este epígrafe. Lo complicado del

¹⁹⁵ La *autodiégesis documental* corresponde al personaje de Fellini. La *autodiégesis no-documental* le corresponde al de Truffaut y la *autodiégesis relevada* le corresponde al de Mastroianni.

estudio es que cada director parece tener criterios particulares y diferentes síntomas o muestras de expresión. En el caso de Woody Allen, como ya se ha visto, podemos entrar en múltiples consideraciones únicamente valorando la homonimia. Lo mismo podría suceder respecto a su *presencia* o la profesión. Intentamos establecer en esta tesis una norma y no sólo casos particulares; aunque es menester comentarlos.

Hasta ahora, en cuanto a las profesiones, las más llamativas son aquellas profesiones que componen los oficios relacionables con el ámbito de la comunicación. Si el personaje no es un director de cine¹⁹⁶ como tal, puede ser un realizador de televisión o desempeñar la labor de un periodista¹⁹⁷ o de un presentador, como hace, por ejemplo, Almodóvar en *Pepi Luci, Boom*. Puede ser también un gestor cultural, artístico o relativo a la industria del arte, pintores, fotógrafos (Scorsese o Hitchcock), actores o directores de teatro (Fassbinder) o directamente guionistas, dramaturgos o escritores (Woody Allen o Truffaut); pero hay algunos tan llamativos como el ya comentado Fred de Fellini, que es un bailarín. Puede ser incluso un cura, como una figura cercana a las divinidades, como un chamán, un mago, como al místico alquimista que interpreta Alejandro Jodorowsky¹⁹⁸ en *La montaña sagrada* (México, Alejandro Jodorowsky, 1973), un astrólogo, etc. algo que recuerda el caso de *La habitación verde* al querer el protagonista salvaguardar la memoria (y/o la *identidad*) de los muertos del modo que un cineasta registra la realidad en el celuloide; como con *El*

¹⁹⁶ En la gran mayoría de casos de *autodiégesis documental* sí los vemos en su entorno laboral expresándolo de manera explícita a través de sus acciones. Serán directores de cine, pues todos los autores que estamos observando, independientemente de su edad, nacionalidad o sexo, tienen en común la profesión de directores de cine. Dicha afinidad ya es mayor que el nombre por el que cada uno de ellos son personalmente denominados. Desde mi punto de vista así lo hace, e incluso muchos de ellos presentan similitudes desde la forma en la que ejercen la profesión y exponen sus *praxis*.

¹⁹⁷ El director español Fernando Colomo ejerce la *autodiégesis*. Por ejemplo, en *Isla bonita* (España, Fernando Colomo, 2015) hace un papel protagónico. Su caso es llamativo porque ya había hecho *cameos* en algunas de sus películas anteriores; incluso en algunas de ellas ha llegado a dibujarse más que en esta cita que comento en este pie de página. Muchas veces en estos personajes se llaman Fernando, tal y como se llama él, aunque no se especifica que sea el propio Colomo. Sin embargo aquí, en *Isla bonita*, se llama Fer (así sale en los créditos)/Fernando. Sin embargo, su profesión no corresponde con la profesión real. El supuesto Fer es un publicista divorciado tres veces el cual pretende hacer un documental sobre Menorca. El documental se llama *Isla bonita*, tal y como se llama esta película.

Además, en la cinta, escrita y producida por el propio Colomo, todos los personajes tienen el mismo nombre que el actor que lo interpreta, lo cual podría considerarse a priori un indicio de *autoficción indirecta*. Sin embargo, en esta película, no creo que esto suceda.

¹⁹⁸ Póngase a la filmografía del artista chileno también en consideración para el futuro análisis de la *autodiégesis*.

pequeño salvaje: como el doctor Itard, ya mencionado. Como cuida y moldea al niño se asemeja mucho al trato que un director puede tener con sus actores. Las profesiones se van cifrando, pero todas remiten a acciones de creación, gestión o canalización.

Il apparaît ainsi que l'autofiction au sens large, c'est la faculté fabulatrice qui se prend elle-même pour objet, au lieu de se limiter à inventer des personnages et à raconter leur histoire: une conscience d'artiste revendiquée. La fabulation opère un retour sur elle-même, sur son agent, sur son opération ou ses effets, et se décline en autant de points d'application que le système des genres le permet. (Colonna, 2004: 164)

Los autores tratan de exponer los procesos. Son escritores que escriben, fotógrafos que fotografían, bailarines que bailan, etc. Como la relevancia de este punto es tan grande, cabe matizarla con más énfasis que se hizo con el estudio de Fellini, pues si Guido Anselmi en *Ocho y medio* era director de cine, Marcello Rubini en *La dolce vita* es un periodista con aspiraciones a escritor, labores que el propio Federico Fellini también desempeñó en su juventud y cuya labor repite el personaje interpretado por Sergio Rubini en *Entrevista*. La profesión también puede remitir a un periodo concreto de la vida del autor.

No digo tampoco nada nuevo. Herrera Zamudio, por su lado, en su tesis doctoral apunta a Jean Cocteau, Nanni Moretti, Woody Allen y a Jean-Claude Lauzon, entre otros, para ejemplificar a aquellos directores que inspirados por su personalidad y por las transformaciones que ellos experimentan durante el acto creativo, exponen su profesión creativa en un primer término (Herrera Zamudio, 2007: 326-327). Esto sucede también, por ejemplo a través de la actividad creativa de *La mala educación*, o de *Adaptation (El ladrón de orquídeas)* (*Adaptation*, Estados Unidos, Spike Jonze 2002)¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Tras *La rosa púrpura del Cairo*, *Adaptation (El ladrón de orquídeas)* resulta ser la segunda película comentada en esta tesis en la que se evidencia *autoficción* pero no necesariamente *autodiégesis*, ya que el director Spike Jonze no aparece en el filme. El rasgo *autoficcional* se elabora desde la creación del texto, escrito por Charlie Kauffman, cuyo rol es interpretado por Nicolas Cage en la trama y conserva el nombre del escritor.

En el caso de *La rosa púrpura del Cairo*, el personaje de Mia Farrow no desempeña ningún tipo de actividad creativa. Sin embargo, encuentra en el arte la evasión de todos sus problemas. Es a partir de

Durante el análisis del método creativo de Fellini se pudo observar de qué manera se puede considerar como, a un nivel metafórico, el trabajo de un director no sólo era como la labor de Dios sino, que también se relacionaba con la labor de marionetista²⁰⁰ (Sabater Cuevas, 2015: 15-27). Ahora voy más allá. La comprensión de que un actor es una marioneta, coloca al intérprete en un nivel pasivo respecto a lo activo del creador, sobre ello también pude centrarme con Žižek como fuente (Sabater Cuevas, 2015, 27-32). No sería ajeno pues esta concepción con el personaje del marionetista en *La doble vida de Verónica*. Verónica, el papel protagonista, no es precisamente el *relevo* más claro de Kieślowski en esta obra, sino que lo es el personaje del marionetista interpretado por Philippe Volter²⁰¹. El creador, que se sitúa a la altura de dios respecto a su mundo creado por él, es capaz de manipular este mundo y tiene el

este tipo de películas por lo que se podría continuar investigando en esta dirección. Ante su estudio, se evidencia que estas profesiones creativas exponen al personaje desde una situación de poder, en muchos casos, omnipotente respecto a otros personajes pasivos en donde repercute esa omnipotencia. El personaje de Farrow, sin *conciencia de diégesis* respecto al mundo *real* ajeno al filme, es un personaje pasivo y es pasivamente, sin generar esas expresiones artísticas, donde recibe el poder transformador del arte. Aún así el acto creativo resulta ser también un camino hacia la liberación o solución de los problemas del personaje. Es decir; es un alivio que otra persona, o cosa, le proporciona.

²⁰⁰ Sobre la pasividad de los actores, véase el apartado 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296), en la que desarrollo también este tema desde el punto de vista de los intérpretes. La importancia teórica que propicia de la tradición cultural del estudio de la marioneta y el marionetista, o de los autómatas y aquel que los diseña está señalada por Žižek a través de Kant o Kleist (Žižek, 2006: 56-57). Como ya exploré en el *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, Žižek es muy relevante para comprender el uso del actor fetiche y sus relaciones con el director, más aún si a través de este actor, el autor está cumpliendo con su proceso de *autodiégesis*.

²⁰¹ Este personaje casi omnipotente, de gran complejidad, originalmente propuesto a Nanni Moretti, también permite la relación con otros personajes de la obra de Kieślowski de manera sencilla.

Aunque esto está parcialmente explicado en *Anexo 2. Conexión entre los personajes de la obra de Krzysztof Kieślowski de Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* (Sabater Cuevas, 2015: 72), me detengo para explicar, en base a lo que se está explicando en esta tesis, como el juez retirado de *Tres Colores: Rojo* es una prolongación de este personaje marionetista y, en concreto, el chico mudo, que podemos ver a lo largo de todo el *Decálogo*. Todos ellos son dios, o son representaciones del destino o la justicia, tal y como señalan las fuentes que analizan la obra de este autor polaco. Lo importante es que tienen connotaciones del mundo jurídico.

Sin embargo, me llama la atención en concreto el personaje del juez retirado, interpretado por Jean-Louis Trintignant en *Tres Colores: Rojo*, pues a mi modo de ver tiene elementos claramente autobiográficos respecto a Kieślowski. De manera cifrada, aún teniendo una edad más avanzada, al igual que Kieślowski pretendía hacer tras el rodaje de este film, está, como se ha dicho, jubilado. Este retiro es el que anunciaba Kieślowski en el Festival de Cannes durante la presentación de la película.

Además, este personaje comprime muchas cualidades de otros personajes de la obra de Kieślowski y las culmina. Es el marionetista en su desarrollo. Es el personaje que cristaliza esa representación de dios omnipotente, ya que espía a sus vecinos. Todo lo sabe y todo lo ve. Vigila, pero no juzga ni controla; sino más bien comprende y perdona. El chico mudo del *Decálogo* también tiene estas características y ya está dibujado de esta manera. Sobre este personaje, interpretado por Artur Barciś, Kieślowski también reflexiona sobre su elaboración y creación (Kieślowski, 1993: 158-159).

poder para alterar todos los acontecimientos para solucionar las trabas que a él, o a otros, se le presentan. Para ello es también necesario tener *conciencia de diégesis*. Si el personaje catalizador no tiene nombre nos lleva a la *autodiégesis anónima*, en este caso, activa.

En este orden de cosas, el flâneur, aunque espectador anónimo, pasivo y ocioso, también se posiciona. Primero, se separa a sí mismo en su individualidad respecto al resto de personajes, la masa. Y de ser activo, se le puede suponer cualidades salvadoras o reveladoras, ya que viniendo y observando *desde fuera*, cohabita y se introduce en aquello, la *diégesis*, a la que no pertenece por naturaleza. No habría que desdeñar otros textos de Kracauer que también hablan sobre esta figura.

Hay que poner en relieve que todas aquellas profesiones que impliquen el control de un mundo, o la gestión de un universo propio, aún en miniatura, son potencialmente trabajos de creadores, enlazadas a la idea de la autoridad, incluso a la autoridad de un creador como relevo de un dios, y por tanto son potencialmente susceptibles de ser una codificación de la labor del director cinematográfico. No sólo la muestra de escritores, guionistas, poetas o periodistas, etc., sino el juez, el crítico, el alcalde, el cura, el filósofo, el santo, el místico, el organizador, el director de orquesta, el profeta, el militar, el artista, el químico, el profesor, el maestro, el médico, quien, por cierto, es capaz de hacerse cargo del tránsito de nacer y morir, etc. deben valorarse con atención²⁰². Por ejemplo, Boris Yellnikoff, interpretado por Larry David no sólo se supone un experto investigador de física cuántica sino que también es maestro de ajedrez. Otro ejemplo es el doctor Itard de François Truffaut, quien es un aplicado docente moldeando y fabricando la personalidad de su pupilo, pero también es un escritor. La película habla de la educación a través del acto de la escritura del personaje, quien está haciendo derivar su actividad como Pígalión sobre los comportamientos del niño. La alegoría en *El pequeño salvaje* se muestra con toda complejidad.

²⁰² Identifico con atención la gran ausencia de arquitectos, pues son precisamente ellos los que pueden también construir, montar, desmontar, etc. Es decir, ejecutan labores cercanas también a las acciones de los dioses y también pueden reivindicar esa facultad de fabulación entre la creación/fabricación y la inventiva.

Walter Benjamin en su estudio sobre Charles Baudelaire en *Iluminaciones II* habla de la posibilidad para los poetas de volcarse hacia la multitud como flâneurs, personajes andantes y testigos que disfrutan, al mismo tiempo, de poder ser sí mismos y nadie. Como una alma errante, un fantasma, busca y mira a las otras personas buscando la inspiración y se permite visitar diferentes sitios para descubrirlos. Actuar como flâneur es realmente un pasatiempo. No se trata de dominar el mundo sino de «gozar» de él (Benjamin, 1972: 71-75).

Igual que puede pasar en la literatura, la *presencia* del autor puede venir dada bajo indicaciones vagas: “un hombre”, “un señor”, etc. En muchos casos detectamos al autor en personajes que sencillamente se han presentado sin nombre. Sabemos que ese individuo es el autor porque conocemos su apariencia física²⁰³; pero no hay nada que nos indique, a priori, que el autor está ficcionalizándose. Es el caso del Hitchcock-flâneur.

La *autodiégesis* también expone el deseo de gozar del mundo creado. No es necesario exponerse como un dios todopoderoso capaz de manipularlo a placer, o evidenciarse, mediante la profesión, para ser aquel capaz de registrarlo. Al autor le basta con pasear sobre él para disfrutar del resultado de su réplica. Para Hitchcock-flâneur, pasearse durante un único plano ya parece suponer «goce» suficiente. En este caso hablamos de *autodiégesis anónima* pasiva.

²⁰³ Además del problema que podía tener el espectador para conocer que esa voz era la del autor en las locuciones de Godard, de Welles o de Scorsese, por ejemplo, con estos *cameos*, estas apariciones fugaces, puede suceder lo mismo. Hitchcock no está acreditado como Alfred Hitchcock en sus apariciones como flâneur y exige al espectador conocer previamente su apariencia física para reconocerlo.

Igualmente, también se debe saber que Francisca Caballero es la madre de Almodóvar para poder estudiarla como la madre del autor, al igual que su hermano Agustín, de los cuales hablaremos posteriormente. De no reconocerlos, pasarían como unos actores característicos sin más, puesto que no son personajes conocidos por todo el público.

Por otro lado, aunque lo fueran, estas referencias pueden caer en saco roto con el tiempo. Durante el tiempo que *La dulce vida* estuvo proyectándose en salas, Adriano Celentano era un personaje muy popular. Sin embargo, hoy día, esta referencia sería perdida por un espectador más joven incapaz de contextualizar a Celentano. Sucede exactamente lo mismo que con los deportistas anteriormente mencionados como Butragueño, Iniesta, Nadal o Santana.

Mis apariciones en la pantalla, mis conocidos cameos²⁰⁴. Siempre son breves. Y si lo son es porque no deseo sufrir la indignidad de ser un actor durante mucho tiempo. Pero nunca improviso. (Chandler, 2009: 285)

El flâneur mira; vigila, controla y supervisa. Pero también es una firma de autoría a la par que es una firma comercial. Hitchcock se *cosifica* en el Hitchcock-flâneur también con esa intención. La película también es reconocida de esa manera por parte del público. La *presencia* de Hitchcock obtiene valor mercantil, al igual que su obra y su firma.

La firma pictórica también, en un cuadro, no tiene necesariamente que aportar ni interferir con el núcleo de la obra en la que se deposita. Se coloca, además, en una esquina, atribuyendo a la obra, eso sí, la relación con la *identidad* del autor que la ha pintado. Esto, que el autor hace de manera metódica en todas sus obras, es lo mismo que hace Hitchcock paseándose por sus películas, *goce* deliberado y operativo,

²⁰⁴ François Truffaut analiza minuciosamente todas las apariciones de Hitchcock en todas sus películas, al menos hasta 1966, no dejando pasar por alto que en la primera de las películas en las que aparece, *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, Reino Unido, Alfred Hitchcock 1927), Hitchcock aparece en dos ocasiones (Truffaut, 2010: 380). En esta película muda rodada aún en Reino Unido, es donde Hitchcock hace su primer *cameo*. Hitchcock consideraba que ésta era la primera película auténticamente hitchcockiana, y lo cierto es que fue la primera vez, tras estrenarse, que se señaló a Hitchcock como un realizador importante dentro del cine británico (Chandler, 2009: 72). En sus conversaciones conjuntas con Truffaut, Alfred Hitchcock señala lo simpático que le resulta hacer su aparición. Su aparición supone diversión; así desarrolla su argumentación a partir de su *presencia* en *Náufragos* (*Lifeboat*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1944). Precisamente en ella alude a un complejo sobre su físico:

Es mi papel favorito y debo confesar que pasó largos y penosos momentos para resolver el problema.

Habitualmente hago de transeúnte, pero ¿cómo inventar transeúntes en el océano? Había pensado en representar a un cadáver flotando a distancia del bote salvavidas pero tenía demasiado miedo a ahogarme. Y me resultaba imposible interpretar a uno de los nueve supervivientes, porque todos estos papeles tenían que ser representados por actrices y actores competentes. Finalmente di con una excelente idea. En aquel momento seguí un régimen muy severo, avanzado penosamente hacia mi objetivo que era perder cincuenta kilos para descender de ciento cincuenta a cien. Así, decidí immortalizar mi adelgazamiento, y conseguir al propio tiempo mi papelito, posando para los fotógrafos «antes» y «después» de la cura de adelgazamiento. Estas fotos fueron reproducidas como ilustración de un anuncio del periódico sobre una droga imaginaria, Reduco, y los espectadores podían ver el anuncio y mi propia persona cuando William Bendix abría el viejo periódico que habíamos dejado en el bote. ¡Este papel fue un gran éxito! (Truffaut, 2010: 163-164)

Hitchcock, pese a lo lúdico de su aparición, nutre su aparición respecto a una preocupación física que, además, está intentando documentar. Desde mi punto de vista, sí hay *autoficción* y también hay ficcionalización o fingimiento respecto a su aparición.

incluso desafiante, que además, puede romper la *verosimilitud* que está experimentando el espectador. Del mismo modo que vemos pasear a Hitchcock, nos podemos dar cuenta de que se trata de una película. Igualmente entendemos que, más o menos escondidas, las rúbricas de pintores como Diego Velázquez pueden no formar parte de lo que el cuadro retrata. Por ejemplo, pese a pintar *Las lanzas* o *La rendición de Breda*, en el siglo XVII, el *cartellino* que figura la referencia no estaba, efectivamente, en la Breda *real*. El detalle está *fuera de*, y es algo que beneficia al autor. *Latet anguis in herba*. Además, cada autor firmará de manera particular.

También, por esa regla de tres, igual que la aparición del autor se reitera, es posible que surja la tendencia de que los autores y artistas tiendan a repetirse sobre lo mismo. Igual que su *presencia* es un motivo comercial, en reconocimiento, en ambos sentidos del término, en el comercial y en el identificativo por parte del espectador y él mismo en su obra, es donde ellos encuentran el «goce». Una vez que ya se ha encontrado la *identidad* con la que el autor se siente cómodo, sólo cabe reiterarse hasta alcanzar la perfección en la fórmula o bien hibridarla o modificarla completamente. El espectador también está satisfecho al identificar a Hitchcock paseándose en sus propias películas, mientras que, y aquí señalo el caso de Truffaut, quien respecto al protagonismo de *La habitación verde*, en donde claramente se está identificando al propio autor, Truffaut, con aquellas figuras que personalmente venera en su capilla, personajes que el cinéfilo también reconocerá. De Hitchcock a Truffaut, el mecanismo se va perfeccionando.

Hemos comentado con anterioridad ciertas apariciones de François Truffaut en donde la aparición del personaje es suficientemente grande como para que el personaje quede consistentemente dibujado. Más allá del protagónico doctor Jean Itard en *El niño salvaje* o del personaje secundario de *La noche americana*, Ferrand, encontramos otras apariciones más breves. Encontramos un fugaz Truffaut-flâneur en, por ejemplo, *Diario íntimo de Adèle H.* a lo largo de únicamente cuatro planos. Allí interpreta a un oficial y sólo aparece en una única secuencia. Nosotros comprendemos que no es el verdadero Truffaut porque sencillamente François Truffaut no fue un oficial militar durante el siglo XIX. Claramente, aún anónimo, se trata de un personaje irreal en donde el autor se está ficcionalizando. Por ello, es ejemplo de *autodiégesis no-documental*.

En el caso de la mayor parte de las apariciones de Alfred Hitchcock en sus películas ficcionales, aún presentando la misma conclusión, este trabajo de deducción no puede hacerse de forma espontánea. Por ello cabe razonarlo y contraponerlo a la fugaz aparición de Truffaut en *El amante del amor* que ocurre en único plano general²⁰⁵ y de la que no podemos llegar a valorar si expone al que es al verdadero Truffaut o no, pues lo representa en una contemporaneidad que puede entenderse de índole documental.

Es decir, como el personaje no tiene nombre, no podemos valorar si calificarlo como *autodiégesis documental* o como *autodiégesis no-documental*, a causa de la homonimia ausente. Vamos a resolver ese problema de la *autodiégesis anónima*.

Tanto el personaje con incógnita de nombre de Truffaut-flâneur-oficial de *Diario íntimo de Adèle H.*, como los distintos personajes sin nombre Hitchcock-flâneur, son personajes que apenas se dibujan. También por lo general, respecto a la magnitud del relato, es un personaje apenas expuesto y sin verdadero impacto en la trama. Es el caso de Hitchcock-flâneur. Es cierto que lo identificamos con el Hitchcock *real*, pero lo cierto es que además de su nombre, su profesión es también una total incógnita en la gran mayoría de muestras. Por tanto su aparición no sabemos si se remite a una posición *documental* o *ficcional*. El personaje de Hitchcock-flâneur representa algo que él verdadera Hitchcock-*real* sí podría estar haciendo en su vida cotidiana, pero que realmente no hace. En este sentido, entendemos que hay *ficcionalización* cuando trabaja de fotógrafo, como sucede en *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1937), porque él no era fotógrafo profesional, sencillamente. Pero no podemos pensar así cuando lo vemos pasear meramente. Hitchcock-*real* sí que puede pasear, al igual que sí podría utilizar el transporte

²⁰⁵ Podemos ver a François Truffaut en un único plano despidiendo el coche fúnebre al inicio de *El amante del amor*. Las comentadas aquí no son las únicas apariciones fugaces de Truffaut en su filmografía. Y aunque no sale en pantalla, la voz de Truffaut puede escucharse en *Domicilio conyugal* (*Domicile conjugal*, Francia, Italia, François Truffaut, 1970), en donde interpreta al quiosquero, lo que recuerda a las locuciones de Scorsese que comentábamos en el pie de página nº 35, pp. 49.

Truffaut, por este lado, también expone su voz en otras obras como *La piel suave* (*La peau douce*, Francia, François Truffaut, 1964), *Una chica tan decente como yo* (*Une belle fille comme moi*, Francia, François Truffaut, 1972), igual que según IMDb.com aparece también físicamente obras como *Los cuatrocientos golpes* o *La piel dura* (*L'argent de poche*, Francia, François Truffaut, 1976).

público, algo que sucede en *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1956).

Además, este tipo de flâneur, de aparición breve, a veces sí que puede tener impacto en la trama, de ahí que sea necesario diferenciar entre activo y pasivo. Como hemos comentado con anterioridad, este personaje activo sin nombre pero con *autodiégesis* puede ser catalizador en un momento determinado. Esto sucede por ejemplo con Jean-Luc Godard en *Al final de la escapada*, ejemplo también previamente mencionado. El personaje sin nombre interpretado por Godard, también como viandante, sólo aparece, en la calle, para señalarle al policía el personaje protagonista, que huye tras haberlo identificado. Si bien el Godard-flâneur aparece en una sola secuencia (exactamente en cinco planos) y ni siquiera estar presentado de manera que le haga destacar visualmente como un autor, tiene importancia respecto a la finalización del relato así sea una incógnita también su *conciencia de diégesis*.

A excepción de la aparición del Hitchcock-flâneur en *Atrapa a un ladrón* deberíamos pensar que Hitchcock no la tiene. Incluso en esta película, que es en donde se evidencia la afirmación de Hitchcock como una aparición al margen del universo *diegético*, se articula través de la reacción de Cary Grant, apoyado en una melodía *extradiegetica*, y no desde la reacción o acción del Hitchcock-flâneur.

Es a partir de esa afirmación de sí mismo -que en ese ejemplo también podría cuestionarse, ya que es el personaje de Grant y no el de Hitchcock quien la evidencia-, cuando la *conciencia de diégesis* se va desarrollando y siendo más evidente hasta el punto de presentar la capacidad narrativa completamente consciente que observamos a través de Federico Fellini, que actúa como Federico Fellini, en *Entrevista*. Pasan los ejemplos también a través de Orson Welles, que actúa como Orson Welles, en *Fraude*, y a través de Agnès Varda, que actúa como Agnès Varda, en *Los espigadores y la espigadora* o en alguna de sus obras anteriores ya expuestas en esta tesis y de las que hablábamos en 4.1.1. Límites de la *diégesis* en el ámbito cinematográfico (p. 17). En estas apariciones el autor no es un paseante, no es un flâneur, sino un personaje que toma posición activa en la interacción con el mundo que, conscientemente, está creando o reorganizando y mediatizando. Este tipo de autores autoconscientes es el gran recodo de la *autodiégesis documental* y su más sólida expresión.

Godard-flâneur, participando en su *diégesis*, se percibe en una *autodiégesis no-documental* en un lugar límite de la clasificación. El personaje no tiene *conciencia de diégesis*, pero es capaz de modificar la *diégesis* y cataliza un suceso. Aunque no por ello articula la narración -ni mucho menos la *diégesis*- por sí mismo. Lo mismo ocurre, ya lo hemos dicho, con estas apariciones de Hitchcock-flâneur.

Es por ello que puedo concluir que, al margen de la homonimia; la *conciencia de diégesis*, en ocasiones enraizada en la profesión, que no por defecto, o a la concepción de personaje-dios, es el elemento que permite delimitar también a la *autodiégesis documental* en adición a la *presencia* del autor en la obra.

La *autodiégesis anónima sin conciencia de diégesis*, independientemente de que el personaje sea activo o pasivo, ejemplificará *autodiégesis no-documentales* a excepción de que los personajes puedan ser identificados a través de la profesión directa. Esta profesión sería la de director de cine, como profesión-norma del trabajo que realmente ejerce el autor, en el ambiente y el momento contemporáneo que se rueda la película. Esto sucede, por ejemplo, con Fellini en *Ensayo de orquesta*. En tales casos, se tratan de ejemplos de *autodiégesis documentales* pues suponemos que actor, director y personaje presentan total equivalencia.

Es también la profesión quien puede iniciar el cambio de la *autodiégesis documental* hacia la *autodiégesis no-documental*. En el caso de Martin Scorsese, al margen de sus propias apariciones en sus películas de índole documental, vemos también al director actuando en las películas de ficción dirigidas por el mismo. Aparte del encuentro en las locuciones de *Malas calles* o *El color del dinero* ya comentadas en el primer bloque del Marco Teórico, también podemos verle físicamente en otras obras. En películas como *¿Quién llama a mi puerta?*, *Alicia ya no vive aquí* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1974), *Jo, qué noche* (*After Hours*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1985), *Toro salvaje*, *Gangs of New York* (Estados Unidos, Martin Scorsese, 2002) o en *El color del dinero* la aparición es anecdótica; pero en *Malas calles*, por ejemplo, su interpretación de sicario ya supone una actividad mayor. De hecho es quien tirotea a los protagonistas desde el coche al final del filme. Scorsese-sicario cataliza la acción del mismo modo que hace Godard, pero

aquí no hay confusión: la profesión del personaje es la de un sicario. Scorsese no es un sicario. Por tanto, no hay equivalencia.

La aparición de Scorsese en *Malas calles*, fugaz o no, no es accidental. Sino se evidencia aquí la estricta necesidad de figurar²⁰⁶, se evidencia la voluntad de aparecer. Al igual que sucede con Hitchcock, no hay suficientemente base bibliográfica que permita argumentar que a través de su aparición ficcional en los filmes, Scorsese persiga algún tipo de investigación o estrategia interpretativa más allá, quizá, de un divertimento lúdico relativo a su propia *presencia* que, por lo demás, muchas veces no está correctamente señalada en los títulos de crédito. Eso sí, en mi opinión, sus apariciones tienen motivaciones con componentes temáticos.

²⁰⁶ En el caso de Hitchcock, en el libro de entrevistas elaborado por Truffaut se comenta la primera aparición de Hitchcock en *El enemigo de las rubias*, Hitchcock se refiere a esta aparición fugaz como algo estrictamente útil para «amueblar la pantalla». Se convirtió en «una superstición» y después en «un gag» (Truffaut, 2010: 56).

Todo eso está clarificado, pero en ocasiones el director debe inmiscuirse en el plano por mera necesidad. Por ejemplo, es más económico que el director se coloque dentro del plano para simplemente llenarlo, que contratar a un figurante. Sin embargo, debido a la magnitud de las producciones que estamos estudiando, no considero que esta sea la causa habitual. Si existe necesidad de que el director tenga que estar delante de la cámara y no detrás de ella, es para resolver un problema puramente técnico y no económico.

Por ejemplo, en el plano secuencia inicial de *La hoguera de las vanidades* (*The Bonfire of the Vanities*, Estados Unidos, Brian De Palma, 1990) aparece el propio Brian De Palma por motivos puramente técnicos. Si bien en *Saludos*, en la en la escena en la que Robert De Niro realiza los test de aislamiento para Vietnam, también aparece De Palma por motivos lúdicos; en esta larga toma de *La hoguera de las vanidades* De Palma camina delante de los personajes de Bruce Willis y Rita Wilson para poder organizar así los tiempos de la secuencia. Para evitar que se reconociera, aparece afeitado, pero el uso del walkie-talkie no corresponde a su actividad ficcional como trabajador de seguridad, sino a la necesidad de estar dirigiendo la película desde dentro sin que el espectador lo perciba (De Palma, 2003: 304-305).

También esta necesidad puede darse en el espacio sonoro. El propio Godard dobla a Jean-Paul Belmondo en el cortometraje *Charlotte et son Jules* (Francia, Jean-Luc Godard, 1960), filmado en 1958, ya que el actor estaba realizando servicio militar en Argelia. Dicho cortometraje es la primera colaboración entre el director y el actor; y aunque no cabe pensar que se trata de una verdadera identificación, es posible que Godard doblara, más que por motivos económicos, que también podría ser, por la comodidad de no tener que contar con otro actor que pudiera hacer variar la interpretación de Belmondo, cuya ausencia era circunstancial y de ningún modo causa del descontento del director respecto a su trabajo.

Otros ejemplos relativos al autor introducido en el encuadre por necesidades artísticas o técnicas pueden encontrarse en el caso de la filmografía de Almodóvar o en la de Truffaut. Sobre ello hablaremos a colación de la dirección de los actores en epígrafe 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

Dentro de las apariciones como personaje de ficción en las que actúa más que como mero figurante, o en las que supone ser un personaje activo, se encuentran dos vertientes bien diferenciadas. Además de las apariciones *presenciales* comentadas en este punto²⁰⁷, podemos ver a Martin Scorsese en otras películas.

Respecto a la primera vertiente, en estas otras películas, Scorsese actúa como un artista o como un personaje que permite relevarle en cuanto su oficio de cineasta. En *El rey de la comedia* (*The King of Comedy*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1982), por ejemplo, Scorsese actúa como realizador televisivo. También en *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Estados Unidos, 1993) o *La invención de Hugo* (*Hugo*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2011), Scorsese actúa como retratista fotográfico. Cabe mencionar que Scorsese, al igual que Truffaut en *Diario íntimo de Adèle H*, adecúa el arte que ese personaje ha perfeccionado al momento histórico en el cual la película se desarrolla. Esta *deformación* permite adecuar la ficcionalización del autor respecto al film en específico. El *entorno* (el periodo histórico) del personaje es relevante y la representación del personaje debe adaptarse. Que no esté en la época contemporánea a la realización del filme, es un indicio de peso para pensar que se trata de una ficcionalización.

Pero Scorsese, al contrario que Alfred Hitchcock, parece ser que sí que busca en estas apariciones breves la implicación con aquello que la acción de la película muestra, reflejen sus personajes *consciencia de diégesis* o no. En la segunda vertiente, encontramos a Scorsese interpretando a personajes de comportamiento muy reprobable según la mentalidad católica, más allá incluso de aquellos valores que la propia película quiere defender.

Por ejemplo, identificamos a Scorsese en *El tren de Bertha* (*Boxcar Bertha*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1972) como un cliente del prostíbulo, siendo además el que alcanza mayor notoriedad ya que también habla. Más llamativo aún es el voyeur vengativo de *Taxi Driver*. Como cliente del taxi, su personaje tiene en la película una función catalizadora. No sólo es el personaje más siniestro de toda la cinta, sino que de hecho es este personaje el que incentiva al personaje interpretado por Robert De

²⁰⁷ También podemos añadir las muestras de la *presencia* a través de la voz, ya expuestas en el pie de página nº 35 (p. 49).

Niro a realizar los actos violentos que supondrán el clímax del film. Este personaje, aún representando los valores más negativos, está más allá de lo que la película está reflejando. El doble actuado, impecablemente diabólico, de Scorsese está por encima, y sobre esta posición, juzga a los demás personajes²⁰⁸.

Pero centremos finalmente la cuestión estricta del flâneur antes de complicar más el discurso. Vamos a establecer conclusiones respecto a los límites de la *autodiégesis*. ¿Acaso entonces estos personajes de *autodiégesis anónima* cuyo nombre es una incógnita, no pudieran ser personajes con *autodiégesis no-documental* también? Por supuesto que sí. De hecho, lo son; la omisión significaría también una *deformación* ficcional. El personaje flâneur, sin nombre, es la frontera de la *autodiégesis no-documental*. Que Godard-flâneur sea únicamente un viandante significa una ficcionalización, por su parte, muy parecida a la aparición de Martin Scorsese en *Taxi Driver*²⁰⁹. Que Godard-dios, sin nombre, descubre, en la ficción, al personaje de Jean-Paul Belmondo en *Al final de la escapada* supone también una clara actitud ficcional. Por ello, el personaje interpretado por el mismo director es *Otro* aún no viniendo remarcado por un cambio de nombre.

En la *autodiégesis* con nombre incógnita, el autor no se comporta como autor. Recordemos que en *El desprecio*, Godard es sólo un mero ayudante de Lang. Pero eso es mentira, ya lo comentábamos previamente. Godard se *ficcionaliza* como ayudante de Lang. En casos aún más fugaces, la *autodiégesis* con nombre y profesión incógnita, el personaje no posee una *identidad* definida tampoco en cuanto a sus objetivos, su capacidades, y no es un narrador, ni tiene *conciencia de su diégesis*. Por norma general no es un personaje que se encuentra en un lugar superior, como es el

²⁰⁸ Ser consciente del *distanciamiento* y estar señalando los valores más negativos será clave, como veremos en el epígrafe siguiente con el caso de Charles Chaplin en *El gran dictador*. No estar precisamente cómodo con esa representación puede ser la causa de buscar un actor capaz de cumplir con el *relevo*. Buddy Love, respecto a Jerry Lewis en *El profesor chiflado*, y Adenoid Hynkel en *El gran dictador* son figuras que veremos en relación al *doble rival* en el epígrafe siguiente: 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239).

²⁰⁹ En esta película Scorsese aparece dos veces sin que podamos certificar si se trata de un mismo personaje o de dos personajes diferenciados. En una secuencia Scorsese aparece en *Taxi Driver* como figurante y actuaría como flâneur. No es un catalizador. Sin embargo en otra secuencia aparece como cliente del taxi. Es esta aparición sí que se trataría de un personaje catalizador. Ninguno de los dos tiene nombre, pero en la segunda versión, el personaje nos aporta mucha más información, permitiéndonos identificar un mayor espesor autoficcional en el personaje.

caso de otros personajes que cumplen con la *autodiégesis documental*. El personaje que hace *autodiégesis documental*, que sí tiene *conciencia de diégesis*, que es el único que puede explicar precisamente esa *diégesis*, narrarla, y también cambiar o alterar las cosas en todas las dimensiones de la misma, no encaja con la concepción del viandante, del flâneur, a priori, pues respecto a este último ni sabemos ni podemos certificar que se tratan de entes que puedan venir del exterior de la *diégesis*.

Bien es cierto que estos personajes que hacen *autodiégesis no-documental* puede ser también unos personajes catalizadores en momentos puntuales, pero no tiene la capacidad de narrar la *diégesis* o cambiar o alterar las cosas en todas las dimensiones de la misma. Pero los personajes actuados por el director de la película, como es el caso de Godard en *Al final de la escapada*, que no tienen nombre, ni tienen un gran desarrollo, ni tienen excesiva presencia en la trama y, en términos generales, pese a ser catalizadores, no podrían ser clasificados como *autodiégesis documental* ya que tampoco demuestran ninguna profesión ni nada que nos pueda suponer algún trabajo. La propias características de los tipos de *autodiégesis* lo dificulta. Son personajes entregados al ocio, como puede ser la aparición de Hal Ashby en *Harold y Maude* (*Harold and Maude*, Estados Unidos, Hal Ashby, 1971), al que podemos ver absorto en los trenes en miniatura de la feria²¹⁰.

Paradójicamente, a algunos de estos personajes podríamos atribuirles un repunte de la *conciencia de diégesis* hasta sus cotas más elevadas. Pero lo que pasa es que no la evidencian. La omiten. Y no podemos certificar que la tengan, pues se tratan de personajes muy desdibujados y desde los cuales el intérprete no hace alusiones al respecto; pero el hecho de que puedan parecer que son personajes que intuyen una versión más ampliada de la *diégesis* que los personajes centrales, como es el caso de Scorsese en *Taxi Driver*, o ser utilizados en la trama como catalizadores, como hemos explicado con el caso de Godard en *Al final de la escapada*, o a ser indicado por otros personajes como elementos ajenos al plano de la *diégesis* en donde la trama se establece, como es el caso de Hitchcock en *Atrapa a un ladrón* ante la interacción del

²¹⁰ Otro ejemplo parecido es la aparición de Luis Buñuel en *Belle de jour: bella de día* (*Belle de jour*, Francia, Italia, Luis Buñuel, 1964). Aparece en dos planos. En uno, pasea por la calle, como un viandante más. En otro, se encuentra sentado en un restaurante. En ninguno de los dos planos tiene una posición destacada.

personaje de Grant; abre la posibilidad a que esos personajes puedan tener *conciencia de diégesis*. En tal caso, valga la redundancia, también podría suponer una ficcionalización. Dejo aquí la posibilidad de debate.

Bien pudieran tener *conciencia de diégesis* aunque no la expresen. Por eso, al iniciar el espectro de los casos relativos a la *autodiégesis no-documental* en los que sí se explicita un cambio de nombre, nos encontramos con personajes con una clara *conciencia de diégesis*. Esto sucede con el personaje de Alvy Singer en *Annie Hall*. Este personaje interpretado por Woody Allen no es Woody Allen, sino Alvy Singer, pero tiene una gran *conciencia de diégesis*. Ambas expresiones están al mismo nivel en este aspecto. Volveremos a ello en el epígrafe siguiente con el personaje de Boris Yellnikoff en *Si la cosa funciona*.

Finalmente se merece aclarar que en el ámbito literario bien encontramos la narración en primera persona de un personaje que es el autor o una similitud de él, o bien encontramos las acciones o la descripción del autor, convertido en personaje, narradas por un tercero que ocupa la posición del narrador de la novela. En el primer caso el personaje/autor se supondría activo. En el segundo, se supondría pasivo. Pero entonces, el personaje/autor, que ya no es narrador, sería un doble. Sería *Otro*. El problema, de pronto, brota, porque la omnipotencia del creador-dios, a priori, en el ámbito cinematográfico debería ser propia del narrador extradiegético completamente distanciado del mundo ficcional. En el caso de la *autodiégesis documental* esto no sucede, porque el personaje representado está dentro del *universo diegético*. Simplemente parece que se haya introducido dentro de él. Forma parte de él, pero también del espacio exterior natural a él.

Entender al autor que hace *diégesis* como el único personaje activo, supondría también comprenderlo en el rango de protagonista activo, lo cual necesariamente no será así en los casos estudiados. No todos los personajes con *autodiégesis* hacen evolucionar la trama como lo hace Fellini en *Entrevista*, y a veces ni forman parte de ella, pues están *fuera*, como Welles-locutor/narrador en *El cuarto mandamiento* o Scorsese en *El color del dinero*, ni suponen ser un catalizador de ningún tipo; algo que sucede con el Hitchcock-flâneur o el Ashby-flâneur, entre otros casos, en las que el personaje únicamente es testigo de manera interna de lo que nosotros estamos

observando, como espectadores, desde fuera. Ellos parecen nacer y morir allí, y no estar cruzando durante un leve periodo de tiempo. Al omitir o *disimular*, en teoría, la *conciencia de diégesis*, estos personajes supondrían, precisamente, estar ficcionalizados. Frente al objetivo cámara, expuestos a él, fingen que fingen. Actúan que actúan. Por este motivo también deben ser catalogados como ejemplos de *autodiégesis no-documental*.

En último lugar, estas apariciones fugaces sin nombre, los *flâneur*, tampoco deberían confundirse con apariciones fugaces de índole verdaderamente documental, a pesar de no ser personajes activos metanarrativamente, o apariciones puramente accidentales. Tanto lo uno como lo otro, pudiera ser la muestra del autor, en el set de rodaje²¹¹, o desde el reflejo de un espejo o un cristal. En el primero de los casos, al ser hecho de forma consciente, estaríamos hablando de una reafirmación de la verdadera *identidad*, mostrando al verdadero cineasta en el auténtico proceso de rodaje, lo cual sí supondría una *autodiégesis documental*. En el segundo de los casos, también es una *autodiégesis documental*, en teoría, pero estaríamos ante una posible mala praxis durante la grabación y el montaje.

4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada*

A diferencia de la disparidad existente entre la *autodiégesis documental* y la *autodiégesis no-documental*, la frontera entre ésta última y la *autodiégesis relevada* es mucho más clara y evidente. Al cambiar al actor o actriz, constatamos que en la *autodiégesis relevada* ya no existirá equivalencia del individuo entre el autor-director y el actor que interpreta el personaje. La *autodiégesis relevada* acontece de una

²¹¹ Al final del cortometraje *Dolor* (España, Javier Fesser, 2013), realizado para Notodfilmfest, podemos ver a Javier Fesser, director del cortometraje. Tras el *gag* en el que la actriz Athenea Mata rompe la acción ficcional y se dirige al equipo técnico, ampliando el *mundo diegético* en la obra, la cámara se gira también y muestra al equipo de rodaje. Entre este grupo de personas, el director habla con Ernesto Alterio, el otro actor, fingiendo una actitud documentalizante. Que salga el director en esta sección, no se trata de documentar las malas praxis de Fesser, sino que es parte de la propia acción del cortometraje. En el caso de Fesser, se trata de una *autodiégesis documental*.

La situación es similar en el último plano de *La montaña sagrada*, en donde Alejandro Jodorowsky, al despedir el film, desvela la realización del propio filme, la presencia del equipo técnico y a él mismo como conductor.

manera declarada. Ahora ya no es Woody Allen quien actúa un personaje *que se le parece mucho*, sino que encontramos a un actor, otra persona, que interpretando ese personaje, *se le asemeja*.

Pensar que este cambio de intérprete se realiza únicamente por una incapacidad del director a la hora de desarrollar su actividad como actor, aunque posible, es un pensamiento enormemente simplista y superficial. El hecho de buscar un *relevo* para que haga *presencia* en la película posibilita un ahonde teórico de importancia, el cual está íntimamente implicado con todo lo desarrollado teóricamente hasta este punto. A lo largo de este epígrafe vamos a desentrañar por qué sucede el *relevo* y cuál puede ser el motivo por el que un autor se busca otro actor para que le suplante²¹².

Para llevar a cabo tal labor, vamos a analizar de forma parcial a dos casos especialmente particulares y limítrofes con la *autodiégesis relevada*, el de Charles Chaplin y Jerry Lewis, los cuales encontraron en sus filmes un doble desdoblamiento. Primero, desde su propia personalidad y su personaje en la ficción; y después, ya una vez dentro de esa ficción, pudieron realizar aún otra duplicación más²¹³.

²¹² En el bloque 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296) abordaremos la cuestión del porqué se puede llegar a buscar, en concreto, un actor o actriz en específico.

²¹³ Pese a que se señalarán pinceladas, dejo al margen en este protocolo concreto a Woody Allen y a, por ejemplo, su película *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, Estados Unidos, Woody Allen, 1997), aunque reconozco su posibilidad de análisis respecto a este aspecto.

Hay algo que diferencia a Woody Allen de Chaplin y Lewis. Woody Allen se establece como director cuando su carrera es ya reconocible como intérprete, se convierte en una cara popular ya en televisión. Woody Allen además no es productor de sus películas, igualmente que termina no dependiendo de su necesaria *presencia* actoral para la viabilidad de realización de sus filmes. Ello, remitiéndonos al epígrafe 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), puede tener una importancia mayor que la que se puede señalar en este punto de la investigación.

Pero en segundo término, más importante, en el caso de Woody Allen se trata de una personalidad más mudable que las que presentan Jerry Lewis y Charles Chaplin. No me refiero a que no tenga constantes. De hecho, los personaje las presenta. Pero me refiero a que, a lo largo de la filmografía, en cada diferente película, el personaje de Woody Allen se supone otro nuevo, distinto, personaje. Esto puede desviar el estudio en esta sección. Por ejemplo, a pesar de que los personajes de Jerry Lewis, en este caso de manera más notoria que Chaplin, los cuales muchas veces no tienen ni nombre propio, tienen una denominación personal diferente, no separan una única "*máscara* Jerry Lewis". No son pseudónimos. De todas maneras, hay repeticiones entre sus nomenclaturas y una clara continuidad entre ellos, como posteriormente veremos. Si profundizaré en estos otros directores es precisamente porque al analizar este doble desdoblamiento, tal y como se verá, no pueden llevar tan lejos el estudio. principalmente porque su personaje prototípico no está tan afianzado a través de una *máscara*. Por contraste, esto ayuda a exponer la problemática del protocolo, como se va a ver en las páginas próximas.

El doble invertido

El actor está desdoblado, es decir, replicado, en su aparición en la pantalla. El punto de partida es precisamente el desdoblamiento del que he hablado con anterioridad. En relación también al *fantasma*, y de la doble vida, expuesto en 4.1.3. La fabulación como construcción y redención de la *diégesis* cinematográfica (p. 111), Edgar Morin

De todas maneras, es algo coyuntural. En el cine mudo, la personalidad ficticia del personaje estandarizado tiene una *identidad* más fuerte y reconocible que en las ficciones en las que es introducido. Igualmente es más reconocible que el propio actor que lo interpreta. Es decir, la *máscara*, como puede ser Charlot, tiene más fuerza que la autoría de, en este caso, Chaplin. En el cine cómico esta tensión ficcional se prolonga y muy pocos actores han podido huir de ello. Es más, si han conseguido escapar de estas simplistas exposiciones ha sido gracias a su disolución en otros géneros más dramáticos. Mención especial a actores como, más allá de Chaplin, Peter Sellers, Jack Lemmon o Robin Williams, pero no son generalizaciones. En cualquier caso la *máscara* se abandona en pro de una personalidad más poliédrica. En este caso la transmisión de la profunda cotidianidad de Woody Allen, a través de sus películas costumbristas, tampoco ayuda a poderlo incluirlo aquí.

Además, también valoro la exclusión de Woody Allen respecto a Chaplin y Lewis, porque su *presencia* también termina relevándose. Por eso rescataré su figura al final de este epígrafe con la aparición de Larry David en *Si la cosa funciona*. Y no sólo él. Existen en la filmografía de Allen diversos personajes que se *asemejan* al personaje que pudiera interpretar Woody Allen, aunque no esté interpretado por Allen, es reconocible. Ya mencionaremos el caso de Kenneth Branagh en *Celebrity* (véase pp. 323-324). Este *relevo* tampoco llega a suceder ni con Chaplin, respecto a Charlot, ni con Jerry Lewis. Esto también ha sido una razón para acotar la muestra aunque muestre una riqueza poética en este desdoblamiento, el cual supone también una metáfora de la propia *autodiégesis*, pero ya entra en el terreno de la *autodiégesis relevada*.

Por otro lado, pincelada especial se merece en este punto Jacques Tati, al cual también dejo apartado. La obra de este director francés ha sido considerada de gran importancia en cuanto al estudio de la *autodiégesis* se refiere, y ha ocupado evidente consideración por mi parte, pero lamentablemente no ha podido ser visibilizada en este texto, por las muy específicas particularidades de su caso. Pero creo que es aquí menester detenernos ya que es a través de la *máscara* de Monsieur Hulot donde es definible el *alter-ego* de Jacques Tati.

En relación a la composición del mudo Hulot, a falta de sumergirme en su estudio con mayor profundidad, el personaje viene a confirmar la posición de Jacques Tati respecto a la modernidad y al lugar que ocupa el individuo respecto a la sociedad tecnológica y capitalista. En mi lectura, la *máscara* de Hulot libera y humaniza a ese mundo ordenado y lúdico creado por Jacques Tati, y a través de ella se permite jugar con dicha maquinaria.

Además sería muy interesante valorarlo según el modo de representación dentro del plano, empequeñecido y sin destacar respecto a la *diégesis* en la que habita a pesar de ser un personaje principal. Si el flâneur se paseaba se exponía y se presentaba dentro del plano, Hulot hace también travesía como una firma somática. Tati sería útil para demostrar cómo el autor puede ser más que una leve pincelada, que firma de incógnito en un plano determinado, sino que también puede ser una gran mancha que no ocupa un lugar tan centro y notorio, desde un primer plano. La periferia del personaje de Hulot, que interactúa con el mundo creado por Tati, también llega a manifestar que la obra es de su propiedad. Cohabitar el mundo creado, también certifica la existencia propia. Su *presencia* es, precisamente, tan icónica como irónica.

Otro motivo para dejar aparte tanto a Woody Allen como a Tati, quien no se desdobra, es precisamente porque finalmente se expresan con más fuerza como directores que como actores. Impresión personal, debo decir, pero que en ese sentido los sitúo en el apartado de Truffaut, Hitchcock o Godard. Entraría en esta liga también Clint Eastwood.

también habla del doble en *El cine o el hombre imaginario*. Morin se autocita respecto a *El hombre y la muerte*, y lo relaciona con los procesos humanos de proyección y enajenación. La *Otra* imagen alienada o, mejor, dicho, *extrañada* (retomaremos el término después), puede ser objetivada hasta el punto de ser considerada un espectro con autonomía. Este ente autónomo representa, al mismo tiempo, una superrealidad y el *Otro*, como doble, es capaz de concentrar las faltas y necesidades del individuo original, incluido el hecho de ser inmortal (Morin, 1972a: 31-34). Nos llevaba esta idea a la conclusión de la existencia de la máquina autónoma. El *doble rival* funcionará de manera similar. El *Otro* que es uno mismo, sea entendido como reflejo, sombra, proyección, sueño, alucinación, *alter-ego*, etc., es, sobra decirlo, también fetiche.

Ejemplificándolo con la figura de Jerry Lewis, es muy posible que el desdoblamiento de éste comenzase en el principio de su carrera. Y es muy posible también que, a causa de su origen de etnia judía, pese a la gran concentración de la comunidad en Newark, Nueva Jersey, ciudad de la que es originario, Lewis siempre tuvo conciencia de pertenecer a una minoría. Fue precisamente en los locales ambientados por personas de población judía donde originalmente cogió fama antes de dar el salto a un público más general. Aún así, el personaje prototípico de Jerry Lewis que se popularizó, se configuraba al confrontarlo con otro personaje, el de Dean Martin.

Como ya hemos visto también en 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54), el personaje de Lewis quedó fijado en gran medida por las películas previas a las que él mismo dirigió. Principalmente se afianzó por las dirigidas por Frank Tashlin, quien fue el director que más evolución infligió al personaje prototípico. En estas películas, se había creado una imagen cómica y grotesca, como si fuese un dibujo animado. Supone una *deformación (embellecimiento)* que se mantiene *verosímil* al no habitar en un contexto *real*.

Jerry Lewis pensaba que difícilmente se le permite al personaje evolucionar o mostrar variaciones, o mostrar dobles sentidos igual que explorar nuevos temas, puesto que sus apariciones estaban destinadas también al público infantil. En contraste a su

personaje estaba el perfeccionismo de los personajes interpretados por Dean Martin²¹⁴.

Independientemente ya de su origen étnico, a los personajes de Lewis únicamente se les fue añadiendo de manera progresiva un componente antisocial. Antes que Lewis comience a dirigir a su personaje, el personaje rechaza los estándares puestos por sus familiares, generalmente padres a los que decepciona. Esto se ve claramente en el personaje de Junior en *Ese es mi chico* (*That's My Boy*, Estados Unidos, Hal Walker, 1951) (Alberich, 1987: 33-36). Posteriormente, cuando Lewis dirige, deja de ser una personalidad agresiva. De manera más calmada, los personajes de Lewis alcanzan la madurez reprimidos. Es ahí, a medida que es el propio Lewis actor quien comienza a envejecer, donde el personaje poco a poco va perdiendo comicidad señalando, en la práctica, como la sociedad le ha pasado por encima. El personaje comienza a sufrir. El personaje también comienza a cambiar. Se abre aquí una oportunidad de bifurcación.

Hay que entender también el desarrollo del personaje prototípico, la *máscara*. La primera aparición cinematográfica de Jerry Lewis, en *Mi amiga Irma* (*My Friend Irma*, Estados Unidos, George Marshall, 1949), marca la carrera del actor. El personaje de Seymour era, en palabras de Lewis: «Un niño travieso de nueve años. Y desde entonces, salvo raras excepciones, no fui otra cosa en la pantalla»²¹⁵ (Alberich, 1987: 38). Lo que Seymour delineaba en el cine fue replicado en futuras apariciones de Lewis. Seymour vuelve a aparecer *Mi amiga Irma va a Hollywood* (*My Friend Irma Goes West*, Estados Unidos, Hal Walker, 1950). Es en dicha película, durante la

²¹⁴ Diez años mayor que Jerry Lewis, el nombre original de Dean Martin era Dino Paul Crocetti, nombre de origen italoamericano. Otra minoría.

Como se detalla en las propias entrevistas a Lewis, Lewis admiró a Dean Martin desde un principio únicamente por verle rodeado de mujeres. Aún así, el sentimiento de inferioridad respecto al ámbito social, no se tradujo en envidia, sino en simpatía, pues fue el propio Jerry Lewis quien recomendó al cantante, en julio de 1946, al propietario de 500 Club en Atlantic City. Es allí en dónde comenzaron a actuar juntos mezclando sus dos actuaciones y, debido a la acogida, continuaron trabajando juntos. El éxito les llevó a actuar en televisión y a la firma del contrato con la Paramount como dúo (Alberich, 1987: 33-36).

²¹⁵ No había sido así anteriormente. En sus primeras actuaciones, Dean Martin y Jerry Lewis no nutrían las secciones humorísticas de chistes visuales como sí que harán en cine. El humor no era físico, sino que nacía de los diálogos, muchas veces de gran contenido sexual.

De todos modos, Jerry Lewis estaba convencido que todos los actores eran como niños de nueve años, incluida la personalidad de él mismo como intérprete (Lewis, 1973:71) Además Jerry Lewis no mostraba que aquello era un trato peyorativo: «Cuando trabajo en una comedia soy un niño de nueve años. A esa edad puedo sentirme herido, pero muy pocas veces degradado» (Lewis, 1973:163).

actuación de *The vagabond song*, cuando ya se puede observar que, mientras que Lewis dirige la orquesta y Martin canta, el personaje de Lewis intenta acaparar, para inconveniencia del personaje de Martin, el protagonismo que cree que le corresponde. Aunque ya las actuaciones televisivas de Martin y Lewis habían aminorado el tono sexual de los chistes, la envidia del personaje de Seymour ya refleja el sentimiento de inferioridad y la evidente incompetencia, algo que no incomodaba necesariamente a la audiencia, incluyendo a niños, a la que se dirigían.

Martin es el contrapunto de Lewis, el contraste de la personalidad añorada que manifestaba Lewis. Por otro lado, en el debut de Jerry Lewis en la dirección con *El botones*, casualmente también hay una secuencia en donde Jerry Lewis dirige una orquesta; es fácil enlazar las dos películas, pese a que a priori no habría necesidad de hacerlo. Cabe dejar a Martin a un lado. Sin embargo es, en *El botones*, donde Jerry Lewis, aquí sí, se desdobra, también interpretativamente: en dicha película hace dos personajes. Por ese motivo nos centramos en ella. El primero de los personajes es el botones protagonista. El segundo personaje se trata supuestamente de un Jerry Lewis *real* que además está acreditado como estrella invitada (en *Guest Stars*²¹⁶) como Joe (diminutivo del original Joseph) Levitch, nombre original de Jerry Lewis. Además, este desdoblamiento se desmarca, aclaro previamente, de las representaciones de Martin, ya que ni Joe Levitch, ni Stanley, el botones, necesitan del contraste del otro para ser definidos.

Si el actor ya está desdoblado una vez a través del personaje prototípico, aquí vemos un segundo desdoblamiento. Además es muy diferente al desdoblamiento primero. En esta supuesta representación de Jerry Lewis-*real*, se refleja a un popular actor que no es de ninguna manera un marginado social o una persona que presente alguna

²¹⁶ Sería menester diferenciar teóricamente entre las actuaciones de los actores o actrices populares que son amigos o familiares del director, de la presencia de estrellas invitadas que actúan como sí mismos, o los *cameos* de estas presencias sin que se le dé demasiada importancia. Esta necesidad también se ha evidenciado en otras secciones de la presente tesis a través de los personajes de Zanussi en *El aficionado*, Celentano en *La dolce vita*, McLuhan en *Annie Hall*, los cuales serán exposiciones diferentes a la utilidad que el director le da a sus parejas o exparejas. Tal es el caso de Woody Allen con Louise Lasser, Diane Keaton o Mia Farrow (aunque expondremos más posteriormente); u otros familiares que veremos más tarde en el bloque 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296) tales como la aparición de la madre y el hermano de Pedro Almodóvar en sus filmes.

deficiencia. Jerry Lewis, presentado como personaje en la ficción, acude al hotel rodeado de un séquito de acompañantes y es admirado como una *estrella* de cine. No es infantil, sino todo lo contrario. Es un profesional reputado que no reclama más atenciones que las que él considera necesarias. Además exige estas atenciones, aún mostrándose como un individuo descortés y maleducado si acontecen en más medida de la que él se siente cómodo. No cumple con el rol de Martin exactamente, pero sí se diferencia del Lewis ya conocido²¹⁷.

El personaje tiene interés. A Joe Levitch se le permite controlar la *diégesis* sonora: con un movimiento descendente de su brazo es capaz de finalizar con las risas y el jolgorio de aquellos que están a su alrededor²¹⁸. Lo que ocurre es que Jerry Lewis está

²¹⁷ Joe Levitch, Jerry Lewis, es una figura mediática *real*, pero no debemos confundir este personaje con aquellos personajes *autoficcionales* que se crean para la representación mediática posmoderna relativa a las Redes Sociales o para los medios de comunicación de masas a nivel general. Este personaje de *El botones* está construido desde una autoría artística y no para que sea aceptado por el público, ya fuera de la obra, como la imagen *real* de Lewis. Aún así es un *lapsus* que deja detrás de sí tanto *señales* (cosas verdaderas), como *señuelos* (cosas que no son completamente verdaderas, pero sí relacionables con la realidad). Diferenciar entre ellas, ya es un trabajo propiamente de la investigación de la *autoficción*.

De todas maneras, respecto al personaje, Joe Levitch, actuado por Jerry Lewis, en *El botones*, continúa siendo gracioso y cómico hacia los demás personajes aún cuando no lo pretende. Es algo que Lewis no podrá solucionar nunca artísticamente por sí mismo. Siempre actuará en comedia. Véase la cinta de Scorsese, *El rey de la comedia*. En su aparición de Jerry Lewis como Joe Levitch en *El botones* se asemeja mucho más al personaje que hará en la cinta de Scorsese, que al personaje de Buddy Love, de *El profesor chiflado*, aunque desde luego, presenta ya, en esta primera película algunos síntomas de lo que podría ser el Lewis verdadero: bien vestido, bien peinado y fumador, como muestra de madurez, lejos del infantilismo de su personaje prototípico. Es decir, se está doblando una segunda vez. Ahora hay un Joseph Levitch verdaderamente real y privado, un serio empresario, al cual no tenemos porqué tener acceso y es desconocido para el público, un Jerry Lewis *estrella* adulto, supuestamente *real* y mediatizado, impertinente, y un Jerry Lewis-Seymour de ficción, infantil, que continúa con la transversalidad prototípica de su *máscara*, siendo esta funcional dentro del *star-system* y que le proporciona valor mercantil. Sobre esto último nos extenderemos en la sección 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

Por otro lado, ¿es esa representación de Jerry Lewis *real* vinculable ya a la figura que representaba Dean Martin, como se le acusará posteriormente a Buddy Love en *El doctor chiflado*? No me anticipo. Pero la respuesta es que no; ni tampoco personalmente creo que fuera la intención de Jerry Lewis duplicarse por estar ante una ausencia de un compañero. Jerry Lewis había protagonizado películas ya en solitario anteriormente. Además aquí Joe Levitch y el botones apenas interactúan, así que no existe necesidad de este compañero.

²¹⁸ Por tanto, también presenta *conciencia de diégesis*. Durante la cinta *El botones* los otros botones, sus compañeros de trabajo, no creen que Stanley pueda ser el doble de Jerry Lewis. No reconocen a uno con el otro, ni él tampoco se reconoce en Joe Levitch. Aquellos que reconocen el parecido entre ambos son aquellos personajes que se dedican al gremio y además, en contra del personaje supuesto de Jerry Lewis-*real*, el botones, Stanley no habla. Ahora presenta una mudez tras su expansión verborrérica en televisión.

justificando y reivindicando su salto a la dirección cinematográfica. Aparte, parece intentar acoplarse a sí mismo a ese nuevo puesto profesional al margen de su labor actoral. Desde este momento, la circunstancia del desdoblamiento entre actor cómico, entendido como poco serio o poco dramático pese al prestigio alcanzado por Lewis dentro del gremio²¹⁹, se desmarca con una trayectoria como director.

Hay un actor y hay un director, y uno parece más inferior que el *Otro*. Más abajo del pseudónimo, Joseph Levitch no resultó ser tampoco un alumno aventajado durante su infancia. Está documentado como sus compañeros lo tildaban de «Id» (diminutivo de idiota) y «Ug» (diminutivo de «ugly»; es decir: feo) y es precisa y curiosamente en esos términos con los que el propio Lewis se refiere a su personaje desdoblado en pantalla en muchas de sus entrevistas (Alberich, 1987: 32).

-¿Le gusta el personaje de Jerry Lewis?

-¿Cuándo lo interpreto? Si. Me encanta disfrazarme. (Alberich, 1987: 90)

El desdoblamiento de *El botones* ya no es novedad. En muchas de las entrevistas y textos formales realizados, por lo menos, entre 1971 y 1983, habla de Jerry Lewis en tercera persona:

-¿Podemos hacer esa escena de nuevo? Cualquiera que trabaje en la realización de un film debería tener derecho a ver lo que hace.

Hasta cierto punto, la penetración que uno alcanza dirigiéndose a sí mismo, ayuda en la dirección de otros actores. Al mismo tiempo, hay aquí una contradicción porque

Como un personaje de cine mudo, se intenta ajustar a las leyes de un arte, o un medio, que muchos pueden considerar más elevado o prestigioso. Jerry Lewis está intentando reforzar en la cinta de *El botones* que la vis cómica nazca únicamente de la mímica espasmódica de Jerry Lewis actor, a pesar de que su carrera había comenzado haciendo monólogos y diálogos, y había conseguido éxito en televisión, un medio en donde también se reforzaban los enunciados verbales.

Lewis sólo habla al final de la cinta y su diálogo es esclarecedor y relacionable a su paso a la dirección: «Certainly I can talk. I suspect I can talk as well as any other man, Mr. Novak». Precisamente el señor Novak le pregunta por qué nunca había hablado antes. Stanley responde: «Because no one ever asked me». Como director, también es una declaración total de intenciones.

También en *Jerry Calamidad* (*The Patsy*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1964) el personaje interpretado por Lewis dialoga con el espectador y se presenta como Jerry Lewis reafirmando su identidad creativa.

²¹⁹ Tras *El rey del circo* (*3 Ring Circus*, Estados Unidos, Joseph Pevney, 1954), la Asociación de Payasos de Circo otorgó a Lewis el premio a mejor clown del año. *El rey del circo* incide en la muestra de Jerry Lewis como payaso, profesión que luego cobrará más importancia en sus personajes, pero también supone la primera discrepancia seria entre Jerry Lewis y Dean Martin (Alberich, 1987: 44).

uno en realidad no piensa en términos de dirigirse a sí mismo. Uno se refiere y debe referirse a «ese otro ser» que uno lleva. Es otra entidad. Se llama el tonto o el chico. Es otra persona.

Les aseguro que tengo menos dificultades dirigiendo a Jerry Lewis, que las que tenemos -la compañía, el estudio, el productor- cuando Jerry Lewis es dirigido por un extraño. Parece venir descosido porque tiende a desconfiar de ese extraño.

Yo mantengo mi objetividad porque el tonto es otra persona. Dick Powell²²⁰ decía que podía retener la objetividad de director y actor. Lo mismo sucedió con Chaplin durante años.

Si tengo un director que respeto, uno a quien le importa el film tanto como a mí, es una ganga para los dos. Pero es más divertido que yo mismo dirija al idiota. (Lewis, 1973: 84)

Jerry Lewis llega incluso a diferenciar su actividad como director o guionista de aquella que realizaba como intérprete *cosificado*²²¹. Siendo ya un actor y director de éxito, Joseph Levitch/Jerry Lewis optó por el distanciamiento entre las dos vertientes, y se define, sumando su capacidad interpretativa y directoral, como «un cineasta total» en sus palabras desde su libro *The Total Film-Maker*, aquello a lo que, parece ser, aspiraba: ser productor, realizador, guionista y actor, y así controlar la totalidad de la película al mismo tiempo.

²²⁰ Jerry Lewis menciona a Dick Powell, quien trabajó tanto como actor desde los años treinta, como de director desde los cincuenta.

²²¹ Jerry Lewis comenta así:

Sam Taylor escribió el guión de [*Tres en un sofá (Three on a Couch*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1966)], nosotros le añadimos algo de pimienta y lo adaptamos para Jerry Lewis. Bill hizo un fantástico trabajo para que este film fuese adecuado para Jerry. Se ha afianzado de manera sorprendente en los últimos cinco o seis años. Tiene gran talento, ya que ha pasado rápidamente de ser un aprendiz de escritor a convertirse en mi colaborador más próximo.

Nos entendemos perfectamente y somos felices trabajando juntos. Mantenemos el mismo tipo de relación que hay entre Billy Wilder y I. A. L. Diamond. Se complementan y a veces son muy buenos y otras muy malos. Es lo mismo entre Bill Richmond y yo. No esperamos ser siempre muy buenos, pero podemos intentarlo. (Alberich, 1987:97)

Respecto a las actuaciones y direcciones de Lewis, *Tres en un sofá* es una *rara avis* en cuanto al desarrollo del personaje prototípico. Aquí el personaje quiere formalmente casarse al tener una relación romántica consolidada. No será la tónica constante en los inmaduros personajes de Lewis. En esta película podemos ver a Lewis interpretar a un personaje más serio y formal al habitual, en la línea incluso del Joe Levitch de *El botones*, a pesar de que la solución para sus problemas pueda ser disparatada.

De todos modos, dejamos esta cinta al margen en este estudio ya que no está escrita por el propio Jerry Lewis, ni está, a la vista de la cita, escrita exclusivamente para su figura actoral. No obstante, esta cinta es posterior a *El profesor chiflado*, que data de 1963, y por tanto, suponiendo la *saturación* del personaje prototípico de Lewis expuesta en las siguientes páginas, tampoco contradiría a mi estudio.

Quien escribe, produce, dirige e interpreta un film tiene a menudo conflictos consigo mismo; se trata de una lucha más áspera que la que se puede mantener contra esos espíritus brillantes que se sientan en los consejos de administración. La batalla que mantiene consigo mismo forma parte de las cualidades que han hecho de él un cineasta total. Esta guerra se desarrolla en un campo de operaciones que se circunscribe al cerebro. A veces el actor no puede soportar lo que dice el director, el cual es tratado de idiota integral por el productor, y el guionista no puede soportar a ninguno de los tres. El cineasta total no puede engañar a cada uno de sus elementos constitutivos y triunfar al mismo tiempo. En su interior habita un poderoso juez que juzga con severidad y sin debilidades.

Trabajando en comité, puedes dejar las cosas para mañana. Cuando estás solo, comes y duermes con la película, y no ganas una discusión simplemente con desearlo.

El cineasta total conoce la tortura, a veces insoportable, de no estar nunca satisfecho. Puedes estar muy cerca alguna vez, pero nunca totalmente. La razón es que él se identifica con su producto²²². Es a su propia satisfacción a la que tiene que atender.

Querer ser objetivo es un infierno. He hecho repetir más planos a Jerry Lewis que ningún otro. Uso el video para poder visionar inmediatamente todos los planos. Registro en video todas las tomas, pero sólo las veo cuando tengo alguna duda. Es una ventaja que proporciona el haber trabajado tanto en cabarets, teatros y clubs. Cuando estoy en escena en Las Vegas hago reír a la sala durante hora y media. Es mi sentido del tiempo el que me indica cómo hacerlo. Si las cosas van bien, no necesito que el público me lo haga ver, está bien porque yo siento que lo está. En el plató pasa lo mismo. El vídeo registra los errores, pero al mismo instante mis antenas ya han empezado a funcionar.

Pero el control total puede ser también una tortura²²³. No se es responsable más que ante uno mismo. No es lo mismo que cuando uno es responsable ante una pesadilla de burócratas; al final siempre puedes mendigar que te quiten tu autonomía, que te juzguen los imbéciles y puedes ponerte a llorar acurrucado en un rincón con la corona de espinas en la cabeza y gritar: «Mirad lo que me han hecho». (Alberich, 1987: 102-103)

Jerry Lewis se había convertido en productor (véase pp. 80-82). Consigue toda esa solvencia a través de su potencial comercial como actor. Aunque Lewis en sus propios textos alega haber dirigido fragmentos de películas anteriores, si consigue

²²² Este enunciado es capital: «La razón es que él se identifica con su producto».

²²³ Aquí Jerry Lewis alude a la tortura como *sacrificio* y expone su figura creativa bajo la sensación de *martirio*. Este sentimiento será importante para hablar de la *degradación* al final de este epígrafe.

firmar como director es porque Paramount termina cediendo a sus exigencias como actor comercial. Jerry Lewis había sido una de las *estrellas* más populares de año anterior a su debut en dirección, siendo sus películas de las más rentables del estudio. Aún así, la confianza no fue total, ya que se exigió a Jerry Lewis que corriera con los costes mediante su propio dinero a través de la recién creada Jerry Lewis Productions. El resultado fue un presupuesto alejado de una gran producción, lo que repercutía en el hecho de que la fotografía fuese en blanco y negro, en la ausencia de otras *estrellas* y en la necesidad de acotar la duración del propio metraje. La gran implicación laboral de Jerry Lewis facilitó la posibilidad de que el periodo de preproducción y rodaje fuesen muy corto en comparación con otras películas de Lewis y/o de la época. La distribución, por su parte, corrió a cargo de la Paramount, muy satisfecha posteriormente por el notable éxito comercial, bastante alto respecto al bajo coste de la cinta. Aquello permitió que Jerry Lewis pudiera desarrollar más películas (Pérez Rubio, 2010: 99-102).

Hasta aquí cabe recapitular dos circunstancias sobre Jerry Lewis al inicio de su camino en la dirección. La primera es la situación de poder que tenía Jerry Lewis en aquel momento, todavía una *estrella* de valor emergente. Clint Eastwood es también otro director que se pasa a la dirección, pero a medida que avanza su carrera como director va disminuyendo su actividad como actor. Sucede lo mismo con Woody Allen. En el caso de Jerry Lewis, su actividad actoral y su actividad en el campo de la realización funcionan totalmente, y sin excepción, de manera simbióticas. Eso por un lado. La segunda circunstancia es precisamente la situación laboral de sus propios personajes en relación temática y conceptual a su personaje prototípico de potencial inadaptado.

Cuando comienza a trabajar con Dean Martin, Lewis tiene veinte años y su apariencia es la de un adolescente. Al separarse el dúo, en 1956, Jerry Lewis tiene treinta²²⁴.

²²⁴ Como la documentación apunta, tras su ruptura con Dean Martin, aún empresarialmente también traumática, a Jerry Lewis no le costó organizar su carrera. Siempre había contado con el apoyo del público, lo cual propició que cobrara mayor protagonismo y reconocimiento; circunstancia que incomodó a Dean Martin. Pero además, Lewis era, desde tiempo atrás, quien se había preocupado de los asuntos artísticos y económicos del dúo. Fue Lewis quien decide finalmente disolver la asociación separándose en 1956 tras unas leves discrepancias creativas por parte de Dean Martin. Al disolverse el dúo, Jerry Lewis se quedó con la propiedad de la productora York Productions, formalmente ligada a la Paramount, mientras que Dean Martin fue contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer.

Jerry Lewis, que en su desdoblamiento interpreta a un inadaptado marginal, un deficiente infantil e histérico, a veces también con falta de afecto; intenta sensibilizar al personaje mostrándolo como alguien operativo. No es casual que lo veamos trabajando en las apariciones posteriores a *El botones* y, a veces, desempeñando oficios que requieren de estudios superiores, los cuales también el personaje tiene casi de manera milagrosa. No es un idiota; y si el personaje es alguien torpe, aún su poca habilidad no le exime de ser operativo y ser explotado por la sociedad en la que habita de manera productiva.

Por ejemplo, a Jerry Lewis lo encontramos indiferente hacia la sociedad que se aprovecha de él, como un criado servicial a través de Stanley, el botones de *El botones*, o Morty, el chico de los recados de *Un espía en Hollywood* (*The Errand Boy*, Estados Unidos, 1961), en Stanley, en el camarero al cual quieren convertir en actor en *Jerry Calamidad*. Pero el personaje también sufre por no ser como los demás como Herbert, en *El terror de las chicas* (*The ladies' Man*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1961) o el profesor Kelp de *El profesor chiflado*, docente empollón que, a pesar de ser una eminencia, por su inmadurez está incapacitado para ser visto como un intelectual y ser admirado por ello. Buddy Love, su némesis, sí que logrará ser admirado por los otros. Es Buddy Love otro desdoblamiento, pero un desdoblamiento que nace dentro del personaje desdoblado, el estereotípico.

Pero no nos anticipemos. El verdadero giro del personaje estereotípico de Lewis se encuentra en *El ceniciento*, dirigida por Tashlin, en donde, por cierto, se acerca ya a la

Como actor, Jerry Lewis hace su primera actuación en solitario en agosto de 1956 relevando a Judy Garland en Las Vegas. No había actuado sin Dean Martin desde 1946. Quizá para demostrar que él ya no necesitaba un cantante que le acompañase, despidió el espectáculo cantando *Rock-a-bye Baby*, tema con el que Garland despedía su show. La versión de Lewis posibilitó la oportunidad de grabar su propio disco (Alberich, 1987: 47). El número, por ejemplo, se puede ver en la película *Yo soy el padre y la madre* (*Rock-a-bye Baby*, Estados Unidos, de Frank Tashlin, 1958), sin ser, ni de lejos, el único film en donde Jerry Lewis interprete una canción.

Gracias a su actividad más activa en la producción, ya antes de dirigir, se empiezan a diferenciar las películas en las que Jerry Lewis sólo actúa, de aquellas en las que controla más departamentos y además actúa; Lewis se permite aprobar o desaprobado proyectos, e intervenir directamente en la elaboración del guión y, posteriormente se permitirá dirigir. No era Jerry Lewis, a la vista está, ningún idiota; y estaba completamente integrado, con las libertades artísticas y empresariales conseguidas, en la funcionalidad de la independencia laboral aún ligado industrialmente a la Paramount.

comedia dramática²²⁵. Basándose en el cuento de *La Cenicienta*, el personaje de Jerry Lewis, en *El ceniciento*, es un personaje desdichado pero responsable. El personaje presentaba ahora ciertas capacidades y madurez. Además, se enamora y su amor es finalmente correspondido, curiosamente cuando se expone como un experimentado bailarín tras que, mediante los poderes mágicos de el hada madrina, le modifiquen su caracterización hacía su apariencia más adulta. De hecho, incluso su pelo se vuelve cano mostrando a un Jerry Lewis desdoblado más maduro.

¿Acaso no es Ceniciento bajo los influjos mágicos una anticipación de Buddy Love en *El profesor chiflado*? Desde mi punto de vista sí. Es una evolución del personaje infantil. Es el siguiente paso, como lo es en cierto modo Buddy Love. Y esto es así aunque al Ceniciento el hada madrina no le haga variar su personalidad, ni siquiera su canto o su voz, hecho que será esencial en el posterior Buddy Love. También el hecho de que no varíe su personalidad es clave dramática para que el Ceniciento sea correspondido de manera constante y prolongada para mostrarlo cuando las transformaciones desaparezcan. Eso no sucede en el seductor Buddy Love, el cual demuestra sus propios talentos²²⁶. Evidenciando el detalle el personaje de Jerry Lewis finalmente en *El ceniciento*, entendemos, que contrae matrimonio. Pero esa acción de formar una familia propia no se presentará luego en los otros personajes de Lewis cuando sea el propio Lewis quien vaya a escribir y dirigir dichos filmes.

En la obra posterior, ya en completo control de Lewis, la actividad sexual es algo que el personaje prototípico no llega a asumir. Es un personaje social y laboralmente operativo; pero sigue siendo un personaje infantilizado hasta *El terror de las chicas*. No será así el profesor Kelp de *El profesor chiflado*, especialmente grotesco, en donde, si bien se siente atraído por una mujer, es incapaz de que ella se fije en él a no

²²⁵ Jerry Lewis, quien controló sobradamente la elaboración del filme, se permite modificar la estructura y también señalar la autoconsciencia del personaje sobre su propia sensación de inferioridad. Como también hemos comentado en pp. 81-82, Frank Tashlin durante la entrevista a Peter Bogdanovich, en primavera de 1962, se lamentaba de los cambios en este film del mismo modo que señala las grandes complicaciones profesionales que encontraba trabajando con Lewis debido a su capacidad de improvisación, a la negativa de repetir las tomas y a los bruscos cambios de humor (Bogdanovich, 2008: 246-247).

²²⁶ Pese a que el profesor Kelp cumple con el objetivo romántico por sí mismo, no desecha al final de la cinta otros valores de Buddy Love. Será su pareja, interpretada por Stella Stevens quien decida patentar el tónico y guardárselo también para su uso.

ser que sea convertido en Buddy Love; opuesto del personaje interpretado por Jerry Lewis respecto a lo sexual.

Creo que tengo una especie de obligación hacia el público, y ello me lleva a imponerme una serie de restricciones a mis impulsos. Tengo muchos compromisos que cumplir. Uno de ellos es con ese tipo con quien trabajo, Jerry Lewis. Jerry me paga, alimenta a mi familia, ha hecho mucho por mí. Debo protegerle. Lo más importante que he podido hacer por él es hacerle pasar del imbécil retrasado que era en 1948 al comediante actual, en 1967. No hay nada más idiota que los tebeos de Annie la huerfanita, que llevan treinta y dos años sin cambiar de aspecto. Me esfuerzo constantemente en hacer crecer a mis personajes. A sus treinta y ocho años, ya es hora de que la gente se acostumbre a verles retozar con una chica de cuando en cuando... (Alberich, 1987: 92)

Pero al personaje ni la industria le dejará crecer, ni Jerry Lewis lo sexualizará nunca explícitamente²²⁷. El análisis de Buddy Love como una parodia de Dean Martin, por las significaciones que éste tenía en las películas, es algo que naturalmente se puede hacer. Existen documentos que señalan, o tímidamente pretenden hacerlo, a Buddy Love como una proyección de su compañero ausente, tal y como hemos dejado entrever en páginas previas, pese a clarificar que es una postura errónea para el análisis. Yo no creo que se trate de una proyección, sino precisamente en un segundo desdoblamiento de Lewis, al margen de Martin. Además Jerry Lewis desmintió ese enlace a Martin de manera constante. Por ejemplo, lo hizo en la entrevista concedida a Bob Costas, en NBC, en junio de 1993 para el programa televisivo *Later*²²⁸. Pero es verdad; se puede confundir. El seductor, el personaje capaz, era el rol que ocupaba Dean Martin. Pero eso no significa que Buddy Love sea, por definición, un trasunto de los personajes de Dean Martin²²⁹, sino que es la evidencia de la *saturación*

²²⁷ Es paradójico que la cuestión sexual sea tabú para la exposición mediática tanto para Truffaut como para Lewis, aún cuando la de Lewis se entiende más por un reparo hacia la modificación de la percepción del público respecto a su personaje prototípico. La cuestión de Truffaut es de pudor personal, pero es llamativo que confluyan en el mismo punto aún por diferente trayecto.

²²⁸ Para el desarrollo de esta cuestión, véase pp. 255-258.

²²⁹ Si se quiere, se puede profundizar en el no-Dean Martin, pero es muy posible que aún empeñados en buscarles similitudes lleguemos al mismo punto. El problema es exactamente el mismo. Lo que Buddy Love expresa en su sexualización son significaciones que el propio Jerry Lewis es incapaz de atribuir al personaje típico interpretado por Jerry Lewis. Stanley, al igual, por ejemplo, que Herbert o el mismo profesor Kelp, no desarrollan esas dimensiones ficcionales; sino que continúan siendo infantiles, mas o menos responsables, pero siempre torpes e incapaces en pro de la comedia.

(término también traído desde el ámbito de la química y que remite al llenado) de las interpretaciones habituales de Lewis. Por ello, al re-desdoblarse, el intérprete, ahora *saturado*, se tiene que *desaturar*, o *corromper* sus significaciones. Este es el núcleo de este capítulo. Por ahora hay una persona que se desdobra, y dentro de ese desdoble, se presenta otro *Otro*.

Jerry Lewis se *cosifica* bifurcadamente a sí mismo a través de *Otro* Jerry Lewis diferente. En realidad Jerry Lewis *real*, ficcionalizado en Joseph Levitch²³⁰, también se identifica con Buddy Love; pero la otra bifurcación famosa y establecida, todos los antecedentes del profesor Kelp de *El profesor chiflado*, incluido el propio Kelp, son incapaces de sintetizar estas significaciones. Por eso para interpretar a Buddy Love y presentarlo como un personaje ciertamente disociado, Jerry Lewis, como intérprete, se ve *saturado* de significados. Por eso se desdobra ahora por segunda vez, de manera mucho más autocontrolada que en *El ceniciento* también como una alteración del sujeto primero. Debe romper el patrón de su personaje reiterado.

Las dos bifurcaciones de *El profesor chiflado* y *El ceniciento* se presentan con alteridad en el mismo personaje. Son dos polaridades dentro de una misma persona. Es él mismo, pero transformado. Por tanto Buddy Love no es doble, sino una *sombra*. Es el síntoma de una personalidad alterada. Es una metáfora oscura de la enajenación

Los personajes interpretados por Lewis tampoco permiten suponer una homosexualidad velada en ninguno de los personajes, sino simplemente inmadurez. Eso también se observa en *El botones*. Los recursos infantiles de diversa índole, las vestimentas estrechas, travestismos para provocar la comicidad, su voz mutante propia de la pubertad, etc. no da suficiente pie a otra interpretación posible. Como Alberich señala, la misoginia infantil poco a poco desaparece hasta en *El profesor chiflado*, al verse atraído por la estudiante interpretada por Stella Stevens, aunque el profesor Kelp sea incapaz de enamorarla. Es Buddy Love quien sí se atreve a intentar conquistarla reafirmando, paradójicamente, la posición agresiva hacia la mujer (no necesariamente disonante con las normas sociales establecidas en la época).

²³⁰ Un apéndice a este estudio sería comparar con propiedad a Joe Levitch en *El botones* con Buddy Love en *El profesor chiflado*. No sabemos la diferencia completa entre Jerry Lewis-*estrella* y Buddy Love. Buddy Love no es, desde luego, Dean Martin. Eso está claro, Pero la mejora de Buddy Love, igual que el personaje de Joe Levitch, acude a su aspecto físico de Jerry Lewis respecto a sus otras interpretaciones prototípicas. Sus cabellos engominados brillan. Su traje brilla. Sus zapatos brillan. Canta bien, baila bien, etc. Todas esas cosas las puede hacer Jerry Lewis-*estrella*, la *ficcionalización* en Joe Levitch, y el negativo Buddy Love. En los tres funciona. Se puede confundir verdaderamente al original con el *doble*. Se puede intercambiar y relevar de manera definitiva; algo que pasa con El barbero judío de *El gran dictador* y Adenoid Hynkel, pero bien aquí, o los personajes no entran en conflicto entre sí, o si lo hacen, como sucede en *El profesor chiflado*, no se enfrentan directamente al ser alternancias de dos personalidades en el mismo personaje.

del excesivamente blanco extremo de Julius Kelp, quien es la evolución lógica y natural del personaje prototípico de Lewis. Cuando en el psicoanálisis hemos hablado de *lapsus* o de *chiste*, también nos referimos a una coincidencia. Dos significantes tienen un vínculo entre sí que crean un nuevo acontecimiento (Baudrillard, 2002: 72).

Dilema similar observamos en *El club de la lucha* (*Fight Club*, Estados Unidos, Alemania, David Fincher, 1999) con el personaje de Brad Pitt, la personalidad alterada del personaje de Edward Norton. En esta película no sólo encontramos a dos actores diferentes para la representación, sino que también el desarrollo de la cinta juega con el espectador, ocultándole que realmente se trata de un único personaje hasta bien avanzada la trama. Es un delirio extremo. Porque es muy curioso; porque si bien en este filme de Lewis, *El profesor chiflado*, se señale esta oposición entre lo que Jerry Lewis representa y lo que Jerry Lewis podría ser o desear, con el profesor Kelp se debe esforzar en crear un personaje mucho más desagradable físicamente al que se acostumbra a mostrar y al que expone en situación límite también por ese lado: es un profesor universitario de éxito, pero por su torpeza surge el conflicto de todo el filme.

La disociación dual permite la creación de personalidades paralelas. Pero esas personalidades paralelas también deben ser ordenadas, “resucitadas”, bajo una trama. Esa trama no sólo les aporta un origen (en el caso de Buddy Love, un experimento científico) sino también un conflicto (suplantar al profesor Kelp) y un destino (la desaparición de Buddy Love o la de Kelp; en cualquier caso, una “muerte” o “exterminio” en la *diégesis* para finalizar con la alteridad)²³¹ (Baudrillard, 2002: 67-83).

Por eso, a colación de la teorización de Morin sobre el *fantasma*, la descomposición de proyectar sobre *Otro* los deseos y los temores resueltos, las ambiciones y potenciaciones en las habilidades propias, permite la señalización de un personaje exacto, perfecto y radiante. Esta operación permite la creación de un *mito* de manera tan efectiva, algo enormemente necesario para la supervivencia simbólica tras la

²³¹ Además ambos personajes quieren destruirse. La mimesis extrema y la némesis, al igual que el Cristo y el Anticristo, consiguen confrontarse. Uno *crea* un mundo y el otro quiere *aniquilarlo*, pero ambos están expuestos en sus posiciones más extremas y distanciadas entre sí. Podríamos hablar aquí, por primera vez, de Caín y Abel.

muerte. La descomposición o desligamiento da como resultado la dualidad entre aquel que es bueno y aquel que es malo; aquel que es un aventajado y otro que es un retrasado. No sólo sucede el caso del Dr. Jekyll; en *Dorian Gray* hay un personaje que es permanentemente bello y un retrato que se aleja dilatadamente de esa juventud (Morin, 1972a: 35-38).

¿Pero cuál es el verdaderamente bueno y cuál es el auténticamente malo en *El profesor chiflado*? La problemática la volveremos a exponer con Chaplin más tarde, cuando enlacemos a ambos. Por ahora nos centraremos Lewis: ¿Realmente considera Jerry Lewis a Buddy Love como un aventajado? Sí y no. Love es más capaz, pero es literalmente un abusón; puestos a elegir, Jerry Lewis termina prefiriendo a los Seymour, los Stanley, los Herbert, los Junior, etc. es decir, se queda con su personaje prototípico. Buddy Love, a pesar de ser un aventajado, es el gemelo enemigo. Remitámonos a Caín y Abel. O puede ser el doble maligno, el *Doppelgänger*, como desarrollaremos mejor. También recordemos el rito del *sacrificio* y al asesinato metafórico. Retomaremos esto en páginas próximas.

El doble es un *Otro* que ha podido dejar de ser mortal, de ser cadáver, pero también puede convertirse en harapo si se desvela su truco y se le quita la sábana al fantasma. Ceniciento volvía a su estado normal después de que dieran las doce y aún así su enamorada quería estar con él. Pese a que el hechizo finalizase, las virtudes del personaje eran perennes, pues eran las propias de Ceniciento y no surgían a partir del propio hechizo. Es decir, no había *otro* Ceniciento, sino uno, pero potenciado. Contrariamente, la virtualización de Buddy Love no resulta ser tan grandiosa cuando el profesor Kelp descubre los peligros de la forma de ser de su *doble*. El doble debe ser comprendido mediante un grado de obnubilación permanente, o no causará admiración alguna. Ninguno, ni Kelp, ni Love, es, para Lewis, completamente perfecto.

Precisamente, cuidando de argumentar de manera tajante que Buddy Love no estaba inspirado en Dean Martin, Jerry Lewis señalaba el desagrado hacia el personaje²³²:

²³² El profesor Kelp es, desde mi análisis, una enajenación del personaje prototípico de Lewis, pero bien pudiera no ser el reflejo de absolutamente nada. Otra posibilidad es que sea la inspiración de Jerry Lewis es un alejamiento del mundo del espectáculo:

De modo singular, cuando yo filmaba *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*) tropecé con dificultades en relación con el control y conmigo mismo. Tenía complicaciones con el personaje de Buddy Love que yo interpretaba porque era un personaje desagradable que no me gustaba. Ni siquiera me había gustado describir al personaje en el guión, esa rata inmunda y despreciable, mucho menos hacer su papel. (Lewis, 1973: 69)

Buddy Love consigue la atención de todo el mundo, incluida las mujeres, pero sin embargo a esas relaciones no les da valor. Buddy Love trata con indulgencia a los demás, cosa que no hacían los personajes de Dean Martin, quien cargaba con el personaje de Lewis, por muy incómodo que éste le resultase, e intentaba que protegerlo y ayudaba a que pudiera encontrar mejor posición. En definitiva, los personajes de Dean Martin tienen una humanidad que Buddy Love no demuestra en ningún momento. Los personajes de Dean Martin eran amigos para el personaje de Lewis; Buddy Love no conoce la amistad, y si la conoce, no le da ningún valor. Si Buddy Love fuera interrumpido durante un número musical, aquel que le hubiera interrumpido sufriría una gran y enorme humillación. Jerry Lewis comenta la naturaleza de esta personalidad:

Me han preguntado muchas veces de dónde saqué el personaje del profesor chiflado. Nació en un viaje en tren entre Los Ángeles y Nueva York. Los aviones no volaban debido al mal tiempo y tenía que presentar un espectáculo en Manhattan.

Me estaba tomando unas copas en el coche-salón con algunos de los miembros de mi equipo, cuando ese hombrecito entró con los anteojos que le colgaban de la nariz. Era la primera vez que yo veía alguien usando lentes bifocales. El hombre se aclaró la garganta:

-Ahhh ah, ahjjjmm.

Yo llevaba un maletín cubierto de etiquetas. Él lo miró y dijo:

-¿Ustedes son de la farándula?

- Sí -le respondí-. Vamos a Nueva York a montar un espectáculo.

-Ah, estupendo. Me llamo Hartman. Soy de la Compañía Surrealista de Fiambreras y Sobredridieras, de Pittsburg. Yo, ahh, ah, ahjjjmm. ¿Hacen siempre este viaje para montar espectáculos y parodias?

-Si, vamos de acá para allá.

-Ah, sí, eso es maravilloso. ¿Se van a desayunar en la, ah, mañana? O por la... ah... jjmm, ah, jjjmm... ¿qué dice que va a ver? Ah, ¿va a bajarse?

Le brindé copas durante dos horas; ni un momento le quité los ojos de encima.

Muchas personas pueden identificarse con él porque en alguna parte, en algún momento, se han encontrado con su gemelo. Puede ser incluso un miembro de la familia. (Lewis, 1973:167-168)

En este caso, parece que el personaje vino al encuentro de su autor. Si no es una mezcla de observación y sugestión, véase pp. 144-145.

Muchas personas creyeron que el reverso maligno del profesor Kelp -el personaje detestable, Buddy Love- era un ataque vengativo contra Dean. Esto no es cierto. No, Buddy Love era una mezcla de todos los individuos imbéciles, burdos, desagradables, odiosos y groseros que se descubren inmediatamente en un grupo de gente. Se les nota a la perfección. Es el tipo insensible que da con la puerta en las narices a los críos de la noche de Halloween. Es el individuo miserable que piensa que las navidades son un embuste, el tipo que dispara al presidente, el «simpático muchacho de la casa de al lado» que viola a una mujer en la calle. Es todas estas cosas. Pero no es Dean. Es Buddy Love, que se considera importantísimo a sí mismo y que detesta a todos los demás seres humanos. (Pérez Rubio, 2010: 168-169)²³³

No es Dean Martin, es otro *embellecimiento*, propio de Jerry Lewis. Es un camino bifurcado en el desarrollo del personaje prototípico de Jerry Lewis, del doble típico del narcisista. Pero en la mitología, a Narciso estar fascinado por su reflejo también le lleva a la muerte. Las intersecciones continúan apareciendo. La tradición cultural del doble se extiende durante toda la historia occidental como una señal tanto de enfrentamiento, de muerte, como de anulación al individuo original. Cabe mencionar otra vez *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*²³⁴ de Robert Louis Stevenson, novela que anticipaba la teorización psicoanalítica de que lo reprimido puede relevarse de manera peligrosa cuando no se controla.

La aparición del doble materializa esa ansia de supervivencia frente a la amenaza y el peligro de exterminio o muerte. El psicoanalista Otto Rank en el libro de referencia *El doble* ya exponía a principios del siglo XX todas estas concepciones que desarrollaremos más tarde, pero que en realidad hemos expuesto en otras partes de esta tesis a través de otras fuentes, bien sean de Freud, Morin, Epstein, Žižek, Bazin, Baudrillard, etc. Es decir, el autor, aquí, está luchando contra su *Otra* máquina a nivel metafórico.

²³³ Pérez Rubio extrae esta cita de las memorias de Jerry Lewis, aunque, como ya se ha dicho, pueden encontrarse enunciados similares en otras entrevistas.

²³⁴ No es la versión de Lewis, inspirada en la obra de manera firme, la primera versión o adaptación cinematográfica sobre la novela. Tampoco es la primera parodia, Stan Laurel ya había rodado *Dr. Pyckle and Mr. Pryde* (Estados Unidos, Scott Pembroke, Joe Rock, 1925) y Abbott y Costello, *Abbott y Costello contra el Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Estados Unidos, 1953).

El profesor Kelp es, a mi entender, precisamente el punto de máximo y extremo desarrollo en el personaje de Jerry Lewis. El profesor Kelp, a pesar de su inseguridad o sus deficiencias, es un reconocido profesor universitario. El personaje, al igual que los estudiantes a los que él da clase, es consciente de que tiene grandes carencias, pero también sabe que tiene sus virtudes desarrolladas al máximo nivel en detrimento de otras²³⁵. A partir de ahí, Jerry Lewis intentará *desaturarse*. De hecho la ausente película de Jerry Lewis, *The Day the Clown Cried*, hace que estudiada en conjunto con *El profesor chiflado*, ambas se presenten igual de sintomáticas. Está claro que en muchas películas en las que aparece, independientemente de que las dirija Lewis o no, se repiten patrones en el personaje e incluso sus nombres. Pero esto lo dejamos para los pie de página²³⁶. Tras el límite de Julius Kelp/Buddy Love, el único personaje en dónde el personaje podía distanciarse más de todas aquellas interpretaciones constantes hubiera sido *The Day The Clown Cried*, guión de Joan O'Brien que Lewis pretendía filmar en 1965 tras *Jerry Calamidad*²³⁷. Finalmente logró ser financiado en 1971 (Alberich, 1987: 83-84).

En este ambicioso guión se planteaba la historia trágica de un payaso profesional que entretiene a los niños de un campo de concentración hasta su destino en Auschwitz.

²³⁵ Como ya hemos observado al hablar de las profesiones en el personaje prototípico de Jerry Lewis, observamos que Kelp, es el eslabón más alto en la cadena evolutiva del personaje de Lewis también en cuanto a esta circunstancia. Esas grandes habilidades y capacidades le permiten, primero, desarrollar a Buddy Love y después, tomar la acción de resolver el problema y decidir no volver a reincidir en su transformación hacia Buddy Love. Pese a que no sea Julius Kelp una persona que consideremos normal, con todos sus defectos, no es tampoco un idiota o una persona estrictamente anormal para resolver sus propios problemas. Entre Kelp y Love, todos los personajes de Lewis tratan de encontrar el equilibrio.

²³⁶ Nótese que de todos ellos, la nomenclatura de Julius, del profesor Julius Kelp, es la que más se asemeja al nombre de Jerry relativo a Jerry Lewis.

²³⁷ Puesto que la filmografía de Jerry Lewis es extensa, no todas las películas escritas, dirigidas, interpretadas y producidas por Jerry Lewis han sido estudiadas en profundidad para este estudio. Sin embargo, se ha cuidado de que todo lo expuesto en esta argumentación es correcto y que las películas que no han sido mencionadas no contradicen ni se interfieren en el tema del doble. No obstante es menester mentar especialmente *Las joyas de la familia* (*The Family Jewels*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1965) en donde Jerry Lewis interpreta siete personajes distintos, pero son siete personajes que no se reconocen a sí mismos como dobles.

Recomiendo para el análisis de esta película lo comentado en el libro de Pérez Rubio, y como este autor explica el descenso comercial de la figura de Lewis a partir de 1963, en relación también a su posterior salida de la Paramount y entrada en los caminos de distribución de Columbia, y de qué modo todo ello supuso a este director el bloqueo de otros proyectos a lo largo de la década de los sesenta y no sólo respecto al proyecto *The Day The Clown Cried*. Pérez Rubio también apoya la tesis de que en los sesenta el personaje prototípico de Jerry Lewis está agotado y ya en *Las joyas de la familia* se lanza «a demolerlo» (Pérez Rubio, 2010: 201-202). Esto acompaña a la *decadencia*.

Este personaje podría ser interpretado como un personaje aún más negativo que Buddy Love, que ya es algo que se debe indicar; pero es que además, suponía la entrada de Jerry Lewis a un tono de interpretación de un grado ampliamente dramático. De producción y realización problemática y de tratamiento controvertido, la cinta nunca fue estrenada. Según la documentación, el aborto del proyecto remite a circunstancias empresariales; una fuente de financiación que finalmente no llegó cuando ya el rodaje estaba iniciado. Jerry Lewis no pudo hacer frente al resto de costes (Pérez Rubio, 2010: 232-233).

Tras esta situación tan compleja de bloqueo, Jerry Lewis no intervino en ningún film hasta siete años después, en 1979, en *Hardly Working* (Estados Unidos, Jerry Lewis, 1980), penúltima de las películas que dirigió y en dónde se retomaron las bases conocidas del personaje estereotípico de Lewis. Jerry Lewis contaba entonces con más de cincuenta años. Como es evidente, el personaje de eterno adolescente, soltero y sin hijos, que ha envejecido sin madurar, ya no transmite exactamente lo mismo. Sumémosle a ello la problemática del descenso de su valor como *estrella*, que supone un problema menor, como veremos en 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296), pero que va de la mano en esta muestra.

Podemos justificar un punto de inflexión artística en *The Day the Clown Cried*²³⁸. Consciente de ello, se puede investigar películas como *Hardly Working*. La distancia humorística no omite esa relación respecto a aquello que está reprimido, sino que además puede ser capaz de exacerbarlo, cosa que sucede ya en *El profesor chiflado*. El profesor Kelp llevaba al límite todos los Seymour, los Stanley, los Herbert, etc., sus representaciones prototípicas; Julius Kelp los sublima a todos dándose de bruces con la ausencia de un posible eslabón superior en el desarrollo de este personaje. Eso, además de la omisión de cualquier formalidad romántica, ya comentada, es otro gran problema. En esta muestra, negarse a crecer, o también a envejecer madurando,

²³⁸La no realización de *The day The Clown Cried* supone en la filmografía de Lewis un vacío idéntico al que supuso la no realización de *Il viaggio di G. Mastorna* en la obra de Fellini, película que debía filmarse tras *Ocho y medio*. No sólo son las películas en las que el personaje ficcional toca techo en cuanto sus referencias al autor, sino que son los guiones que *saturan* también las propias temáticas de las filmografías de los autores. En el caso de Jerry Lewis; introduce al personaje en un periodo distinto al contemporáneo, lo dramatiza y lo convierte en un personaje negativo. En el caso de Fellini, suponía la continuación del personaje de Guido Anselmi a partir de la película que aquel no podía filmar.

literalmente lo aboca a un problema sin solución práctica. Su personaje en *Hardly Working*, si es que no supone un *estancamiento*, supone conceptualmente una involución.

Jerry Lewis necesita trabajar aún retornando a una zona de confort y conservadurismo. Pero en cualquier caso es la convulsión reactiva a un problema de índole temático-industrial en su carrera: el problema de la inactividad, de la *ausencia*. Esto está estrechamente relacionado con la búsqueda del *relevo*. En el caso de Lewis no se buscan *relevos* para su figura actoral²³⁹. Decir sobra que lo que mucha gente a considerado *encasillamiento*, ha resultado también para los actores una seguridad en su empleo y contratación.

La problemática se hace compleja. Nos centraremos a partir de aquí, por ahora, en el problema desde la perspectiva temática y artística, pero el problema industrial será desarrollado en el primer epígrafe del siguiente capítulo 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), en donde trataremos la necesidad de relevo de un actor por otro en base a sus potenciales promocionales y comerciales. Respecto a términos artísticos, más allá de los márgenes de marcos comerciales, sucede que estas cuestiones relativas a la *saturación* del actor pueden ser muy importantes para el casting. Ellas suceden para establecer un *relevo* óptimo también a nivel creativo y temático. El director debe buscar la completa idoneidad entre el personaje y el actor que va a interpretarlo.

Sobre el tema que nos preocupa en este epígrafe, esto también es obvio. Por mucho que Rainer Werner Fassbinder admire a Hanna Schygulla, no podrá ser exactamente como Hanna Schygulla²⁴⁰. No es una mujer, no tiene sus apariencias, no tiene sus aptitudes, etc. Por mucho que los directores quieran ser *Otro*, si el papel no pueden ajustarlo a sí mismos, tendrán que hacerlo a través de un *relevo* y *cosificar* al intérprete escogido y transvalorizarse a través de ellos, de manera que el intercambio simbólico entre el director, fetichista, rellene de valor al dispositivo simbólico

²³⁹ De modo propio, como sí hace Woody Allen, Clint Eastwood o Charles Chaplin en su madurez, Jerry Lewis no tendrá oportunidad de dirigir otras películas no centradas en su propia figura actoral.

²⁴⁰ Hablaremos de este caso en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). Véase p. 450 y ss.

fetichizado. Utilizan un ornamento a modo de prótesis. Se cumple así con la idea, otra vez, del *sacrificio* a través de la *encarnación relevada*. El *relevo* parece ser más bien un *sesgo*, para que no se identifique con él; o bien también porque, aunque se identifica, el autor tiene muy difícil -o es literalmente incapaz- de cumplir con esa encarnación de forma óptimamente verosímil.

Si Chaplin y Lewis consiguen rodar películas después de su *saturación*, lo hacen con dificultades. Chaplin, sin Charlot, posteriormente también se muestra interpretativamente errante, pero como artista acepta la madurez (reflejada en una *decrepitud* -*decadencia*- respecto a la recepción de la obra) y el deterioro físico (envejecimiento) de sí mismo en cuanto a actor. El personaje de Lewis esto no lo asume. Pero la problemática es relacionable al actor y al personaje, no necesariamente relativa a ellos como directores.

El conflicto del *extrañamiento* se explica mejor al comprender que los *yoes* en pantalla suponen una división de la propia personalidad (*identidad*). Si se observa en pantalla una imagen positiva, esto permite al intérprete la vivencia de esa situación positiva a través de la identificación, mientras que la muestra de una imagen negativa hace que esa vivencia sea negativa. Como veremos luego, Chaplin, con Hynkel, no está viéndose como él quisiera verse, sino que está viéndose como a él no le gustaría verse jamás. Está viendo el lado más oscuro y negativo, llevado al extremo, de su personalidad. Es decir, volvemos a observar una dualidad extrema. La cita la expone directamente Aumont a partir de *Écrits sur le cinéma* de Jean Epstein:

El cine revela algo de la interioridad de los sujetos filmados: ello forma parte de la revelación fotogénica (es incluso su esencia). Filmar un ser humano, especialmente su rostro, es descubrir algo de él (su interioridad, su alma, su psiquismo: el vocabulario varía ligeramente). De ahí las observaciones sobre la extrañeza de la imagen de uno mismo en la pantalla: «[Epstein:] Para mejor o para peor, el cine, al registrar y reproducir un sujeto, siempre lo transforma, lo recrea en una segunda personalidad, cuyo aspecto puede perturbar la conciencia hasta el punto de llevarla a preguntarse: “¿Quién soy? ¿Dónde está mi verdadera identidad?”. Y constituye una

singular atenuación de la evidencia de existir, del “Yo pienso luego existo”, al verse obligado a agregar: “Yo no me pienso tal como soy”». ²⁴¹ (Aumont, 2004: 77)

El doble trabajo del actor debe componerse como *identificación y distanciamiento*, pues sólo así el intérprete podrá conjugar aquel material que el personaje debe sentir (desde dentro) y lo que el espectador debe entender sobre él (desde fuera). Chaplin, evidentemente, no era un dictador genocida; pero el proceso actoral, para su correcto cumplimiento, consiste en fingir y empatizar con el personaje interpretado. Es un caso límite, es verdad, pero una vez que todo el mundo ha conseguido confundir a Charlot con Hitler, ¿quién es Chaplin?

En el documental *El oficio de actor*, dirigido por Mariano Barroso en 2005, muestra una conversación entre Luis Tosar, Eduard Fernández y Javier Bardem; y ellos, conjuntamente, comenzaban a comentar que, a pesar de que sus personajes eran gente muy poco deseable, sí se sentían identificados con ellos y señalaban que, bajo situaciones y vivencias similares, podría darse la situación de que ellos actuaran exactamente del mismo modo.

Javier Bardem: ¿Cuál ha sido el personaje más lejano que habéis hecho hasta la fecha?

Eduard Fernández: A mi que me da la sensación siempre la sensación de no haber hecho ninguno lejano. [...] Pero siempre me reconozco en... ¿no os pasa?

Luis Tosar: Sí.

Eduard: Me reconozco en casi todos personajes, y con muchas partes mías. ¿Yo podría hacer esto o tengo partes de esto? Sí.

Luis Tosar: Sí, o podría ser así en algún caso.

Eduard: ¿Yo podría ser así? Sí

Luis: Si hubiera nacido en no se qué, tal, tal, tal. Podría ser así

Eduard: Yo podría ser así. Yo.

Luis: Yo tengo esa sensación.

Eduard: ¿Tengo una parte tímida, sensiblon? Sí. ¿Tengo una parte salvaje? Sí.

¿Tengo una parte desquiciada? Sí. ¿Una parte de loco? Sí.

²⁴¹ La cita que proporciona Aumont (J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tomo I, pág. 256.) Remite a Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma*, 2 vols., Seghers, 1974-1975.

Luis Tosar: Yo por ejemplo tengo la sensación de haberme alejado más, quizá, en *El lápiz de carpintero* [España, Antón Reixa, 2003]. ¿No? ¿Pero por qué? Por que era eso concreto, o sea un tipo con una cosa muy rara, pero que estaba ya...(El oficio de actor, 2005)

Se identifican, aunque presenten un *sesgo*. Charlot, para Chaplin, es algo permisible, pero con Hynkel, Chaplin pone mucha distancia. El *relevo* también parecerá ser más bien un sesgo, para que el director no sea conectado con el personaje. Pero aún así, paradójicamente, se identifican²⁴². Vamos a recuperar una cita de Jerry Lewis ya

²⁴² En una entrevista a Lina Morgan realizada por Diego Galán, en 1993, para el programa *Queridos cómicos* de Televisión Española, la actriz respondía a la señalización de que su personalidad real distaba mucho a los personajes que interpretaba en el escenario

Pero es que sí que deben de tener algo que ver conmigo en el fondo porque yo pienso que cuando uno llega a crear algo, al ser un poco autodidacta como yo he sido en este momento en las funciones de, de, y sigo siéndolo, es porque algo dentro de ti se revela contra cosas ¿no? Y de una manera todo es una especie de, sino de crítica, sí es una especie de desahogo, de salir en defensa de los demás ¿no? De decir, pues, si yo fuera una mujer así me gustaría hacer esto, y esto, y esto, y esto. ¿No? Y en el fondo debo tener algo que ver con mis personajes. Sin quererlo o queriéndolo. No lo sé, pero lógicamente no se puede separar lo que haces en el escenario salvo que interprete exclusivamente papeles no definidos como Juana de Arco o estas cosas. Estos papeles tan históricos; pues los demás papeles sobretudo cuando son de una creatividad propia pues creo que siempre en el fondo deben llevar algo de uno para poder expresar todas esa serie de cosas. Creo que están llenos de verdad. (La 1, 1993)

Igualmente, Antonio Resines en una entrevista realizada por Nacho Vigalondo en *Los felices veinte*, de Canal Orange, en marzo de 2021, decía lo siguiente:

A mí a veces me han acusado, que a veces es verdad, que hago siempre “de Resines”. Bueno. ¿Qué es Resines? Estoy haciendo de un señor que tiene unos problemas espantosos, o que está castrado y tal. ¿Tú te crees que yo estoy castrado, anormal? Bueno, en fin. Quiero decir que es una exageración que yo aceptaba.

[...]

Yo esa personalidad tan marcada como los que has nombrado [Gary Cooper o Humphrey Bogart. Actores de cine clásico recordados por su repetición papel tras papel] y otros más, Cary Grant, James Stewart, John Wayne, en fin. Bueno, es gente que a las historias que tienen que contar pues aporta una parte importante de su forma de ser, o personalidad, y eso se transmite en la pantalla. ¿Que me ha pasado a mí algo parecido a eso? Pues en algunos casos sí. Probablemente sí. Y de ahí en algunos casos, te ven... “Es usted igual que en la tele”. Que es otra frase muy recurrente. O en el cine. Y es verdad que te pareces haciendo en las películas oficios distintos, situaciones sentimentales distintas, tal, a tu vida de verdad... pero tampoco haces [...] una composición que suele acarrear algún tipo de tara, pues eso es muy valorado. Bueno, yo esas cosas no sé hacerlas. Y luego [...] yo sí sé que yo estoy limitado. De aquí hasta aquí lo hago apañado, y de aquí para abajo procuro no hacerlo y para arriba, tampoco, porque probablemente no sepa hacerlo. (Los Felices Veinte en Orange TV, 2021)

Por otro lado, también Resines asume una limitación en su capacidad de registros interpretativos.

Enunciados como lo de Ernesto Sábato señalan que el proceso de escritura supone una actividad parecida a la del actor. El proceso de creación del personaje por parte de un escritor puede remitir a la misma base que lo hará el actor:

expuesta arriba en relación a la identificación de Buddy Love con Dean Martin. Pero esta vez la vamos a mostrar más ampliada:

De modo singular, cuando yo filmaba *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*) tropecé con dificultades en relación con el control y conmigo mismo. Tenía complicaciones con el personaje de Buddy Love que yo interpretaba porque era un personaje desagradable que no me gustaba. Ni siquiera me había gustado describir al personaje en el guión, esa rata inmunda y despreciable, mucho menos hacer su papel. En este punto me pregunté: ¿Qué puedo hacer para interpretar bien a un sinvergüenza? ¿Me estaba inclinando hacia un aspecto de mi personalidad que existía realmente en mí? Sin ninguna duda. En él había algo verdadero. También en mí había verdad. Por eso lo detesté, y además, tenía prisa para representar mi alter-ego, el profesor chiflado. Sin embargo, tenía que relacionarme con los dos y tratar de representar sus papeles por igual. (Lewis, 1973: 69-70)

El artista inevitablemente está ofreciendo el testimonio de él, del mundo en que vive y de la condición humana del hombre de su tiempo y circunstancia.

[...]

Saliendo, como salen, de la persona integral de su creador, es natural que algunos de ellos manifiesten ideas que de una manera o de otra, perfecta o imperfectamente, han surgido alguna vez de la mente del propio artista; pero aun en esos casos esas ideas, al estar encarnadas en personajes que no son exactamente el autor, al aparecer mezcladas a otras circunstancias, otra carnadura, otras pasiones, otros excesos, ya no son aquellas que alguna vez el autor pudo haber expresado desde su propia situación; y deformadas por las nuevas presiones (presiones que en la ficción suelen ser tremendas y demoníacas) cobran un resplandor que antes no tenían, adquieren aristas o matices nuevos, logran un poder de penetración insólito. Son, en suma, ideas diferentes. Por lo demás, los seres reales son libres, y si los personajes de la ficción no son libres no son verdaderos, y la novela se convierte en un simulacro sin valor. El artista se siente frente a un personaje suyo como un espectador ineficaz frente a un ser de carne y hueso: puede ver, puede hasta prever el acto, pero no lo puede evitar [...]. Lo curioso, lo ontológicamente digno de asombro, es que esa criatura es una prolongación del artista; y todo sucede como si una parte de su ser fuese esquizofrénicamente testigo de la otra parte, de lo que la otra parte hace o se dispone a hacer: y testigo impotente.

[...]

En otro momento, en el mismo personaje (o en otro) se invierten los papeles. Y eso se debe, por lo demás, que el novelista pueda crear personajes tan dispares: le basta acentuar tal o cual matiz de su propia condición, poner en primer plano tal o cual emoción o pasión: los celos o la indiferencia, la perversidad o la compasión, el amor o el odio, el rencor o la comprensión.

Y así se explica que el escritor pueda dar un cuadro de la condición general del hombre escribiendo en particular sobre las relaciones entre un negro con un niño, sobre la clase alta del barrio Saint-Germain o sobre un burócrata de Praga.

[...]

El artista compone su obra con elementos de su propia conciencia, pero esos elementos aluden a hecho del mundo exterior en que el artista vive, son versiones o traducciones más o menos deformes de esos hechos externos. (Sabato, 2011: 98-194)

Ser conscientes de la *desfamiliaridad* o *extrañamiento* respecto a otra simbolización, es decir, respecto a otro personaje muy diferenciado al personaje prototípico establecido permite también sustraer el fenómeno del automatismo y romper con todas las significaciones previas (*desaturar*). Sin *sesgo* no se permite la criba.

El *relevo* no es un ejercicio comercialmente arriesgado si se hace desde el puesto de un director cuya imagen no se conoce, puesto que su valor comercial de su *presencia* en el mercado, como intérprete, no es muy alto. Más allá de que la naturaleza del mismo director puede no ajustarse a lo que el papel requiere, artísticamente también es propicio debido a la conveniencia -que no incongruencia- del director como sujeto actoral poco conocido. O como sujeto actoral poco capacitado o hábil. Los directores pueden tratarse de intérpretes poco dotados y presumiblemente debido a su escasa experiencia, sus destrezas interpretativas tampoco son las más idóneas. Obviamente, en el caso de Jerry Lewis y Charles Chaplin, como perfectas ilustraciones, esto no sucede. Son grandes actores. Pero igual que Fassbinder no es una mujer, Jerry Lewis encuentra, en su madurez, a su personaje totalmente *saturado* en *Hardly Working*.

El doble rival (o el doble escindido)

Puesto que su película *El gran dictador* señala su intersección con *El profesor chiflado*, ahora nos vamos a extender en otra perfecta ilustración, ponemos el foco más directamente en Charles Chaplin. Nos vamos al origen, pues, de su personaje prototípico. Antes aclaramos otra cosa: Charlot como tal es un personaje reconocible, pero como sucede en el caso del flâneur, es un personaje anónimo; la nomenclatura no surge en la producción original, sino en la distribución de sus películas en España. Tampoco tiene nombre el personaje protagonista de *El gran dictador*, el barbero judío (*A Jewish Barber*. Así sale en los créditos), especificando que no es Charlot (En el original: *The Tramp*. El vagabundo). El héroe sigue sin tener nombre propio y continúa en el anonimato²⁴³, no sucede así con su profesión. En su contra, paralelo a

²⁴³ Lo más cercano que estuvo a que se le atribuyera una profundidad al personaje, fue al inicio de *¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1918), donde el mal denominado Charlot iba a aparecer con su familia, una mujer con sobrepeso y cuatro hijos como contraste previo de su vida en el frente de guerra. Y aunque la escena llegó a rodarse, fue totalmente desechada de manera voluntaria por Charles Chaplin (Chaplin, 2014: 306) «Me pareció mejor que Charlot siguiera siendo un hombre del que nada se sabe, sin pasado, y encontrarle ya en el ejército» (Chaplin, 2014: 307).

él, el re-desdoblamiento de Chaplin en un segundo personaje va a provocar el conflicto. El *Otro* sí que tendrá una onomástica clara y estará definido en estos dos aspectos: Adenoid Hynkel, el dictador de Tomania.

Los contrastes entre ellos continúan: uno persiste, amnésico, con escuetas palabras tras la Guerra, al menos al principio de la cinta, y el otro es presentado ya realizando un discurso, también tras la Guerra. Ambos son dobles opuestos. Se puede decir; además que *El gran dictador* una película de ruptura en la filmografía de su director, en donde el personaje prototípico de Chaplin peligra ya que el director está dando su salto definitivo desde el cine mudo al sonoro. Por ello, ya se topa con un cambio respecto a sus obras previas que puede entorpecer a su personaje. Con la aparición del sonido, Chaplin, consciente de que el cambio industrial en la industria cinematográfica va a arrollar a su personaje, le hace cantar en *Tiempos modernos*. Después, tras hablar en *El gran dictador* la despedida se hace efectiva y no lo veremos nunca más. El personaje ha comenzado a hablar para irremediablemente morir. El propio Chaplin en su *Autobiografía* también narra con desencanto el cambio industrial en Hollywood ante la popularización rápida del cine sonoro (Chaplin, 2014: 533-534). Se formaliza la *saturación*, entendida únicamente como una denominación para señalar la problemática actoral que aquí se expone, pero también el *sacrificio*.

La pirueta en esta muestra es más compleja y rica. Chaplin no sólo se expone a través de *Otro* a un personaje que habla. No. Lo hace a través de otra figura muy concreta.

Por su parte, Charles Chaplin a su personaje prototípico, nacido como *The Tramp*, lo había dibujado a través de algunas profesiones y había dejado de ser el *vagabundo* mediante las nomenclaturas que las profesiones le atribuían. Por ejemplo, anteriormente en los créditos de distintas películas, el personaje Chaplin ya se llegó a presentar como *A factory worker* en *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1936), o *The Lone Prospector* en *La quimera de oro* (*The Gold Rush*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1925). De manera remarcable para nuestro estudio, para evitar ponerle nombre, Chaplin se escuda bautizándolo a través de sus profesiones.

Deja, eso sí, Chaplin de lado la nomenclatura de Charlot. Él no la contempla, a pesar de que en los *nickelodeons*, durante el tiempo que Chaplin trabajó en Keystone, se intentó bautizar al personaje como Chapman, Charlin o Edgar English (Ackroyd, 2016: 90). Como se señala en diversas fuentes y apunta Román Gubern, a la vez de que se iniciasen las producciones de Chaplin en la Essenay, en España se intentó bautizar a Charlot como Carlitos, algo que se hizo previamente en algunos países de América Latina. Sin embargo tuvo más éxito la nomenclatura de Charlot, adoptada de la distribución y prensa de Francia -la cual se establecía aproximándose a la figura de Pierrot (Ackroyd, 2016: 127)-, al igual que también se popularizó el nombre en Italia. Atribuirle esa nominación, remitía precisamente al nombre de Charles del actor, y presumiblemente no era una cuestión originalmente de Charles Chaplin. Para Chaplin el personaje no tiene nombre.

El *martirio* a su figura se expresa mediante el travestismo hitleriano. Es en esta bifurcación, la cual se entrelaza con el vagabundo, cuando será imposible vislumbrar otro desarrollo para el personaje prototípico. Chaplin se enzarza literalmente con Hitler.

Del mismo modo que se expresa la dicotomía entre Julius Kelp y Buddy Love, el transvase de Chaplin y Hitler está también representado a través de dos personajes hiperdesarrollados. Al barbero judío, prolongación de Charlot, se le supone por parte de Chaplin una claridad pura y antagónica a la que supone Hynkel/Hitler. Aún diferenciados, la figura de Charlot era conocida mundialmente y formaba parte del conocimiento popular de la misma manera que Hitler en aquel entonces. La figura de Hitler supone una fuente de creación externa que enriquece también la lectura de la obra, es cierto. Charlot, a través del barbero judío, se enfrenta literalmente a la personificación del motor del Holocausto²⁴⁴.

Charlot puede entenderse desde una concepción psicoanalítica, pero también desde la simbología universal o, en concreto, la mitología judaica, como apunta también Bazin en su obra. El personaje es ciertamente complejo, a pesar de que en las películas producidas por Mack Sennett a penas tiene una larga exposición que le permita excesiva profundidad. Yo me voy a centrar en esta vertiente de lectura; pero en otras podríamos incidir en la concepción económica y social. La cuestión de la representación como riqueza como algo negativo y la pobreza como algo positivo, y viceversa, es algo que no compete aquí, pero se puede exponer. Sin entrar en valoraciones se puede observar que, respecto a la concepción de su *identidad*, Chaplin también pudo tener el sentimiento de pertenecer a un grupo de desfavorecidos. Está ampliamente documentado la miserable pobreza y dificultades que padeció durante su infancia en Reino Unido²⁴⁵.

²⁴⁴ Es muy paradójico que la lectura de esta película en cuanto causas y consecuencias de la II Guerra Mundial permita muchas más lecturas tras la finalización del conflicto que durante el momento en que la película era producida y estrenada. Por su lado, evidentemente, Chaplin es más benevolente con el genocida que la propios sucesos históricos acontecidos cinco años después.

²⁴⁵ Basándose en la *Autobiografía* escrita por Charles Chaplin, otros autores como Ackroyd han podido contrastar más datos. Estas informaciones pueden explicar muchos comportamientos de Chaplin posteriores respecto a su madre, la cual se muestra de manera muy dulcificada en los textos del propio Chaplin, y también la relación con muchas mujeres en la vida de Chaplin (Ackroyd, 2016: 11-48).

En este sentido, de partida Charlot tiene mucho de los orígenes del Chaplin *real*, antes de que este se hiciera millonario; más millonario que incluso algún dictador, dejando de ser lumpen. Es decir: sin necesidad de llegar a *El gran dictador* observamos el recorrido completo de la cadena del poder económico y político. Alfa y omega. El profesor Kelp no es un desclasado, es cierto, pero sus personajes anteriores, deficientes e infantiles, *estaban* casi en el límite. Sin embargo, Buddy Love y el dictador Adenoid Hynkel no sólo están perfectamente adaptados, sino que se permiten estar por encima del sistema y romper las leyes a su favor. Son, los dos, unos personajes supra-integrados en la sociedad. El análisis por esta vertiente también funciona.

Pero volviendo a la otra vertiente que considero más ilustrativa y acorde al recorrido que he ido exponiendo; si bien en la teología cristiana, Dios, que actúa en el mundo que crea, también debe salvar y redimir esta creación a través de Cristo; lo pueden hacer también a partir de otros poderes espirituales, bien angélicos o bien demoníacos (Agamben, 2011: 9-11). En este caso, Adenoid Hynkel, y Buddy Love, en cuanto a que son relacionables con el Anticristo, están, por tanto, a riesgo de redimir la realidad de manera demoníaca y aniquilarla de manera evidente. De hecho, los personajes positivos, angélicos, el barbero judío o el profesor Kelp, están a riesgo de ser eliminados por el *Otro* durante el tiempo que los *Otros* desarrollan sus acciones.

El flâneur es un fantasma. El *Dopplegänger* es estrictamente un doble siniestro y quien ve a su doble está viendo a su muerto. El *Dopplegänger* es también coherente con la dupla escindida de bien y mal, de cuerpo y alma, vida y muerte, de día y noche, etc. Es otra figura relativa a la desposesión de la identidad propia. Como es *Otra* exterioridad del individuo, señala con su existencia la escasa homogeneidad del personaje que está viendo a su doble y es consciente de su mortalidad aunque, per se, esto tampoco es negativo si ambos no entran en conflicto, como sucede en *El botones*. Según Román Gubern, en las lecturas más profundamente psicoanalíticas, el mito de Frankenstein parte, precisamente, del mito del *Dopplegänger* (Gubern, 2002: 13-39). El doble que no es rival también tiene aún una amplio recorrido de estudio. Sin embargo, en el tema que nos ocupa, tanto en *El profesor chiflado* como en *El gran dictador* sí que los dobles se terminan enfrentando.

El autor se ve frente a su doble. Se mira frente al espejo. En la concepción simbólica que tienen en las películas, tanto Buddy Love como Hynkel, son síntomas de una gran autoconsciencia y crítica de los propios autores hacia su obra, y también hacia su personaje prototípico en específico. Primero, Charles Chaplin, al igual que Jerry Lewis, se convierte en empresarios y en propietario de su obra. En ese sentido son artistas que cargan mucha responsabilidad. En segundo lugar, ambos ya no saben muy bien qué hacer con sus respectivos personajes prototípicos a estas alturas de sus carreras, hablando ya desde un punto de vista del director-guionista, pues son muy conscientes de que las *máscaras* les aprisionan y les *limitan*, o que se enfrentan a cambios grandes dentro del seno de la industria que les cobija. Sucede en ambos casos. A esto último sólo les queda adaptarse, y la única manera de escapar de la repetición es precisamente convertirse en el *Otro*. En este caso, el opuesto, a lo mejor también para intentar alcanzar un equilibrio o para demostrar nuevas aptitudes. Independientemente de que el *Otro* sea verdaderamente otro y no sea *Yo* es una cuestión que remite aún a la concepción de la propia *identidad*.

Hay varias cosas que diferencian al profesor Kelp/Buddy Love del barbero judío/Adenoid Hynkel. Lo primero es que Buddy Love al principio también presenta beneficiosos valores. A Hynkel se le señala desde el principio como un personaje abusivo y violento. Lo segundo, es que el barbero judío y a Hynkel son identificados como dobles a causa de su semejanza. Eso no ocurre con el personaje de *El profesor chiflado*. Al igual que sucedía con *El botones* y Joe Levitch, muchos otros personajes en sus respectivas películas no los enlazaban entre sí.

Pero lo tercero, y más importante, es que aunque el profesor Kelp transforma su personalidad, el personaje sigue siendo uno y único. Buddy Love está dentro de él siendo una alteración desinhibida de la personalidad de Kelp²⁴⁶. No sucede así con el barbero judío y Hynkel, que son dos personajes distintos y separados. Es decir, el profesor Kelp es diacrónicamente opuesto respecto a Buddy Love; es una metamorfosis alterna, mientras que, aún también contrarios, el barbero judío y Hynkel

²⁴⁶ Son dos personalidades que coexisten en un mismo individuo y ambas se presentan como una alternativa de la misma entidad. Al alterarse, una de las dos se desarrollan. Kelp reconoce dentro de sí la personalidad abusiva y dominante de su madre (la que se desarrolla en la personalidad de Buddy Love) y la personalidad disminuida por contraste a su fuerte esposa (relativa al estado natural y verdadero de Kelp).

son dobles sincrónicos; como dos hermanos gemelos ajenos separados al nacer. En la mitología los hermanos son, a veces, enemigos. Ocurre con Caín y Abel, Osiris y Set, y Esaú y Jacob. Entre el doble y el original, al igual que los hermanos bíblicos Caín y Abel, hijos de Eva y Adán, surgen los celos y la envidia. Estos sentimientos llevarán a Caín al asesinato. La rivalidad surge de dos posiciones binarias, y matar al *Otro* doble supone también la *catarsis*. Si recordamos en *El botones* de Jerry Lewis, el botones y Joe Levitch no se enfrentaban como sí lo hacen los coevos Kelp y Love, que son alternativas alternas del mismo individuo. Pero el barbero judío y Hynkel, entidades separadas, sí que se enfrentan. Son rivales.

Hablamos antes del doble creado por el típico del narcisista. En aquel desdoblamiento se elaboraba un *mito*. Pero este doble rival funciona de manera diferente. En este doble se definen los aspectos de personalidad consciente o inconscientemente reprimidos, aquellos que negamos, y los que nos hacen sentir culpa. El anteriormente citado Otto Rank ya hablaba de este tipo de doble. Por eso tiene mucho sentido que este “yo” escindido, que no nos identifica, o en el no queremos vernos, se muestre externo e independiente. (En ese sentido, se podría denominar como un “no-yo”). Recordemos que la *identidad* era una afirmación en relación a lo que creo que soy, pero también de lo que los demás piensan que somos. Igualmente la *identidad* se conforma con lo que soy, pero también respecto a lo que excluyo de mí, es decir, de aquello que yo no soy o creo no ser. A nivel psicoanalítico, la aniquilación (*ausencia*) del doble, citando *Lo siniestro* de Sigmund Freud, surge como reflejo del deseo de castrar esa duplicación y así abolirla. Mientras el *Otro* siga “vivo” estará convertido en un mensajero de muerte para el contrario. Es un falso mensajero de enunciados *sobre mí*.

Si comprendiésemos al doble desde una postura narcisista más positiva, podemos entender que ese *Otro* es una evolución del sujeto original, que ha podido solucionar sus faltas o haber logrado los objetivos que al original se les privó. Todo aquí se cumple. Pero este doble rival no es una segunda oportunidad²⁴⁷. Es una alternativa.

²⁴⁷ El análisis de Freud también habla de que la repetición involuntaria que nos puede provocar lo *siniestro*, también puede propiciar la sensación de indemnidad. Lo que en una primera instancia pensamos como algo casual, en su repetición cobra nueva significación y conocimiento. Pero al haber repetición, a través de esas referencias nos encontramos la segunda oportunidad de solucionar nuestras

Ambos coexisten a la vez y representan cada uno las diferentes polaridades. Este *Otro* propicia la autoobservación y la autocrítica, pero también propicia la censura por el contrario. Valga la referencia, por otro lado, al Ferrand de Truffaut en *La noche americana*. Es entre esa censura donde también podría presentarse otro tipo de aniquilación, esta vez expresada en forma de estancamiento, paralización e inmovilidad. No en balde, Hynkel acaba finalmente apresado.

Pero sea cual sea el camino, según el psicoanálisis el conocimiento del doble parece confirmar también la motivación del individuo de tomar decisiones propias e independientes del doble siniestro, de la *sombra*. Otra vez aquí, la noción del apocalipsis que comentábamos en 4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador (p. 161). Hacer advenir un mundo real equivale a producirlo, y la perfección de esa creación equivale a concluirlo. Que el doble finalice el mundo supone la aniquilación perfecta. Es la solución final, el apocalipsis de la *diégesis* (Baudrillard, 2002: 47-65) Es el doble sacrificio que también, en realidad, representa Jesucristo en la teología cristiana. El sacrificio del *Otro*, como operación del apocalipsis del original, también funciona de la misma manera simbólica.

En 1945, en el artículo *Imitación y postizo o la nada por un bigote*, publicado en *Espirit*, André Bazin²⁴⁸ comentaba el robo de la identidad de Hitler al vagabundo de Chaplin a través del similar bigote y de cómo este se había permitido crear a Hynkel, para *El gran dictador*, como una catarsis de Hitler. En el análisis de André Bazin sobre *El gran dictador* da mucha importancia al hecho de que Charlot y Hitler lleven el mismo bigote y habla de la usurpación de la identidad de Charlot y de cómo Charles Chaplin se aprovecha de esta casualidad para, imitando a Hitler, recuperar aquello que le pertenece: su *identidad*²⁴⁹. Hynkel no existe. Hynkel sólo comparte con

faltas, circunstancia que ya hemos comentado a través de las películas de Kieślowski y que se evidencia muy especialmente en la obra *La doble vida de Verónica*, donde encontramos, además, dos dobles conectados telepáticamente pese a no conocerse.

²⁴⁸ Los análisis de Bazin sobre Chaplin también se puede encontrar en ediciones de *¿Qué es el cine?*.

²⁴⁹ Visto en perspectiva es un tanto estúpido, pero la circunstancia del bigote sí preocupó incluso al propio Chaplin. Aquel tipo de afeitado dejó de ser “el bigote de Charlot” para convertirse en “el bigote de Hitler”.

[El periodista y amigo Cornelius] Vanderbilt me envió una serie de postales de Hitler pronunciando un discurso. La cara era extremadamente cómica, una mala imitación mía, con

Charlot y Adolf Hitler un bigote que actúa de interferencia entre ellos dos (Bazin, 2002: 34-35). Es el *lapsus*; el bigote es el *chiste*²⁵⁰.

Alexander Korda me sugirió en 1937 que escribiera una historia de Hitler basada en una falsa identidad, ya que Hitler tenía el mismo bigote que Charlot. Yo podría hacer los dos papeles, sugirió. Hasta entonces, no había pensado mucho en tal posibilidad; pero ahora estaba de actualidad, y yo estaba desesperado por volver a trabajar. De repente me llegó la inspiración. ¡Naturalmente! En mi papel de Hitler podía arengar a las multitudes en una jerga de mi invención y hablar todo lo que quisiera. Y en mi otro papel de vagabundo podía permanecer más o menos callado. Una parodia de Hitler era una ocasión para la burla y la pantomima. Con gran entusiasmo, volví apresuradamente a Hollywood y me puse a trabajar en el guión. (Chaplin, 2014: 552)

También para Charles Chaplin la clave, al principio, fue el bigote²⁵¹, el cual siempre fue importante para el personaje prototípico de Charlot. Sin embargo, la gestación de Hynkel no se realizó con rapidez a partir de un único elemento, la preparación de *El*

su ridículo bigote, su mechón espeso y rebelde y su boca repugnante, pequeña, de labios delgados. No pude tomar en serio a Hitler. Cada postal lo mostraba en una postura distinta: una con las manos como garras, arengando a la multitud; otra con un brazo levantado y el otro bajado, como un jugador de críquet a punto de tirar la bola, y otra con las manos juntas por delante, como si estuviera izando una pesa de gimnasia imaginaria. Cuando veía ese saludo con la mano caída sobre el hombro, con la palma hacia arriba, me entraban ganas de ponerle una bandeja de platos sucios. «¡Es un loco!», pensé. Pero cuando Einstein y Thomas Mann se vieron obligados a abandonar Alemania, la cara de Hitler dejó de parecerme cómica para volverse siniestra. (Chaplin, 2014: 448-449)

²⁵⁰ En relación a Buddy Love, el *chiste* sería, si cabe, la errónea referencialidad por parte del público y crítica hacia Dean Martin.

²⁵¹ Tal y como se cuenta en su propia *Autobiografía*, Charles Chaplin detalla como en base al vestuario se crea el personaje de Charlot. La ropa ancha y la chaqueta estrecha, al igual que el bastón y el sombrero, no son menos importantes que el «bigotito» (Chaplin, 2014: 204-205).

No sabía si debía parecer viejo o joven; pero recordando que Sennett había creído que yo era mucho mayor, me puse un bigotito, que seguramente me añadiría edad sin ocultar mi expresión.

No tenía la menor idea del personaje que iba a representar; pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje hicieron que sintiera qué clase de persona era. Empecé a descubrirlo, y cuando llegué al escenario, había nacido por completo. Al enfrentarme con Sennett ya me había encarnado en el nuevo ser, y me paseé por allí haciendo molinetes con el bastón y contoneándome ante él. Por mi mente pasaron en rápida sucesión gags y sustituciones cómicas (Chaplin, 2014: 205).

Sobre la conformación de el personaje prototípico de Chaplin, es decir, del vagabundo Charlot, véase pp. 301-303. La explicación es útil para también mostrar cómo logró una posición favorecedora para poder desarrollar su filmografía como director durante, y también después, de su labor junto a Mack Sennett.

gran dictador sufrió muchas modificaciones respecto a su trama durante dos años, que se explican en la *Autobiografía* de Chaplin (Chaplin, 2014: 552).

Chaplin repudia personalmente a Hitler en la misma medida que es incapaz de identificarse con él²⁵². En seguida observamos el posible *sesgo*. Sólo quiere recuperar la autoría y superar en carisma a Charlot; lo del bigote ya es hasta una muestra pueril. Pero igual que Chaplin y Hitler, el barbero judío y Hynkel son dos personalidades opuestas. No son un único personaje a diferencia de Kelp y Buddy Love; son dos, y eso es lo que defiende aún mejor el proceso de anagnórisis para que puedan reconocerse entre sí como si estuvieran delante de un espejo. La dicotomía del doble no se resuelve únicamente al diferenciarlo del doble narcisista, idealizado y *embellecido*, sino desde el paso más allá de su cariz destructor, diabólico y pesadillesco. Es un doble descontrolado. Chaplin teme la repercusión de la recepción del uso del bigote por parte de su doble rival por parte del público. Reconocer a Hitler a través del bigote es asumir que el mundo *real* y la *diégesis* se están solapando.

Lo que sucede es que Hynkel está también creado por Chaplin desde un proceso creativo distinto al del barbero judío. Hynkel no se elabora desde un proceso *autoficcional* del propio Charles Chaplin *real*, sino desde la decodificación personal, como escritor y actor, de Chaplin respecto a otra persona ajena y externa a su personalidad. En este caso, la persona ajena es Adolf Hitler. Buddy Love sí que está, o puede estar, dentro de Jerry Lewis. Hitler no está dentro de Chaplin. El realismo y el irrealismo, la ficción y el documental, la realidad y la mentira, presentaban exactamente la misma dicotomía. *¿Quién soy yo?*. Si la *identidad* de Charlot, ya no de Chaplin, sino del vagabundo/el barbero judío, resulta tan dual que permite su equivocación respecto a Adolf Hitler, evidentemente debe estallar un conflicto simbólico. Mejorándolo o empeorándolo, el *Otro*, es confundido con el considerado original. Esto sucede porque, sencillamente, se considera análogo y paralelo. Entre Kelp y Love no hay duda: los dos representan tales extremos que, a pesar de aún no estar escindidos, no son confundidos entre sí. Además Love aparece únicamente cuando Kelp pierde totalmente el control. Pero eso no sucede cuando el barbero judío se hace pasar por Hynkel, autónomos ambos, que propician la equivocación entre

²⁵² Jerry Lewis también mostraba un gran desagrado hacia la significación de Buddy Love. Ello hace que las dos muestras tengan más en común.

ellos al no saber que existen las dos personas diferentes aunque idénticas e independientes.

A pesar de que los demás no los identifican como distintos, lo son. Son dos personas diferentes. Si la *autodégesis no-documental* limitaba por un lado con la *autodiégesis documental* a través de los ejemplos de *autodiégesis anónima*, el doble escindido nos señala una *autodiégesis apócrifa* que va a limitar con la *autodiégesis relevada*. Es precisamente desde la semiótica la que expone el fenómeno de *extrañamiento* o la *desfamiliaridad* (en el original: *остранение*), fenómeno paralelo con lo *siniestro*, la inquietante extrañeza o familiaridad²⁵³ del psicoanálisis (en el original: *unheimlich*) que establece el mismo Sigmund Freud. Otra intersección clave, pese a no constituir una equivalencia absoluta. Autores como Víktor Shklovski denominan este *extrañamiento* para desvelar una realidad o ficción exponiéndola desde una nueva perspectiva, en contextos ajenos a los habituales²⁵⁴. Sobre lo *siniestro*, la profundidad del fenómeno, y la angustiante experiencia, de la que ya hemos hablado con detalle, también cobra aquí importancia, pese a no valerse necesariamente de esa distancia, ni tener como objetivo la dilucidación. La actividad actoral en su *desdoblamiento* resultante no está, en absoluto exenta de estos problemas. Cobra aún más sentido bajo la *autodiégesis relevada*.

El personaje independientemente de quien lo interprete, desdoblado, *Otro* autónomo en la pantalla cinematográfica, registrado en la cinta, se ha convertido en un mero objeto estético, un dispositivo al que se le han inoculado unas significaciones concretas (o un intérprete con significaciones concretas) las cuales son recogidas tanto por él mismo, como por el conjunto de espectadores. Esas significaciones de películas anteriores, conjuntamente, a la fuerza, son un indicio a la hora de afrontar obras posteriores. El *Otro* es otra-máquina autónoma, controlada, eso sí, por Charles

²⁵³ En los textos de Freud, *Unheimlich*, lo siniestro, lo no-familiar, se diferencia de *Heimisch*, lo familiar y reprimido. Es lo oculto y secreto que, de pronto, se ve manifestado. Podemos relacionarlo también con el *efecto de distanciamiento* (*Verfremdungseffekt*) de Bertolt Brecht, que no quiere decir exactamente distanciamiento, sino *hacer-extranjero*; es decir, ajeno, también, a lo familiar. De cualquier modo, los conceptos señalan la interpretación de unas fronteras entre lo que es propio y lo que es de otro.

²⁵⁴ El arte de vanguardia pudo valerse de él a través de, por ejemplo, el efecto de distanciamiento (en el original: *Verfremdungseffekts*) ensalzado por Bertolt Brecht, pero este efecto se centra principalmente en el público con la intención de que se posicionen críticamente respecto a la representación.

Chaplin en el *mundo diegético* que él crea, controla y narra. Pero Hynkel es peligroso puesto que puede aniquilar suplantándolo al personaje de referencia: Charlot, o el personaje judío. De igual manera, el triunfo de Buddy Love y su permanencia, supondría la desaparición del profesor Kelp. Llegaría la muerte y/o la suplantación: el *relevo*. La correspondencia de la *autodiégesis* doble y su alternativa supone también otra forma de comprender la propia *diégesis*. Si las dos películas se resuelven a favor del autor es porque precisamente él es capaz de reorganizar su *diégesis* a su favor a través de la trama y argumento. Pero igual que hay salvación para uno, no la hay para el *Otro*. Uno quedará penitente. Como ni en Chaplin ni Lewis hay *relevo* y no caen en la *ausencia* dentro del resto de su filmografía, encontraremos al personaje *saturado* en una lucha, ya intermitente y convulsa, por *extrañarse* en el sujeto superviviente.

Es por este motivo por lo que Charles Chaplin, aunque quisiera, tras haber sido Hynkel-Hitler, no podrá regresar, aunque quisiera, al puro Charlot. Todo se basa en un proceso de *distanciamiento* y enfriamiento hasta tal punto que ya no permite el retorno. La *corrupción* de las significaciones del actor, viene propiciado por que el director, respecto a su propia figura interpretativa, está ya incapacitado para apropiarse de esas significaciones. Está lleno. El monólogo en el tramo final de *El gran dictador* es una *catarsis*.

El monólogo permite suplantar la *identidad* del doble escindido, lo que permite que la *diégesis* controlada realice el discurso *benévolo*, contrario al antagónico de Hynkel, frente a las masas, las cuales reciben el mensaje con el mismo fervor. Es así como se establece el marco democrático y la película encuentra su feliz resolución. Hynkel, por su parte, es relegado al anonimato del otro personaje²⁵⁵. Por el otro, el cénit que supone el monólogo se convierte en metáfora del uso de todas las características del sonoro, pues se ejecuta con una dicción exquisita; pero también se convierte en parábola plegándose Chaplin en el *simulacro* del *embellecimiento* de Hitler y *sacrificándose* así, *desnudo*, sin maquillaje. Bazin comenta esta analogía de manera

²⁵⁵ La pregunta ahora es: ¿continuará el barbero judío actuando como un impostor de Hynkel? En esta sección se abre la veda también a los héroes con una identidad secreta. Los múltiples casos van desde los seriados Batman, Superman o El Zorro, pasando por La Pimpinela Escarlata, de Emma Orczy, Edmundo Dantés de *El conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas, Jean Valjean de *Los miserables*, de Víctor Hugo, hasta el propio Jesucristo. En todos los casos hay *sacrificio*.

similar respecto al personaje de *Candilejas* y el propio Chaplin (Bazin, 2002: 93-98); aquí también es válida.

En el análisis de Bazin ya mencionado, se pone en evidencia como el actor Chaplin se quita la *máscara*. Cuando el barbero judío, haciéndose pasar por Hynkel, recita su monólogo final lo que se muestran son las ideas del propio Charles Spencer Chaplin (Bazin, 2002: 54). No están ni el barbero judío, ni nadie más. Es el verdadero rostro de Chaplin, desnudo, con las visibles facciones de una edad madura y aún a pesar del bigote tan característico. No habrá desde entonces interferencia de la *máscara* respecto a la verdadera *identidad* de Chaplin como actor y también como persona²⁵⁶. Es el propio Chaplin quien ha tomado verdaderamente la palabra siendo su *identidad*, desde entonces, más fuerte que su *máscara* que el espectador ha visto en sus trabajos previos. Eso sólo lo consigue al fundirla y disolverla junto con Hynkel. Está intentando *desaturarse* (entendido como un intento de vaciarse del conjunto de significaciones atribuidas hasta ese momento) mientras que Chaplin se individualiza y se separa y distancia de Hitler. Chaplin detalla su *identidad* como ente diferenciado del resto, pero también lo concretiza con el otro sujeto con el cual puede confundirse especialmente.

Así se expresaba al respecto Alfred Hitchcock en una de sus entrevistas con Peter Bogdanovich:

Yo no siento las cosas que sienten mis personajes. No tengo esos deseos. Si llevo cuarenta y seis años felizmente casado con la misma mujer. No me identifico con mis

²⁵⁶ Yo no me detengo en el envejecimiento del *clown* en el que sí se extiende Bazin. No la contradigo tampoco, pero me resulta más interesante esa lectura de la *desnudez*, en la que percibimos que es el propio Chaplin el que se muestra allí. Desde ese momento Charles Chaplin se desarrollará como actor sin su *máscara*.

Es curioso que Bazin ya presente la filmografía de Chaplin en estos términos, en la práctica, de *autodiégesis* y que evidencie como estos tres personajes negativos: el de *El gran dictador*, el de *Monsieur Verdoux* (Estados Unidos, Charles Chaplin, 1947) y el de *Candilejas* (*Limelight*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1952) (este no negativo necesariamente, pero sí deprimido), sean ya personajes invertidos y conscientes de la corrupción del primigenio positivo Charlot. Calvero, sin ser un personaje malo o amoral, recupera la situación de desamparo de Charlot, pero no es él, porque ya ha envejecido. Este ejercicio le permite a Chaplin exorcizar al personaje. Pero es una hábil operación no mostrar nunca a un Charlot envejecido, como sí que sucede, en su contra, con los personajes escritos por Jerry Lewis o Woody Allen. Woody Allen buscará *relevos* en actores más jóvenes; pero Jerry Lewis no.

personajes. Si me identificara, no podría retratarlos de forma tan objetiva.
(Bogdanovich, 2007: 343)

Hitchcock no muestra ninguna confusión en su *identidad* sobre su propia *presencia*. El escritor autoficcional, al diferenciarse de la verdadera autobiográfica, también necesita distanciarse. Como ya hemos indicado, el proceso creativo de la *autoficción* permite que los sucesos acontecidos en la vida real sirvan como motor creativo primigenio para que el autor pueda crear. La creación resultante es una narración *extrañada* del suceso original, que filtrado por la subjetividad personal del artista, se aleja ordenándose en su comprensible *reconstrucción*. ¿Qué mejor lejanía que otra *presencia* actoral?

Igualmente que sucede en la construcción de la *diégesis*, ocurre en nuestra propia *identidad*. La creación de mundos paralelos acontece igual que en la creación de identidades paralelas. El dibujamiento, la moldeación, la proyección desagradable, con la que ni Lewis ni Chaplin van a poder convivir, es la excusa con la que Alfred Hitchcock busca los *relevos* y opera sistemáticamente a través de ellos. Igualmente hace Scorsese con De Niro y DiCaprio (pp. 309-313), al igual que había hecho con Harvey Keitel en *Malas calles* (véase pp. 39-40). Ni Hitchcock, ni Scorsese son actores profesionales, eso está claro; pero al margen, presentan unas diferenciadas motivaciones que ni Chaplin ni Lewis van a presentar, quieren *disimular* su exposición sin correr riesgos, ni siquiera relativos a la propia imagen que tienen de sí mismos.

La controversia de François Truffaut, quien se empeña en no mediatizarse en aquello que no quiere mediatizar a través de sí, da como resultado que en *El hombre que amaba a las mujeres* el personaje protagonista expuesto sea interpretado por Charles Denner. Con el *relevo* se guarda toda la distancia respecto a François Truffaut quien aparece en la cinta al inicio despidiendo el coche fúnebre en el que se transporta al fallecido/aniquilado personaje de Charles Denner, Bertrand Morane²⁵⁷.

²⁵⁷ Nos extenderemos en el caso de Truffaut y Denner en el apartado 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

Truffaut, al igual que hacía con el prácticamente eunuco Ferrand, pretende indicar que ese personaje ficcional fallecido no es él, porque Truffaut no es Bertrand, aunque el personaje sea enlazable por el espectador tanto al personaje de Antoine Doinel como respecto a los sucesos biográficos del mismo Truffaut. El punto del pudor, como se ha visto, también es importante para comprender al *relevo*. Claramente ese entierro es una fantasía grotesca del propio Truffaut. La aparición de Truffaut en el filme facilita el *sesgo*, diferenciándose y despidiéndose a través de un trámite de anagnórisis. Sobre decirlo, la *autodiégesis* de Truffaut en este filme está cargada de intención.

El *relevo* es un camuflaje. La *saturación*, el llenado o abarrotamiento, se propicia en el intento desesperado de *descamuflaje*, es decir, de relectura, más que de reescritura; porque se intenta dar otra explicación y sentido a algo que ya está repasado e interpretado (representado, actuado, o como se prefiera referir el investigador). Si Alfred Hitchcock, François Truffaut o Woody Allen no entran en *crisis* es porque, simplemente, se sienten más directores o escritores que actores, y ceden más sencillamente la simbolización encarnada de su *martirio*. Ellos buscan rápidamente a *Otro* actor al cual *sacrificar*. No sucede así con Charles Chaplin ni con Jerry Lewis. Estos dos últimos sencillamente se inmolan de manera reiterada.

Lo que habría que saber ahora es si es primero el huevo que la gallina: si desde el actor al personaje, o desde el personaje al actor. Santiago Segura se escuda en que José Luis Torrente puede tener su *presencia* física y no su personalidad; pero en cierta medida eso es un mecanismo de defensa. Santiago Segura puede tolerar esa confusión. Pero Chaplin no. Chaplin no quiere identificarse con Hitler. Igual que Woody Allen o Truffaut no interpretan a Woody Allen-*real* o a François Truffaut-*real*, sino a otros, Alvy Singer o Ferrand, quienes “*se les parecen bastante*”.

A Chaplin esto no le resulta suficiente. Pues la dicotomía de vivos y muertos, de realidad y ficción, de verdad y mentira, de realidad y simulacro, se repite también entre luces y sombras; entre el sueño y la pesadilla; entre bueno y malo. En todas estas capas pueden haber confusiones; y Chaplin se viste después, esta vez, como una sombra completamente oscura y maligna en *Monsieur Verdoux*, para luego buscar la defensa, la justificación y la expiación en *Candilejas* y en *Un rey de en Nueva York* (*A King in New York*, Reino Unido, Charles Chaplin, 1957). Estas tres muestras son

esclarecedoras también para observar hasta qué punto Chaplin es capaz de tergiversar posteriormente a sus personajes, continuando su *saturación*, precisamente intentando huir de esa misma *saturación*. Aún con distintos síntomas son callejones sin salida, pero muestran ejercicios sublimes de *autoficción*.

Reiterar el estilo establece la *identidad*. Lo que llamábamos “clave” en 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54) también insta una *identidad*. En consecuencia, cuando el objeto se ve limitado, *saturado*, es cuando presenta el conflicto y genera la necesidad de, o bien de presentar novedades, o bien reiterarse en las significaciones que le *saturan* el prolongando el “encasillamiento”, viciándolo. En ambos casos el objeto está a riesgo de que sus significaciones se desvíen, que se *corrompa*, está repleto, pues en cualquier caso, el objeto estará obstruido ya que el actor o actriz, con la sucesión de trabajos y con el paso del tiempo, se le van atribuyendo nuevos significados los cuales, en su sedimentación, van modificando la percepción global que se tiene de él o de ella. Finalmente, la única manera efectiva de *desaturar* completamente al objeto será la *ausencia*.

Se hubieran ahorrado muchos pesares como directores al haber *ausentado* a su figura actoral²⁵⁸. Al invocar a otro intérprete, como una evocación Lázaro, un Frankenstein, el *relevo* no tendría que haber cargado más sobre sí las significaciones del muerto viviente. La obra se descongestiona de esas significaciones *saturadas*, ya sean malignas o negativas, diabólicas, satánicas o angelicales o positivamente narcisistas, etc. con las cuales no quieren ser identificados. Los intérpretes *relevo*, en cuanto a que son otras personas y son entes con significados ajenos a la *identidad* del autor, ayudan al autor a distanciarse al embutir significaciones diferentes dentro del personaje. Cuando otro intérprete nuevo encarna un personaje escrito por el autor, ese personaje

²⁵⁸ Al igual que Adán, al igual que Caín, al director-actor con estos problemas únicamente puede convertirse en un personaje *errante*, ya *saturado* de significados erróneos en la obra del director-dios. Sin embargo, *ausentarse* el director en su propia obra provoca la peregrinación en filmografías de otros autores. Ya hemos visto como, entre otros, Martin Scorsese habita en películas de otros directores. Igualmente podemos mencionar el caso de Quentin Tarantino en la filmografía de Robert Rodríguez. Este “vivir fuera” de la propia obra es algo que desarrollaremos en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

deja de ser el autor. Se convierte en la mezcla de dos personas. La *presencia* y las significaciones relativas a ella se modifican inmediatamente.

Curiosamente, del mismo modo que hace el “chiste” y el “lapsus” en el psicoanálisis, el *extrañamiento* también exige un proceso de recontextualización para poder transmitir la nueva información tergiversada. La *conciencia de diégesis* permite al personaje extrañado que sea consciente de la intensidad del proceso que están realizando con él. Precisamente eso sucede con el personaje de Larry David en *Si la cosa funciona*, Boris Yellnikoff, un personaje evidentemente identificable con Woody Allen. Como valoramos en las conclusiones de *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* (Sabater Cuevas, 2015: 49-51) entre los personajes en donde Marcello Mastroianni relevaba a Federico Fellini había algunos que se acercaban más a la *identidad* de Mastroianni que a la de Federico Fellini. La cuestión se explica aquí. El *relevo* consigue mezclar dentro del personaje la *identidad* de dos personas, y hay en los distintos personajes más o menos proporción de la *identidad* de una que de la otra.

En el caso de Woody Allen y Larry David la identificación continúa siendo enorme. ¿Donde acaba Woody Allen y empieza Larry David en la creación de Boris Yellnikoff? No dista mucho tampoco Boris Yellnikoff del Larry David que podemos apreciar en *Larry David*, en donde el propio Larry David actúa como el supuesto Larry David *real*.

Si el barbero judío/Adenoid Hynkel y Julius Kelp/Buddy Love representan la frontera de la *autodiégesis no-documental* y *autodiégesis relevada*, Boris Yellnikoff también está en un punto cercano. Boris Yellnikoff se encuentra justo al otro lado de la frontera, en la parte que a la *autodiégesis relevada* le corresponde. La aduana es sólo el cambio de persona física. Woody Allen siente, en *Si la cosa funciona*, la necesidad de *ocultarse* y al *camuflarse* aún sin deformarse en exceso. De hecho, respecto a los personajes prototípicos de Woody Allen, Boris Yellnikoff, cojo tras un intento de suicidio, no varía mucho más allá de ser particularmente más desagradable y grosero respecto a otros personajes de Allen (aunque quizá esas son razones más que suficientes para establecer el *sesgo*). La voluntad de encontrar un *relevo* (Larry David

en este caso²⁵⁹) no hace siquiera que Woody Allen rescinda al personaje de una *consciencia de diégesis*, independientemente de si sea activa o pasiva. Larry David, por su parte, tiene unas características físicas bastante parecidas a las de Woody Allen, incluyendo las relativas a la edad.

La *autodiégesis relevada* tendría un *modelo* que no se desdobra en su representación sino que en la representación se proporciona, intencionalmente, otro elemento (un nuevo intérprete/actor) capaz de *simular* al *modelo* al *desdoblarse* y *relevarlo*. Este otro actor permite la adecuación de nuevos, o en cualquier caso diferentes, valores que pretende representar y así no *saturar* aquellas significaciones que el autor, como actor o intérprete, puede poseer.

En último lugar, para finalizar esta problemática, hay que señalar precisamente que el hecho de que Boris Yellnikoff como personaje fronterizo de la *autodiégesis no-documental* no es en absoluto algo baladí. Tener *consciencia de diégesis* permite que el *Otro* pueda *relevarse* y operar de manera autónoma a los designios del autor. Estaba ya allí la problemática con Hitler/Hynkel de *El gran dictador*, pues ya combatía falsamente contra los designios de un *Otro*. De todas maneras, la interpretación de Hynkel por parte de Chaplin es una excepción que dista mucho de las normas y síntomas de la *autodiégesis no-documental*. Lo que sucede con la interpretación de Chaplin a través de *El gran dictador* es algo muy anómalo respecto a las otras muchas muestras tomadas en consideración. Es un caso límite.

Por su parte Woody Allen sí que se permite acoger a otros actores dentro de su *diégesis* y suplantar un rol que se asemeja mucho a las representaciones estereotípicas de Allen. Woody Allen escoge el *relevo* para la *encarnación* a través de un actor al

²⁵⁹ ¿Por qué? Sería válido interpretar que Larry David es una figura cómica y mediática de una trayectoria y reconocimiento muy similar al Woody Allen, también de origen judío y de apariencia similar. Por ello, el *relevo* puede ser bastante directo y puede generar la confusión de que lo que se está exponiendo en la película es una proyección del propio Larry David y no del propio Allen. Esto a Woody Allen le deja en una zona de confort. Larry David supone una camaleonización impecable. Y todo esto es posible desde la cosificación previa de Larry David, al margen de la labor de Woody Allen. Larry David, como actor, ya es un *médium* o símbolo capaz de evocar ciertas significaciones, todas ellas muy parecidas a las significaciones que posee Woody Allen. La *máscara* no es la misma, pero es muy similar. No se trata de un doble, sino de un *relevo* por una presencia equivalente.

que le permite cohabitar en la *diégesis*²⁶⁰. Evita así la *saturación* quizá porque se da por sentado de que no se va a reincidir tanto en esas significaciones a lo largo del tiempo. En esa línea están también los actores supuestamente reconocidos como *alter-egos* o encarnaciones de los directores. Algunos directores y actores parece que vengan imantados; Marcello Mastroianni y Federico Fellini no son los únicos²⁶¹. En estos casos no encontramos a dobles rivales sino más bien a dobles bienhechores y mesiánicos. Al igual que en la tradición judeocristiana, Dios continúa mediando a través de un Cristo encarnado y filiado con el que tiene una semejanza. Pero es el establecimiento del actor o actriz como *alter-ego* también una suerte de *saturación*, pues al final estos también pueden mostrarse repletos de significaciones y pueden necesitar también su descongestión.

Desaturación o drenaje

Gilles Lipovetsky señala que las *estrellas* son imágenes de unas personalidades construidas a partir de un físico. Esta «superpersonalidad» está fabricada por el *star-system* y los papeles son hechos a medida para su arquetipo de individualidad estable o poco cambiante. Sin embargo, este principio de *identidad* permanente choca con los mecanismos de la moda (Lipovetsky, 1990: 243). La sociedad de consumo, como de igual manera en la industria de cinematográfica, se exige la renovación permanente. El producto debe ser actualizado, y si algo está degradado (*corrupto*) debe ser actualizado o cambiado (*relevado*). Sin embargo, la persistencia es también una opción.

Con los casos de Charles Chaplin y Jerry Lewis vamos a ver como la *identidad* se puede terminar viciando entre los intentos de *desaturación* de sus apariciones.

²⁶⁰ El proceso se presenta, primero, como una *criba* de su propia *presencia* por parte del autor mientras que se establece el *sesgo* también respecto hacia la otra persona, el otro actor, que se encarga de la *encarnación*. Este otro actor, por tanto, es el *relevo* del autor en el personaje. A este *relevo* se le permite cohabitar en la *diégesis* mientras que el autor, como actor, no se vea *saturado*.

²⁶¹ Johnny Depp en el *Prólogo* del libro Tim Burton por Tim Burton detalló en 1994 como fue su primera impresión sobre Tim Burton cuando ambos se conocieron en 1989 y de qué manera él identificó al director con el personaje de *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, Estados Unidos, Tim Burton, 1990) a un nivel tanto físico como emocional. En el prólogo además señala cómo su relación profesional está basada en la amistad y en una profunda confianza y comprensión artística (Burton, 1998: 15-18).

Tras la investigación, todo parece indicar que la afinidad personal viene acompañada de una idoneidad comercial con un actor que facilita la realización y distribución de las películas. Nos extenderemos sobre esta problemática en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

Continuando con la posibilidad del doble, nos encontramos con el doble diabólico. Recojo la terminología de tradición judeocristiana. A partir de ahora, consciente del cercano Apocalipsis, el autor se enfrentará a esa idea de posible post-Apocalipsis, o su estancia en el infierno. Es allí donde parecen cumplir los autores la fantasía de *autodestrucción y decadentismo*.

La *saturación* en el caso de Chaplin acontece motivada por el hecho de que a su imagen se le haya adherido aquellas significaciones con la que se siente atrapado e injustamente juzgado. Hemos comentado ya la relación entre él y Hitler. Pero ahora hay que añadir una circunstancia más: la persecución política sufrida por el macartismo a final de los años cuarenta, la cual coincide en el tiempo con *Monsieur Verdoux*.

Los hechos los aborda Chaplin en su *Autobiografía* de manera amarga. Precisamente *Monsieur Verdoux* tampoco es recordada con cariño por el propio autor. No ya por la censura infligida a la película en Estados Unidos en coalición a los problemas políticos, sino porque tampoco parece preocuparle demasiado *matar* a su personaje, aún consciente de lo transgresor que resulta. Con Verdoux, Chaplin sigue tratando a un personaje negativo e insatisfecho en una cinta cínica y pesimista. Por eso promueve *Candilejas* más tarde; en donde pretende hacer lo opuesto. Sin embargo, *Candilejas* también se recibió con frialdad, ante, ahora sí, la incomprensión y la cierta decepción de Charles Chaplin (Chaplin, 2014: 614-649).

Como hemos visto en *El gran dictador* las representaciones de Chaplin se bifurcan en dos caminos. Tenemos la bifurcación positiva (blanca o angélica) y la bifurcación negativa (negra o diabólica)²⁶². Ambas están *corruptas* en el exceso (*saturadas*). Están llenas. A partir de ahí Chaplin intentará purificarlas y drenarlas (*desaturarlas*). En *Candilejas* lo intenta a través del desarrollo de la bifurcación positiva. En *Monsieur Verdoux*²⁶³ lo intenta a través de la bifurcación negativa.

²⁶² Serguei Eisenstein también analizaba *El gran dictador* como la cumbre del desarrollo de su personaje prototípico de Chaplin y señalaba que siempre se trataba de una víctima que habitaba en un territorio hostil. En *El gran dictador* representaba los dos polos, el vencedor y el vencido (Eisenstein, 2010: 40).

²⁶³ *Monsieur Verdoux* no es una idea primigenia de Chaplin, ni tampoco está basado originalmente en experiencias directamente personales. En base a una idea originalmente promovida por Orson Welles,

Por esta parte, André Bazin ya se percató de la doble relación inversa entre Charlot y Verdoux y no sólo entre Charlot y Hynkel. El texto de Bazin aparece en el número 19 de *La Revue du cinéma* en 1948 (Bazin, 2002: 47-63). Al igual que Hynkel, Verdoux también es un superadaptado, no como el barbero judío. Es rico y cínico embaucador de mujeres. Es más *como Charles Chaplin*. De hecho, es el personaje que permite mayor rastreo de elementos biográficos relativos a su autor. En primer lugar el escarnio sufrido en Estados Unidos de manera comercial, social y política; y en segundo en relación a sus experiencias sentimentales que también coinciden en el tiempo.

La misoginia de Verdoux también se explica en base a la proyección de sus costosos y tortuosos divorcios con Mildred Harris, Lita Grey y Paulette Goddard. Me remito a la obra de Peter Ackroyd, pero también son válidas otras fuentes. La diferencia de edad entre Chaplin y sus mujeres también había sido motivo de escándalo en la época debido a la temprana edad de ellas, por ese lado también Chaplin se siente juzgado; pero el móvil era también económico. Respecto a este autor también podemos hablar circunstancias concretas de diferentes amantes, como Edna Purviance²⁶⁴, pero en concreto aquí se ha de señalar la relación con Joan Barry, quien inició una batalla legal a principio de los años cuarenta en la que intentaba justificar, finalmente sin éxito, la paternidad Chaplin respecto a su hijo (Chaplin, 2014: 584-599).

Al final de la cinta *Monsieur Verdoux*, el personaje de Chaplin es sentenciado. La película se cierra con Verdoux caminando hacia la guillotina donde será ajusticiado. Al igual que en *Monsieur Verdoux*, el personaje Clavero, de *Candilejas*, también

que le propuso el papel de Henri Désiré Landru, el asesino en serie “Barba Azul”, Chaplin vio la ocasión de distanciarse de la comedia. El documental de Welles no se llegó a hacer; pero sí que Chaplin filmó esta cinta. Consecuentemente, Welles reclamó su evidente autoría ya que le había enseñado un guión primigenio (Chaplin, 2014: 590-591).

²⁶⁴ Dejo de lado a la proyección mitificada y angelical de Edna Purviance. Aquí no procede, puesto que las significaciones tanto con ella, como desde ella, son diferentes. Bazin señala a las representaciones de Edna Purviance como el ideal hiperfemenino de Charlot y de cómo ese *fantasma*, perdido, se convierte en *ausencia* respecto a otros personajes posteriores como Verdoux o Calvero (Bazin, 2002: 59). La relación sentimental entre Charles Chaplin y Purviance se inicia en 1915 y continúa pasado 1917, año en el que Chaplin contrae matrimonio con Mildred Harris, iniciando el progresivo deterioro de la relación. El matrimonio con Purviance pudo haberse cristalizado, pero jamás tuvo lugar. Originalmente, la actriz, a partir de su trabajo continuado con Chaplin, se había trasladado a un hotel próximo al bungalow en el que Chaplin vivía, convirtiéndose también en su amante (Ackroyd, 2016: 112).

muere. Pero aquí la muerte se presenta de manera serena tratándose de una muerte natural. Aquí el protagonista, más que a través de un alegato convulso, la expiación se realiza mediante la búsqueda de perdón. Clavero es un actor olvidado y caído en desgracia. El personaje, digamos, que habita lamentándose en un infierno del cual quiere salir, pero reiterarse en el infierno, le *purifica*.

Según Bazin, *Candilejas* es una «confesión» y «un exorcismo del destino de su autor». De hecho, este crítico llega a comentar en relación a Chaplin leves atisbos de lo que consideraríamos estudios sobre la *autoficción* (Bazin, 2002: 93-95). Bazin ya diferencia entre una autobiografía y una novela de ficción. Los textos de Bazin sobre Chaplin son bastante lúcidos para estudiar la *autodiégesis* en este director. Más allá del envejecimiento y los usos y ausencia del maquillaje que comentaba en relación a *El gran dictador*, el autor francés volvía a comentarlos y añadía al estudio la situación del joven personaje femenino que aparece en la película interpretado por Claire Bloom. La verdadera situación de Chaplin se enlaza con su último matrimonio de Chaplin con Oona O'Neill²⁶⁵, con la que se había casado en 1943 y con quien convivió hasta su fallecimiento.

La *catarsis* se va a cumplir en ambos casos. Con ambas ya hay, de partida, una sustitución simbólica. Al haber sido sustituido, ya no para cumplir con el deseo, sino para expresar su repugnancia, el *Otro* recibe también esa carga simbólica. Por ello Clavero, aún siendo un personaje bueno y que permite a Chaplin también expiar su sufrimiento, se ve intoxicado de la existencia de los *siniestros* y debe ser llevado al extremo; es decir, a la muerte, para expiarlo con eficacia (Žižek, 2011: 124-158). He ahí también el *decadentismo*, en el sentido de *degradación*, que también estamos utilizando, en Chaplin.

²⁶⁵ Chaplin conoce a Oona O'Neill cuando ella tiene diecisiete años. Debía haber sido la actriz para su proyecto no realizado titulado *Shadow and Substance*, proyecto que Chaplin planteó antes del rodaje de *Monsieur Verdoux* y del que O'Neill ya era *sustituta* de Joan Barry, con quien Chaplin ideó la adaptación inicialmente en 1942 antes de que se iniciasen los problemas entre ambos. *Shadow and Substance*, adaptación de la obra de Paul Vincent Carroll, no llegó a realizarse nunca, pero fue arrastrado, al menos, hasta el rodaje de *Candilejas*, cuando, una vez ya casada, Oona O'Neill se convirtió en ama de casa y se dedicó a la crianza de los hijos del matrimonio (Chaplin, 2014: 585-642). Aún así, Oona Chaplin es utilizada como doble de Claire Bloom en dos secuencias de *Candilejas*. También los niños que aparecen al inicio de filme son los tres primeros hijos que tuvo la pareja. No son los únicos familiares de Chaplin que aparecen en este filme, su hermanastro Wheeler Dryden y sus dos hijos relativos a su anterior matrimonio con Lita Grey, aparecen también (Akroyd, 206: 333).

La relación de Chaplin con las mujeres y la justicia va por un lado. La labor profesional va por el otro. Clavero muere tras la realización exitosa de su número cuando finalmente vuelve actuar. La *catarsis* aparece con la reconciliación laboral. Igualmente, en la no realizada *The Day the Clown Cried*, moría el personaje que bifurcaba a Jerry Lewis, Helmut Doork, también un actor caído en desgracia. Helmut Doork era también un doble diabólico, ya que era un payaso que acompañaba, durante el metraje, a los niños judíos a la cámara de gas en donde eran asesinados junto a él. Señalamos los paralelismos por esa parte con Lewis, quien aquel momento combatía su actividad con el descenso comercial de sus películas. Chaplin filma ya *Candilejas* también en el exilio de la gran industria de Hollywood.

El problema también viene porque Chaplin, al igual que Lewis, tiene dificultades de *ausentarse y desterrarse* actoralmente de su propia filmografía y de buscar un *relevo*. Para Lewis, ser intérprete ya no es un trabajo; se ha convertido también en *pecado*. Véase *Hardly Working*; el título es incluso ilustrativo: Jerry Lewis está *trabajando con dificultad*²⁶⁶. Con la *identidad en crisis*, estos dos grandes actores ya no pueden *fingir* la realización de su profesión. Las *encarnaciones* de Clavero y Helmut Doork suponen el *sacrificio* del actor. Con las cristalizaciones de muerte (*embellecimiento*), se exponen *catarsis* públicas más recaladas y subrayadas. Pero son *decadentes, degradantes* puesto que son representaciones de actores caídos en desgracia.

Es importante decirlo aquí. Esta *degradación* no tiene absolutamente nada que ver con un decaimiento artístico. No estamos hablando en absoluto de talentos decrepitos. La *degradación* es una impulsor expresivo y temático que se relaciona estrechamente y con gran eficacia con la *autoficción*. En el particular alegato de “sed testigos de mi

²⁶⁶ Tras el total descalabro de *The Day the Clown Cried*, a nivel profesional, Jerry Lewis ya no volverá a estar tan cómodo como en su filmografía anterior. Su personaje tampoco. En *Hardly Working* el personaje de esta película, interpretado por Lewis, debe continuar demostrando su utilidad social. El payaso en paro debe buscar otro trabajo, y he aquí su inadaptación profesional y personal en la sociedad. Pero el personaje no tiene autonomía económica, así que convive con las insinuaciones del marido de su hermana, muy molesto por la presencia de lo que parece ser un inútil. Ese es el desarrollo que finalmente demostrará el personaje prototípico de Jerry Lewis: lo que podía ser tomado como un retraso en el desarrollo de un adolescente era ya claramente una deficiencia en un hombre que aparenta los cuarenta años y sigue viviendo en los problemas de la adolescencia.

sufrimiento”, en esa autoafirmación de la “maldición”²⁶⁷, el autor también encuentra su placer y el reconocimiento. Esto también lo avala el psicoanálisis.

Cuando Chaplin parece exponerse en su obra, y mostrar su *desnudez*, Bazin alude la ausencia del maquillaje como una señal de que el actor ya no se está camuflando en su *máscara*. Va de la mano, también en palabras de Bazin, el envejecimiento del actor. Por mi parte, no creo que, per se, el envejecimiento sea una problemática que lleve inexorablemente a la *saturación* de la significación de los intérpretes. Aunque puede ocurrir, y en el caso de Jerry Lewis es muy evidente, pero no lo es tanto en el caso de Charles Chaplin. La problemática de Chaplin alude más a cuestiones centradas en otros condicionantes los cuales tienen más peso que los temáticos. Es decir, sí, el envejecimiento puede *saturar* e invalidar a un intérprete, pero no es un axioma. Los intérpretes siempre pueden ajustarse a los papeles según su apariencia, lo cual hace Chaplin en *Un rey en Nueva York*.

Entre *Candilejas* y *La condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, Charles, Chaplin, 1967)²⁶⁸ filmó la última película en donde figuraría como intérprete

²⁶⁷ Aunque no se pretende asentar el concepto de *degradación* junto con la corriente literaria del decadentismo, recojo este vocablo desde la popular denominación de *artista maldito*, que viene popularizada por Paul Verlaine en su obra *Les Poètes maudits* y que está inspirada a partir del poema de Charles Baudelaire *Bénédiction*, perteneciente a *Les Fleurs du mal*. Ambas obras datan del siglo XIX. En este aspecto tan particular el *encasillamiento* también podría ser entendido como una “maldición” del actor o actriz.

²⁶⁸ Por esta parte, Chaplin sí se *ausenta* al final de su obra, pero no del todo. En *La condesa de Hong Kong*, el autor/director ya no se coloca en un puesto protagónico, pero cumple con una fugaz aparición acreditada como *An old steward*.

Además, precisamente Jerry Lewis, conocedor de la obra de Chaplin, a quien admiraba y a quien señala como ejemplo de realizador total, señala con elogios al autor inglés respecto a la elección de Marlon Brando para cumplir con el rol protagonista en esta última película:

Estoy convencido de que Chaplin fue el mejor ejemplo del realizador total. Estaba en todas partes en sus películas. Las creaba en el más completo sentido del término: experimentaba en ellas para constatar con qué amplitud, inteligencia y destreza podía trabajar.

Pero Chaplin contaba con un grupo poderoso de excelentes cómicos que trabajaban con él película tras película. A menudo utilizaba a un actor en tres papeles diferentes dentro de un mismo film, cambiándole de traje y maquillaje para que pareciera otro. Ford Sterling hizo tres papeles completamente distintos en *Luces de la ciudad* (*City Lights*). En una secuencia aparece sentado en una silla de ruedas, luego sobre una percha, y, en otra, en una envoltura.

Chaplin consideraba a los actores primero como personas y luego como instrumentos dramáticos. Trabajaban para él de este modo. Una vez declaró que la elección de Marlon Brando para actuar en su film *La condesa de Hong-Kong* (*A Countess from Hong-Kong*), se debía a la falta de humor de Brando. Esto quiere decir que Chaplin creía poder ejercer su control cómico sobre Brando, si éste hacía un papel serio. Su falta de habilidad como cómico

principal. Desde Reino Unido, Chaplin filmó una sátira en la que el arruinado Rey Shahdov se exilia en Estados Unidos donde será acusado de comunista. Shahdov, como trasunto de “shadow”, “sombra”, es también una confesión de las verdaderas impresiones de Charles Spencer Chaplin contra las políticas de macartismo y su situación en el considerado exilio.

En la película el autor apenas se camufla. Chaplin visiblemente más mayor encaja perfectamente con las necesidades del personaje. Igualmente hubiera resultado verosímil teniendo más edad o menos. El envejecimiento del actor no remite per se a la *corrupción* o *saturación* de los actores. Si esto sucede, es porque los intérpretes se han basado en una *máscara* la cual no permite el envejecimiento de aquel que está detrás de ella. Liberarse de la *máscara* Charlot suponía *saturar* a Chaplin, pero un Chaplin sin *máscara*, aún *degradado*, abre unas opciones que eran limitadas para la *máscara* de Charlot.

Paradójicamente la bifurcación entre el blanco y el negro supone que los próximos personajes, normativos o no, se sitúen, digamos, entre una escala de grises. La *realidad* no es maniquea. Verdoux, verdaderamente, no es tan negro como Hynkel. Igualmente Clavero, no es tan blanco como el barbero judío. De hecho, incluso aquellos dos finalizan la película “impregnados” de el *Otro* ya que terminaban la película aprovechándose de las ventajas de su doble rival. Recordemos que el barbero judío finaliza aprovechándose también del impacto transformador de los medios de comunicación implantando su monólogo. Igualmente Kelp, aceptando sus carencias sociales, logra enamorar al personaje de Stella Stevens, quien plantea el gran negocio de vender la patente de su tónico transformador. El interés romántico del Ceniciento alquimizado con la ultra-sexualización de Buddy Love se impregna en el personaje de Kelp.

La *sexualización* de Buddy Love no aniquila el ideal romántico del personaje prototípico, pero como ya hemos visto, al no reiterarlo en películas posteriores, el envejecimiento sí termina lastrando a las simbolizaciones de Lewis. Existe una disonancia entre la *máscara* que tiene Jerry Lewis en la industria con la que por su

era una ventaja. Había escenas en que Brando se movía como un títere. La película resultó un fracaso, pero el plan de Chaplin era correcto. (Lewis, 1973:149-150)

edad este autor proporciona. Citado está el caso de *Hardly Working*. Aunque la edad de Charlot no era relevante en su origen, Charles Chaplin para interpretar a Clavero en *Candilejas* necesita tener exactamente la edad que Chaplin tiene en el momento en que la película se rueda, que es la edad que Chaplin transmite. Eso no lo hace Jerry Lewis.

Las interpretaciones de Lewis se vician en el *encasillamiento* a pesar de que Jerry Lewis cada vez transmite, por su edad, otras significaciones. Realmente el intento de *desaturar* no es tal. Lo que está haciendo Chaplin es *saturarse* de distinta manera. El autor continúa añadiendo significaciones a su personaje y las reajusta a la suma total. Las significaciones se están sedimentando en una actualización constante. Si se quiere, el envejecimiento es un elemento más a considerar en el cómputo total de lo que consideramos *presencia*. Como elemento de *identidad*, el actor o actriz debe valorar su idoneidad para establecer al personaje dentro de la escala de grises.

Igualmente se impregna el autor con su *relevo*. Y también mencionábamos antes que en los roles interpretados por Marcello Mastroianni en las películas de Federico Fellini habían unos que se asemejaban más a Mastroianni que a Fellini. Entre ellos se establece una escala de grises en las que los personajes se adecuan. Lo mismo sucede con los *relevos* de Woody Allen; y con los actores de François Truffaut, y con los de Rainer Werner Fassbinder, etc.

En último lugar, antes de cerrar este bloque, no quisiera pasar por alto la significativa figura de Orson Welles porque en su obra se pliega muy claramente la mitomanía mesiánica con la *decadencia* o *degradación*. Además, igual que Jerry Lewis y Charles Chaplin, Orson Welles también es un director exiliado de Hollywood. Este es un punto que los tres tienen en común.

Durante su trayectoria, Orson Welles sintió una potencial preferencia por personajes que presentaban también una similar dualidad. En sus entrevistas Welles hace alusión a Falstaff de William Shakespeare, al capitán Ahab de la novela *Moby-Dick* de Herman Melville o de Don Quijote y Sancho Panza, ambos de Miguel de Cervantes. A ellos los trató con fortuna variable. Algunas de esas representaciones las cumplió y otras no las finalizó. Pero está documentado su acercamiento y trabajo, igual que hizo

con la adaptación de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, la cual no llegó a materializarse pese a su gestación. Desde luego, hay elementos comunes en los personajes que Orson Welles interpretó. André Bazin encajaba la labor interpretativa en estos personajes ambiguos en relación al personaje de Harry Lime en *El tercer hombre* (*The Third Man*, Reino Unido, Carol Reed, 1949). Podríamos decir que este personaje establece el personaje prototípico de Orson Welles.

Al encontrar durante los años cuarenta y cincuenta muy poca información biográfica respecto a su infancia, Orson Welles se permitió elaborar para sí una leyenda posterior, un *mito*. La *autoficción* se intentaba adelantar al biógrafo, pero en realidad, se aprovecha del desconocimiento del público como hace Woody Allen. Como hacía también Fellini, aún exageradas, Welles se inventaba historias en base a posibles veracidades sobre su persona. La truncada infancia y adolescencia se mezclan con los precoces viajes tras el fallecimiento de sus padres, y después Welles se aprovecha incluso de la representación de *Ciudadano Kane* para prolongar esa mediatización de una personalidad mecanizada. El anti-héroe Harry Lime, en este sentido, se presenta continuista para confirmar la mediatización. En las entrevistas con André Bazin se intenta desvelar, pese a la reticencia de Welles, esta situación.

La conversación entre Orson Welles y André Bazin, Charles Bitsch y Jean Domarchi apareció en septiembre de 1958 en el número 87 de *Cahiers du cinéma*. En ella, Welles alude a su alto grado de implicación en la elaboración de Harry Lime, en la escritura del mismo, pero no en la dirección del filme en su conjunto. Welles defiende que creó totalmente todo lo que concierne al personaje y lo relaciona con la semejanza a los personajes creados por William Shakespeare. Bazin, por su parte, señala que Lime es el personaje con el colectivamente se identifica con Welles respecto a “su personalidad estética”, algo que no sólo no es rechazado por Welles, sino que es el punto de partida de la justificación del uso del maquillaje, elemento casi obsesivo para Bazin, como llevamos viendo durante todo este epígrafe, respecto a la *desnudez* como para la *idealización* del actor.

[Entrevistadores:] El personaje de Harry Lime es, de los papeles que ha interpretado con el que parece más identificado, si no como personalidad individual, si como personalidad estética

[Welles:]; ¡Vaya! Es muy curiosa esta reflexión: es el único papel que he interpretado sin maquillaje.

[Entrevistadores:] ¿Se maquilló en *La dama de Shanghai* [(*The Lady from Shanghai*, Estados Unidos Orson Welles, 1947)?

[Welles:] Sí, un poco la nariz. Psicológicamente me es necesario ocultarme.

[Entrevistadores:] ¿Y para Harry Lime?

[Welles:] No. Esto para un actor es capital. Para un no-actor hablar de que es el único papel sin maquillaje puede parecer banal. Pero para un actor de composición interpretar un papel sin él es algo fantástico.

[Entrevistadores:] Es notable la gran importancia que concede usted al maquillaje.

[Welles:] Porque me gusta ocultarme. Es una especie de camuflaje. No me gusta verme en la pantalla, cuando dirijo un film debo ver las pruebas: entonces, cuanto más me maquillo, menos me reconozco y mi juicio es tanto más objetivo. Me oculto de mi propia imagen que no tengo ningún deseo de ver. (Bazin, 1973: 172)

Traduttore, traditore. Harry Lime es el único personaje que Welles había interpretado sin maquillaje, es decir, sin caracterización, algo necesario para Welles ya que, cuando actuaba, necesitaba «camuflarse» (Renoir, Rossellini Lang, Hawks, Hitchcock, Buñuel, Welles, Dreyer, Bresson, Antonioni, 1974: 238-240). Aquí la lectura puede ser más clara:

Para un actor esto es capital. Para alguien que no sea actor, decir que no es el único papel en el que no se ha maquillado puede parecer algo sin importancia. Pero para un actor, el papel que se interpreta sin maquillaje es algo casi fantástico.

[...]

Porque me gusta esconderme. Es un camuflaje, en serio. Cuanto más maquillado estoy, menos me reconozco y mejor puedo formarme un juicio objetivo. Me escondo de mi propia imagen, no me produce ningún placer verla. (Renoir et al., 1974: 240)

El fenómeno del posible doble rival se articula como si este fuera por un personaje creado por Lord Byron, el antecedente literario del *poeta maldito*. Harry Lime está tan idealizado en su imperfección como lo estará la última fusión ficcional de Welles en Falstaff, al cual solemniza y representa como un agente de la historia maltratado. El destierro de Welles por parte del sistema industrial de Hollywood le condenará al nomadismo al igual que sucede con Jerry Lewis y Charles Chaplin. El narcisismo les condena al nomadismo. Creyéndose a ellos mismos genios, son mesías en plena

diáspora²⁶⁹. Tal y como sucede en la *autoficción*, en muchos relatos, que pueden ser tomados también como relatos de superación, podemos detectar cierto grado de victimismo.

Orson Welles juega con la intención de provocar el malentendido ante su condena y se lamenta, al igual que los demás, de la posible incompreensión por parte del público. Anteriormente lo hemos observado en el caso de Woody Allen y su *identidad* real (p. 131 y ss.). Se ve también de manera clara con Charles Chaplin leyendo su *Autobiografía*, igual que hemos expuesto en este epígrafe con la confusión de Buddy Love respecto a Jerry Lewis. Harry Lime, en Welles, implantará en su trayectoria también una visión desencantada e indeterminada de la justicia. En el análisis de Bazin todos serán así a excepción de Hank Quinlan, el personaje de *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Estados Unidos, Orson Welles, 1958) (Bazin, 1973: 110).

Sin embargo, en los números 84 y 87, relativo a 1958, de *Cahiers du cinéma* es el propio Orson Welles el que rechaza la interpretación replicando a Bazin la defensa y comparación y de Hank Quinlan con Harry Lime²⁷⁰ y Gregory Arkadin, personaje interpretado por Welles en *Mr. Arkadin* (Francia, España, Suiza, Orson Welles, 1955). El director argumenta de qué manera se identificaba con todos aquellos papeles que interpretaba pese a no compartir su ideario o sus opiniones. Orson Welles, como actor, remarca esa diferencia entre él y sus personajes. Manifiesta además que es algo que deben hacer los actores (Bazin, 1973: 145-155). Es decir, está estableciendo un *sesgo* a la vez que establece la relación transversal entre ellos.

²⁶⁹ El exilio de estos autores respecto a Hollywood, considerada la gran Academia del cine como lugar -no me refiero a la Academy of Motion Picture Art and Sciences (AMPAS)-, pone en evidencia la misma situación que hemos mentado en 4.1.3: La fabulación como construcción y redención de la *diégesis* cinematográfica (p. 111) respecto al “lamento del artista”. La continuidad de sus carreras supone una ruptura y una confrontación a la par que el establecimiento afirmante de una escuela propia y personal que también, al *sobrevivir* de manera alejada, les confirma una autoridad.

²⁷⁰ Respecto a la bibliografía consultada, a hoy día todavía la autoría de Harry Lime genera confusión. A mi personalmente ninguno de los enunciados de Welles sobre el tema de la conformación del personaje me convence en su totalidad, ya que incluso el director se contradice en algunas entrevistas respecto al grado de libertad con el que se permitió a Welles la cristalización del mismo respecto al director Carol Reed. Pero al menos, en la entrevista de Bazin, Bitsch y Domarchi publicada en el número 87 de *Cahiers du cinéma* en 1958, Orson Welles afirma que Harry Lime forma parte de su obra y que lo creó totalmente. Se atribuye la escritura del personaje (Renoir et al., 1974: 239)

Quedan explicitados también el narcisismo, la necesidad posiblemente industrial y comercial de ponerse frente a la cámara como actor para encargarse de la realización²⁷¹ y a la vez conjurar todo riesgo de incompreensión o malentendido por parte del espectador. Se señala, en la cita, el victimismo:

Detesto a Harry Lime, ese granuja del mercado negro, detesto también a todas esas gentes horribles que he interpretado, pero que no son «pequeños» porque yo soy un actor para grandes personajes. En el antiguo teatro clásico francés había básicamente dos tipos de actores, los que interpretaban siempre a los reyes y los que no lo hacían: yo soy de los que encarnan a los reyes. Debe ser así, a causa de mi personalidad. Entonces, naturalmente, hago siempre papeles de jefe, de tipos que poseen una extraordinaria dimensión; yo debo ser siempre *bigger than life*, más grande que la vida misma. Es un defecto de mi naturaleza. No hay pues que creer en nada ambiguo en mis interpretaciones, es mi personalidad la que es responsable de ello, no mis intenciones. Es muy difícil para un artista, para un creador, ser al mismo tiempo un actor, ya que corre el grave riesgo de ser mal comprendido. Porque entre lo que digo y lo que ustedes entienden, está mi personalidad y gran parte del misterio, de la confusión, del interés de todo aquello que se puede encontrar en mi personaje que interpreto, es fruto de mi propia personalidad y no de lo que digo. Sería muy feliz si pudiera no actuar en el film; lo hago porque alguna vez se me permite a continuación encargarme de la realización. Si hay ambigüedad es debido a que he sido demasiadas veces actor. Con toda seguridad Quinlan es un personaje moral, pero yo detesto esa moral. (Bazin, 1973: 147)

También se señala que la *identificación* que el actor establece en el momento de *encarnar* al personaje se trata de un proceso parecido al del autor realiza al escribirlo y crearlo. Expone así Welles la idea del *decadentismo* y la condena:

[Welles:] Creo que todos los grandes escritores e incluso los simplemente correctos son actores. Tienen la capacidad del actor de entrar en la piel de su personaje principal -se trate de un asesino o no importa de quién- y de transfigurarlo infundiéndole lo mejor de ellos mismos. Un actor no hace más. Y esta cualidad hace que a menudo los protagonistas de una historia parezcan hablar por el autor, cuando no hacen sino expresar las dotes del autor, pero no sus opiniones. En otras palabras,

²⁷¹ Sin usar a Orson Welles como muestra, nos extendemos sobre este tema en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

cuando Arkadin habla de los cobardes se sirve de mi sentido del humor, pero de todas formas yo no soy Arkadin y no quiere tener nada que ver con todos los Arkadines del mundo.

[Entrevistadores:] No nos hará creer que una constancia tal en la elección de personajes “detestables” no implica para usted nada más que una cuestión de simpatía. Está contra ellos, pero les defiende mejor que un abogado; le será difícil convencernos de que mezclada con su condena, no hay en usted una cierta admiración que es, a pesar de todo, una garantía y que les concede una oportunidad de salvación. Así está dando una oportunidad al diablo: esto es importante.

[Welles:] Todos los personajes que he interpretado y de los que hablamos, son formas diversas de Fausto y yo estoy contra todos los Faustos, porque creo que le es imposible a un hombre ser importante a menos que admita que hay algo más importante que él. Esto puede ser la Ley, puede ser Dios, tal vez el Arte, o no importa qué idea, pero debe ser algo más grande que el hombre. He dado vida a todo un linaje de egoístas y detesto el egoísmo, el del Renacimiento, el de Fausto, todos los egotismos. Pero evidentemente un actor se encariña con el personaje que interpreta; es como un hombre que besa a una mujer, le da algo de él mismo. Un actor no es el abogado del diablo, es un amante, el amante de alguien de otro sexo. Y Fausto para mí es como otro sexo. Existen en mi opinión dos grandes tipos de hombres en el mundo y uno de ellos es Fausto. Yo pertenezco al otro grupo, pero al hacer Fausto quiero ser justo y leal con él, darle lo mejor de mí mismo y los mejores argumentos que pueda encontrar, porque vivimos en un mundo que ha sido hecho por Fausto. Nuestro mundo es faustiano.

[...]

No los condeno necesariamente en el cine, los condeno sólo en la vida. En otros términos -es muy importante hacer estas distinción- los condeno en cuanto que están en contra de aquello que yo defiendo, pero no los condeno en mi corazón, únicamente en mi mente. La condena es cerebral. Y esto se complica porque interpreto el papel de mis condenados. Ahora me dirán que un actor solo interpreta su propio papel: cuando se interpreta un personaje, se empieza por despojarle de lo que no es él mismo, pero nunca se le añade algo que no existe, todo actor no hace sino interpretarse a él mismo. (Bazin, 1973: 154-155)

Continúa inmediatamente, además, hablando en tercera persona. Distingue entre dos Orson Welles, uno de ellos *camuflado*:

[Welles:] Y así sucede con toda seguridad a Orson Welles en todos sus personajes. Yo nada puedo hacer; es él quien los interpreta, no sólo físicamente sino en tanto que *Orson Welles*. Así yo dejo de lado buena parte de mis creencias políticas, morales, me pongo una falsa nariz, hago todo eso, pero queda siempre Orson Welles. Nada se puede hacer contra esto. Ya que soy fervoroso partidario de las virtudes caballerescas, cuando hago el papel de alguien que detesto, tiendo a ser muy caballerosos en mi interpretación. (Bazin, 1973: 155-156)

Todo lo dicho en este epígrafe sobre el *decadentismo* o la *degradación* se repite con Orson Welles. Parece ser que el acto sadomasoquista infligido a sí mismo por el autor podría ser una válvula de escape a los resultados insatisfactorios o a las expectativas y objetivos no alcanzados. Mostrarse a través de un personaje *decadente* podría reflejar la frustración de los directores mientras intenta, justamente, distanciarse de las mismas. ¿Dónde está Welles? Al igual que Chaplin no quería *estar* en Hitler, Orson Welles también *huye* de su Fausto, aquel erudito y ermitaño alquimista insatisfecho que en la leyenda alemana vendía su alma mediante un pacto con el mismo diablo. Fausto también busca, a través de esa impregnación maligna, la luz y la plenitud del *goce*. Cuando citábamos a Oscar Wilde en 4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador (p. 161) no era una referencia que caía en saco roto.

A partir de aquí la literatura, más que el cine, permite un ahonde mayor. El estilo de vida de la bohemia aquí se abre el camino frente al otro estilo económico, tecnológico y social propio del proletariado o de la burguesía intelectualmente académica concerniente a la Revoluciones Industriales de los siglos XVIII, XIX y XX. Y el ahonde no sólo se permite por la contemporaneidad de las obras, sino que el cine, al ser un arte mucho más caro de realizar, presenta muchas trabas empresario-industriales. En consecuencia o en añadido, el cine es un arte ideado para el disfrute de la masa del proletariado, lo que dificulta de manera muy amplia el desarrollo de *infantes terribles* debido a la escasez comercial que tienen sus obras. Los poetas malditos pueden ser reconocidos póstumamente, pero el cineasta no podrá filmar sus obras en vida si el éxito no le acompaña. No son los casos de las muestras que se plantean estas tesis, que precisamente, recogiendo la imagen alegórica de Georges Didi-Huberman que recoge de Pasolini, son las luciérnagas que brillan solitarias y

aisladas entre la oscuridad. Entre la cantidad de obras que el siglo XX ha dado, de entre la cantidad de nombres que han conformado la industria cinematográfica, nosotros estamos observando, de hecho, los casos aislados. Tanto Chaplin, como Lewis, como Welles, son los casos *supervivientes*. Literalmente. A nivel industrial estos autores actúan como burgueses, los tres; valga también el anclaje a la disputa entre Godard y Truffaut en relación a *La noche americana* comentada en 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54).

Otra situación diferente, dentro del panorama estadounidense, sería la floreciente industria independiente a partir de los años cincuenta hasta nuestros días. Hablaríamos ahí de autores tales como John Cassavetes y otros directores de ese periodo y posteriores como Spike Lee, David Lynch o Jim Jarmusch. La “clase media del cine”, podríamos decir. Pero considero que son situaciones diferentes ya que serían directores surgidos tras la instauración del sistema de producción televisiva con todo lo que el cambio de paradigma conlleva.

4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico

Como he comentado en los puntos anteriores de la presente tesis, el autor se posiciona dentro de su mundo ficcional tanto de forma física, como de forma ideológica o emocional. Respecto a mi investigación anterior, *Federico Fellini y Marcello Mastroianni: un caso de autoficción*, presentada en 2015, la teoría presenta ahora una envergadura mucho mayor.

En este apartado, y ahora que mi investigación ha profundizado más en todos los supuestos de *autodiégesis*, es el momento de llevar más allá la exploración de un tema paralelo que, aún excluido de los límites establecidos por el concepto de *autodiégesis*, está estrechamente relacionado con él y revela la solución a más incógnitas. Es necesario profundizar e investigar aquellos síntomas en que se detectan construcciones *autoficcionales* e investigarlos para ir un paso más allá del estudio de

la *autodiégesis relevada*. Estos casos enriquecen la comprensión del proceso que me ocupa.

Sin que necesariamente se trate de *autodiégesis*, todo lo que a continuación presentaré colabora en la definición del concepto. Para comenzar este apartado, quiero recordar otro problema que quedó aplazado en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*. Únicamente ahora, tras la argumentación expuesta en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) se puede ver desde una mejor perspectiva aquello que señalé en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*. Si ya hemos visto por qué unos *relevos* de Federico Fellini a través de Marcello Mastroianni se parecen más a Federico Fellini y otros se asemejan más a la *identidad* de Mastroianni, ahora vamos a ver qué es lo que sucede cuando los personajes de Marcello Mastroianni son un reflejo del supuesto Mastroianni *real* dentro de la obra de Fellini. En las apariciones de *A Director's Notebook*, *Roma*, y *Entrevista* Fellini dibuja a Mastroianni respecto a su imagen de *latin lover*, pero esta situación remite más a una situación comercial que a la vida privada del propio actor, según los datos estrictamente biográficos. Federico Fellini, por supuesto, podría identificarse con ese *Mastroianni* que interpretaba Mastroianni. Esa idea está ahí, pues hay más de *latin lover* en Fellini que en la de su actor, pero este sería un caso puntual.

A nivel más general, lo que cumple Federico Fellini en esas películas es la continuación del proceso de fabulación y proyección de un Mastroianni a través de otro reflejo deformado. Dicho de otro modo: el director, al margen, utiliza como referente la figura del autor y, en cuanto a estos personajes de Mastroianni, expone a otros *Mastroiannis* distintos fabulados dentro del mundo *creado* por el propio Fellini. Lo que podía hacer consigo mismo a través de la *autodiégesis*, ahora Fellini lo hace con otro sujeto externo. Marcello Mastroianni, pese ya no interpretar a un personaje llamado Guido Anselmi o Marcello Rubini, sigue siendo utilizado como un instrumento al cual se le atribuyen significados que no les son relativos a la propia persona real.

De manera similar a estas proyecciones, se puede analizar el trabajo del director italiano con otros actores. Tal es el caso de Giulietta Masina en *Ginger y Fred*. En mi

investigación previa concluí que la actriz no es un *relevo* de Fellini, sino, más bien, la idealización alegórica de aquello que Fellini pensaba sobre ella y su matrimonio. Masina aún siendo una actriz fetiche en la misma magnitud que Mastroianni, no es *alter-ego* como tampoco lo son los ejemplos de Mastroianni arriba mencionados. Masina es utilizada por Fellini como un ornamento externo, y es puesto dentro de la obra para que el sujeto que sí hace *autoficción* interactúe con ella. Esta significación, por supuesto más compleja, que ella transfunde al personajes sería imposible de encontrar y descifrar si fuera otra actriz quien interpretase a Ginger. Es decir, en el sentido metaléptico, también Giulietta Masina (actriz) tiene una significación determinada dentro de la película porque es Giulietta Masina (persona *real* y esposa del director). Hasta aquí la correspondencia entre Giulietta Masina y Mastroianni dentro de la obra de Federico Fellini en cuanto actores fetiche. Mastroianni se presenta también en la obra de Fellini también como Marcello Mastroianni, amigo del director y actor de fama mundial.

Se puede ir ahora más lejos. A partir de aquí, y en vista la problemáticas expuestas, sugiero otra vez la necesidad de una mayor conceptualización de la *autoficción* en el audiovisual. Hay que decir -y corregir- que muchas las muestras señaladas como *personajes con autodiégesis relevada de tipo 2 (mediante alter-ego) con disonancia de género en Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* (Sabater Cuevas, 2015: 53-54) no serán necesariamente personajes *alter-ego*, sino proyecciones realizadas por el autor de otras personas externas a él. No son personajes con *autodiégesis*, pero no por ello abandonan también el terreno de la *autoficción*. Es evidente que en ellos sí que la hay. Debemos considerarlos, puesto que algunos de estos personajes interactúan con los otros personajes en los que sí se realiza *autodiégesis* por parte del autor y su fabricación es una necesidad colateral del proceso. En este sentido, las interpretaciones de Giulietta Masina dentro de la obra de su esposo Federico Fellini son demostrativas y su rol metadieético la condiciona; al menos en *Ginger y Fred*, en la que Masina puede interactuar con el personaje de Marcello Mastroianni²⁷².

²⁷² También en otras, independientemente de la interacción con Mastroianni o Fellini. El caso más evidente puede ser *Giulietta de los espíritus (Giulietta degli spiriti)*, Italia, Federico Fellini, 1965).

Si estos otros personajes no son personajes con *autodiégesis*, sí son de la misma manera creados a partir de mecanismos de *autoficción*: son *ficciones proyectadas*, relativas a otro individuo. Estos personajes están contruidos mediante *autoficción*, pero de manera *indirecta*²⁷³.

En un universo infinito cualquier punto puede ser el centro y cualquier autor puede ser el centro de su *diégesis*. Igualmente al contrario puede no serlo. En nada se exige que estos otros personajes puedan ser los personajes *principales* o los *secundarios* o *de comparsa*. Estos personajes satélites gravitan e interactúan alrededor ese personaje *autodiegético* y aún cuando estos otros personajes no son el eje central en el *universo diegético*, son adaptados igualmente según el filtro de reconstrucción de la realidad del autor. Sucede en el caso de Ginger, quien focaliza la gran parte de la narración de *Ginger y Fred*. En el caso de *Ginger y Fred*, Fellini se encuentra en Fred, y es un personaje más secundario.

Por tanto aquí, y con ello corrijo mi TFM, si el autor presenta un personaje de diferente sexo, como es el caso de Federico Fellini en relación a los personajes de Giulietta Masina, habrá algunos que sean *alter-ego* (a pesar de la disonancia de género) y otros que no. Los que no, utilizarán a Masina de una forma ornamental dentro del mundo fabulado exponiendo una *autoficción indirecta* o *ficción proyectada*. Se trata de un *embellecimiento* de la propia Masina, y no de Fellini. Este problema ya lo hemos arrastrado durante las explicaciones previas en esta tesis.

Además, estas proyecciones pueden ser interpretadas o no por actores o actrices fetiche. Caben las dos posibilidades. Fijaré la conceptualización a lo largo de este bloque. Pero anticipándome y poniendo como ejemplo los personajes analizados en mi TFM sobre la obra de Federico Fellini; en la vertiente en la que el personaje con *autoficción indirecta* no están interpretados por actores fetiche, se quedan Emma (de

²⁷³Por otro lado es cuestionable que este personaje construido de *autoficción indirecta* no se relacione jamás con el personaje que presenta *autodiégesis*, pues esto sucederá cuando este personaje *autodiegético*, más allá de que no esté en el rol principal del film, está omitido (*ausente*) dentro del mundo *diegético* del film, es decir, de la trama. Pero para ello deberíamos suponer que el autor siempre existe en el mundo ficcional a pesar de que nunca tenga función en la trama y a pesar de que nunca se presente en el encuadre. Esta situación podría ser planteada en investigaciones futuras. Además, haya omisión o no del autor en el filme, la génesis de estos personajes tiene su origen en una persona real que se relaciona también con el autor en el entorno *real*.

La dolce vita), Luisa (de *Ocho y medio*) y Elena (de *La ciudad de las mujeres*) en *simulación* de Giulietta Masina, la cual es *interpretada* a través de diferentes actrices con menos relevancia que la propia Masina respecto a la vida personal y profesional de Fellini. En el caso de esos tres personajes, encontramos el trabajo de Yvonne Furneaux (en *La dolce vita*), Anouk Aimée (en *Ocho y medio*) y Anna Prucnal (en *La ciudad de las mujeres*) respectivamente. En la vertiente en la que sí que detectamos la utilización fetichista de un intérprete, observamos el ya comentado personaje de Ginger, interpretado, ahora sí, por Giulietta Masina. Absolutamente todas estas actrices están siendo utilizadas mediante un proceso de *cosificación*, pero ellas se encuentran en *estados* diferentes. Desarrollaremos esta idea en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347) y es esto lo que voy a intentar esclarecer finalmente.

A partir de ahora me centraré en esta segunda vertiente de los actores fetiche; no sin aclarar que la realizo por motivos necesarios para esta investigación²⁷⁴. Para comprender mejor la diferencia entre ambas, y para ejemplificar las distintas conceptualizaciones, presentaré un amplio barrido de diferentes casos. No obstante cabe decir, que las muestras que a continuación explicaré, no han sido escogidas con meticulosidad, sino que son el fruto del recogido bibliográfico que tiene como causa el estudio de aquellos directores que realizaban *autodiégesis no-documental*. Esto es, recordemos, lo que ocupa el objetivo principal de esta tesis doctoral.

Las páginas que devienen no son un estudio ni exhaustivo ni concluyente, pero repito que son también útiles para comprender de manera más efectiva los procesos concretos de *autodiégesis no-documental* y el de *autodiégesis relevada* con los que finalizábamos el bloque anterior. Toda la información presentada a continuación, recogida desde la gran diseminación de las muestras, puede ayudar a elaborar un

²⁷⁴ A pesar de identificar la primera vertiente, me parece muy complicado conceptualizar los fenómenos de la misma no sin antes estudiar lo que se va a exponer en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). Por tanto quiero aclarar que todo lo que rodea a la utilización del actor-fetiche a nivel global tendrá que estudiarse en el momento idóneo. Ese momento no es el punto en el que nos encontramos ahora, aunque es muy posible que después de lo que se expondrá en el primer epígrafe de este capítulo pueda exponerse la problemática de una manera más visible.

futuro Marco Teórico todavía más amplio de gran utilidad para investigaciones posteriores. Tales pueden ser las investigaciones relativas a la problemática de las Primeras figuras, el uso reiterado de los intérpretes por parte de uno o varios directores, el relevo de los actores identificables en las filmografías de un autor específico, las circunstancias de los actores infantiles, la de los actores convertidos en directores, los motivos creacionales y psicológicos de los personajes de ficción, etc.

4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística

Antes de sumergirnos en el proceso de *cosificación* de los intérpretes es necesario ordenar los flecos que hemos dejado del capítulo 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199). Debo recordar que, antes que directores y productores, Charles Chaplin y Jerry Lewis fueron actores. La circunstancia se repite con Woody Allen o, por ejemplo, Clint Eastwood. Los cuatro, antes de iniciar su periplo en la dirección cinematográfica y ajustarla, al menos en principio, a su propia figura actoral, consiguieron el prestigio de ser figuras interpretativas reconocibles por el gran público. Esto también es algo que merece atención.

De manera totalmente interesada, como cualquier otra autobiografía²⁷⁵, Charles Chaplin se preocupa especialmente de adjudicarse la única paternidad y completa autoría del personaje de Charlot. Chaplin se remite a una improvisación poco premeditada durante el rodaje de *Las extraordinarias aventuras de Mabel (Mabel's Strange Predicament)*, Estados Unidos, Mabel Normand²⁷⁶, 1914). Además, Chaplin señala en las mismas páginas como a Mack Sennett, el productor, le divirtió el personaje creado por Chaplin y no señala ninguna interferencia externa con la creación de Charlot en películas en las que dicho personaje aparecía (Chaplin, 2014:

²⁷⁵ Personalmente, no creo que Charles Chaplin mienta en su *Autobiografía*. Todo los hechos que cuenta son comprobables y los relatos de aquellos colaboradores en aquel momento no llegan a contradecirle. Si en *Autobiografía* hubiera manipulación, creo que es a partir de la omisión de aquellos hechos sobre los que Chaplin no quería, o no le interesaba, extenderse. No sólo podemos remitirnos a la creación del Charlot, sino también a muchas circunstancias respecto a otras personas o al cuestionamiento político al que fue sometido en Estados Unidos.

²⁷⁶ Respecto a Mack Sennett cabría estudiar su intrincada relación sentimental con Mabel Normand y la proyección ficcional de esta actriz, *estrella* de Keystone Studios y que llegó también a autodirigirse escribiendo sus propios guiones. La filmografía de Mabel Normand, pese a no desarrollándose apenas como directora, también presenta *autodiégesis*. Es decir, todo apunta a que Mabel Normand, en pro de su personaje y de su actividad profesional como *estrella*, llega también a dirigir y a escribir.

204-207). Mack Sennett en su autobiografía *The King of the Comedy*²⁷⁷ tampoco desmiente todo lo enunciado por Chaplin. Por tanto, hemos de dar por sentado la veracidad de la creación de Charlot como una creación completa del propio Charles Chaplin.

El personaje se desarrollaría como protagonista en *Carreras de autos para niños* (*Kid Auto Races at Venice*, Estados Unidos, Henry Lehrman, 1914) y tras el éxito, en Keystone Studios tuvieron que ir progresivamente cediendo ante las demandas de mayor control artístico por parte del actor inglés. Chaplin cuenta de qué manera, a pesar de su motivación salarial y la simpatía entre Sennett y él, siempre mostró objeciones respecto al humor puramente físico de las comedias producidas por la compañía. También detalla los encontronazos con los directores de Keystone y de qué manera él pensó en dirigir sus propias cintas para controlar el guión que él escribía y, principalmente y sobretodo, su propia actuación. Además, también admite que si pudo conservar esa posición privilegiada de director fue por el enorme éxito comercial de su personaje. De no haber funcionado tan rápidamente o no hubieran sido reclamadas sus cintas por los distribuidores con tanta prisa, hubiera sido despedido. Sin embargo, tras el éxito, Chaplin no volvió a ponerse en manos de otro director y, dice Chaplin, que gracias a ese éxito, desde aquel momento, Mack Sennett aceptó todas sus propuestas artísticas alentándole a dirigirlas (Chaplin, 2014: 208-214).

La conversión de Chaplin en propietario de sus filmes y en productor cinematográfico también puede explicarse desde la incapacidad y la poca voluntad de Mack Sennett por acceder a la petición salarial de Charles Chaplin. Sennett había accedido que Chaplin dirigiera sus propios filmes, pero ese permiso no se vio seguido de un

²⁷⁷ Chaplin había sido contratado por error. En la *Autobiografía* de Chaplin, se clarifica que Sennett contrató a Chaplin, creyéndolo de una edad mayor, para sustituir en Keystone Studios a Ford Sterling. A priori parecía suponer que las representaciones de los personajes de Chaplin iban a ser mucho menos afables y simpáticas de lo que finalmente fueron. Pero esta idea se truncó ante el enorme éxito del personaje de Charlot y la simpatía que éste despertó en el público a pesar del desclasamiento que representaba.

En la autobiografía de Sennett también se vislumbra como él y Chaplin tenían voluntades supremamente diferentes respecto a las comedias de humor físico que se realizaban en Keystone Studios. Todo lo dicho por Chaplin en sus textos se corrobora en el texto de Sennett. Chaplin fue contratado cuando Sennett, estaba buscando a un intérprete de mayor experiencia. El perfil de Chaplin, de 24 años, no era tampoco el que, a priori, necesitaba ser cubierto en la plantilla. Pero la contratación de Chaplin en 1914 no se trató de un malentendido, conocer la edad del actor fue una sorpresa que tampoco impidió la firma del contrato, ya que se valoraron sus grandes dotes como intérprete.

aumento salarial de Chaplin, justificado en base a su valor en el mercado, a lo que Sennett no accedió por precaución a que los demás cómicos de Keystone Studios pidieran una remuneración en perspectiva. La inadaptación al *star-system* de la productora, iniciada por la marcha de Chaplin en 1914²⁷⁸, supondrá el desfallecimiento de Keystone Studios hasta su bancarrota en 1935 (Walker, 1974: 115).

El caso de Jerry Lewis no es el único en que el actor se convierte en productor cinematográfico con el fin de controlar las representaciones que se hacen sobre su propio personaje, o supervisar las películas en donde aparece el intérprete en cuestión. Jerry Lewis, a mitad de siglo, no lo está inventando.

Chaplin, tras trabajar en Essanay Studios, de 1915 a 1916, Mutual Film Corporation, de 1916 a 1917, y First National, de 1918 a 1923, finalmente comenzó a lanzar sus películas a través de United Artist a partir de 1923. Este es el momento histórico clave de este empoderamiento del actor cinematográfico. Aunque ya había antecedentes. Igual que Chaplin había fundado United Artist en 1919 junto con los intérpretes Mary Pickford y Douglas Fairbanks y el director David Wark Griffith; Broncho Billy había fundado Essanay en 1907, cuando la industria Hollywood estaba por conformarse, casi en los albores del cine.

²⁷⁸ Sennett en ningún momento crea a Charlot, porque Charles Chaplin, desde el primer momento, reaccionó de manera convulsa con el fin de cristalizar su deseo de realizar sus películas de manera individual y con la menor incidencia externa posible.

En Keystone Studios Chaplin no se dejó moldear. No sólo no le terminaba de convencer completamente el tipo de humor que sus compañeros desarrollaban, sino que le incomodaba las imposiciones de los realizadores en nómina por el estudio. Al estallar los conflictos con ellos, comenzó a dirigir sus propias cintas. La gira por Estados Unidos junto con la compañía de mimos de Fred Karno, a la que había ingresado en 1907, y que le llevó, a la postre, a la contratación por parte de Sennett, sus primeros pasos en Keystone Studios y también la creación del personaje prototípico de Charlot, sus disputas con los realizadores como Henry Lehrman, George Nichols o Mabel Normand, y su definitivo paso a la dirección; quedan relatadas también por Charles Chaplin en el documento *Un comediante descubre el mundo* (Chaplin, 2014: 122-127).

La relación de Charles Chaplin y Mack Sennett es realmente curiosa, pero no tan fructuosa como otras relaciones en el seno de Hollywood de aquella época en la que sí se diseñaba la imagen pública del intérprete en todos sus sentidos. Además, la relación entre ellos dos se termina de manera completamente fría e, incluso, Mack Sennett, en sus propias memorias comentadas, no le da a Chaplin más importancia que a otras circunstancias de su vida profesional (Sennett, 2010: 190). Es decir, parece ser que no hubo excesivo trato personal entre ellos dos.

El intérprete como objeto de valor mercantil

Después de haber logrado el éxito como *estrellas*, Charles Chaplin y Jerry Lewis consiguen el control de la dirección con el fin de controlar su trabajo como actores. Sin embargo, la imposición viene acompañada de la posesión de cierto poder también en el departamento de producción. Tal y como concluíamos en el *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, los distintos procesos de la producción, incluidas las decisiones tomadas en el departamento de producción, y no sólo desde el departamento de dirección y el proceso de escritura eran determinantes (Sabater Cuevas, 2015: 48).

Sin suministrar necesariamente dinero propio, el actor o actriz puede ser un reclamo para la inversión mientras que se permite mayor control artístico y empresarial. No nos debe extrañar que puedan llegar a autogestionar sus carreras a través de la creación de sus propias entidades del mismo modo que lo han podido hacer los directores. Respecto a los realizadores que ya hemos analizado, cabe citar el caso de Truffaut con Les Films du Carrosse, Godard con Anushka Films, Santiago Segura con Amiguetes, Pedro Almodóvar con El Deseo²⁷⁹, etc. Las películas se gestan alrededor de su propio nombre como valor comercial.

Otro intérprete que tomará esa dirección industrial será Clint Eastwood. Eastwood funda Malpaso Company, después denominada Malpaso Productions, en 1968. Mel Gibson fundó Icon Productions en 1989. En 1990 Kevin Costner participó en la creación de Tig Productions. Danny DeVito participa en la de Jersey Films en 1992. Robert De Niro en TriBeCa Productions en 1989, Tom Cruise funda Cruise/Wagner Productions en 1993, etc. En la mayoría de estos casos, aunque no en todos, los productos de estas compañías se orientan al desarrollo de la *estrella*.

Si lo analizamos con detalle, la *máscara* de Charlot funciona casi con el mismo tipo de conversión a una franquicia que resulta, por ejemplo, en Batman. Su actor no es

²⁷⁹ Así lo comentaba Pedro Almodóvar:

La relación con los productores de mis cinco primeras películas no había sido muy buena. Tenía la impresión de haber tenido cinco hijos con cinco padres diferentes y de estar siempre discutiendo por la custodia. Los productores cometen todo tipo de fechorías con los negativos y yo quería tener la posibilidad de gestionarlos yo mismo. Es en ese contexto en la que nace nuestra productora El Deseo. (Molina Foix, 2017: 103)

intercambiable, eso es cierto, pero todo lo que no compete a su *presencia* artística y *máscara* sí que lo es²⁸⁰. Las historias para este personaje pueden estar escritas por otra persona, pueden estar dirigidas por otro realizador y pueden ser formalizadas bajo distintas productoras si estas adquieren los derechos. Los actores expuestos en el párrafo anterior parecen también fundar sus productoras bajo las motivaciones de poder controlar su trabajo en mayor medida, desarrollándolo casi a placer.

Lo mismo que hacen los actores, lo hacen los directores comerciales. En el ámbito cinematográfico, sobretodo a partir de los años sesenta, reforzados por las teorías francesas de vanguardia defendidas, y comentadas en esta tesis, por autores como Truffaut o Godard, mencionados también ahora en párrafos previos como creadores de entidades cinematográficas, los directores estadounidenses también se acoplan al control de la producción con el fin de tener mayor dominio creativo e independencia. Es el caso, por ejemplo, de Francis Ford Coppola y Zoetrope Studios en 1969, Steven Spielberg con Amblin Entertainment en 1981 y DreamWorks Pictures en 1994, o Georges Lucas con Lucasfilms Ltd. en 1971. Tampoco haría falta mirar hacia Europa. Aunque originalmente guionista y después director, Billy Wilder producía la mayoría de sus películas desde *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, Estados Unidos, Billy Wilder, 1951). Por supuesto esto se comprende por el poder de convocatoria y popularidad que tienen todos estos autores o actores, y no sólo a causa de su intento de emanciparse de las presiones y control que otros pueden ejercer sobre su creatividad. Ambas cosas se dan la mano: pretensión de mayor libertad creativa e independencia comercial, en el sentido más mercantil.

La circunstancia no era nueva tampoco en el seno de Hollywood. Ni es coyuntural al ocaso del Hollywood clásico. John Ford, aún conservando una posición privilegiada dentro del sistema de estudios, fundó Argosy Pictures a finales de los años treinta. No se notaba entonces la inestabilidad del sistema de estudios que sí se observaba durante los años sesenta y setenta, época en que los otros autores mencionados anteriormente emergieron. Habría que ver si la necesidad de crear una productora supone

²⁸⁰ De hecho ya ni el popular Mr. Bean necesita la *presencia* física del actor Rowan Atkinson. El popular personaje protagonizada desde el año 2002 una serie donde el personaje continúa representado como dibujo animado. En esta representación es el actor original, también productor, quien le da voz a la criatura.

verdaderamente la búsqueda de una *identidad* creativa o es, en realidad, el trampolín necesario, simplemente, para poder llevar a cabo una película o un guión determinado, o ejercer una profesión a la cual no se tiene acceso a priori. Podría ser más lo segundo. Pero desde luego, a Griffith, desarrollando su labor en una época en donde el director no era tan considerado, United Artist le aportó cierta comodidad financiera a la hora de desarrollar sus filmes y a Ford, Argosy Pictures favoreció el desarrollo de proyectos con los que él sentía mayor afinidad que con aquellos propuestos por los estudios.

Tras la independencia y emancipación de los directores no es llamativo, por tanto, que estos actores convertidos en productores, se hayan atrevido también a dirigir en este proceso de empoderamiento. Actores como Paul Newman, Peter Fonda, Jack Lemmon, Sidney Poitier, Charlton Heston, Jodie Foster, Steve Buscemi, Dustin Hoffman, Antonio Banderas, Johnny Depp, Sean Penn, Warren Beatty, Marlon Brando, Julie Delpy, Eddie Murphie, John Wayne, Salma Hayek, Steven Seagal, Anjelica Huston, Ben Stiller, Jennifer Jason Leigh, Anthony Quinn, Dennis Hopper, Anthony Hopkins, John Malkovich, Nicolas Cage, Alain Delon, Gary Oldman, Peter Lorre, Laurence Olivier, Monica Vitti, Al Pacino, Albert Finney, Richard Harris, Liv Ullmann, Gene Wilder, Frank Sinatra, etc. han dirigido también aunque su carrera como directores no haya trascendido tanto como su carrera de intérpretes. Los casos que sí han trascendido remarcablemente se cuentan como las excepciones, pero tampoco son pocos. Entre estas excepciones en las que el actor se ha convertido en director bien podríamos señalar, a parte de los ya sobradamente mencionados Woody Allen, Charles Chaplin, Jerry Lewis, Clint Eastwood, Jacques Tati y Sacha Guitry, por ejemplo, a John Cassavetes, a Terry Gilliam, a Orson Welles, a Kenneth Branagh, a Vittorio de Sica, a Sylvester Stallone, a Robert Redford, a Takeshi Kitano, a Fernando Fernán Gómez, a Paco León, a Vittorio Gassman, Buster Keaton, a Stan Laurel, a o Charles Laughton. Pese a la cantidad de nombres aquí presentes, la lista no es exhaustiva.

Cierto es que el actor o actriz que sale en la película siempre influye en la elaboración de la película en su conjunto. Se puede diseñar toda una película a favor de su imagen. El mismo Claude Chabrol defiende que en ocasiones la elección de los actores influye en la escritura del guión de una manera determinante. Esto sucede

principalmente cuando las películas están concebidas como productos comerciales y en las que el actor *estrella* es la idea básica de marketing. El intérprete es el principal reclamo por su principal valor comercial y su potencial promocional. En muchas de las películas dirigidas por actores, esto es lo que sucede (Chabrol y Guérif, 2004: 24-38).

Respecto a la *saturación*, Chabrol también defiende que, aún sin la necesidad de escribir un guión para un actor o actriz determinado, se pueden aprovechar las virtudes que este tenga con gran eficacia. Sin embargo, la desventaja será el peligro de, junto al director, caer en lugares comunes respecto a la trayectoria anterior del actor que reiteren su representación prototípica como intérprete, algo que puede ser negativo para la concepción de la película en la que, bajo el prisma del cine de autor, la necesidad de ese actor o actriz bien pudiera no haber sido considerada en origen (Chabrol y Guérif, 2004: 24-25).

Pero el peligro es relativo. Precisamente reincidir en la *reiteración* del *encasillamiento* de un actor o actriz es precisamente el objetivo al contratar y utilizar a ese intérprete. Vsévolod Pudovkin en *Film Technique and Film Acting* también acudía a la conexión, al “vínculo”, del argumento con la personalidad natural del intérprete. Eso permite que la *estrella*, ahora en palabras de Walker, inspire gran parte del trabajo de creación (Walker, 1974: 10). A este respecto, se posicionaba Andrzej Wajda:

Estoy convencido de que la elección de los actores es parte de la creación. El director trabaja un material variable, versátil, caprichoso. Porque los actores constituyen un material humano. Si uno de ellos actuó bien ayer en la película que acaba de estrenarse, no hay garantía de que será tan bueno mañana. Se debía quizás al azar, a una coincidencia que ya no se repetirá. E inversamente. ¡Qué deslumbramiento el debut de James Dean, el de Belmondo en [*Al final de la escapada*], el de Giulietta Masina en [*La strada* (Italia, Federico Fellini, 1954)] Sin embargo, ¿quién conocía a esos actores, quién los apoyaba? Sólo la convicción inquebrantable de los directores

que escogieron, su intuición. Estoy seguro de que sus asesores y sus asistentes apostaban por actores ya reconocidos.²⁸¹ (Wajda, 2007: 33)

Wajda habla del descubrimiento de nuevas figuras, pero desvela también su naturaleza mercantil. Los directores también se han beneficiado de las figuras actorales en ese aspecto comercial. Además, del mismo modo que un director era incapaz de ponerse delante de la cámara por su falta de destreza, a un actor le puede pasar lo mismo al ponerse detrás. Son también los intérpretes quienes han reclamado la labor de directores u operarios para desarrollar juntos las labores. Fue Robert De Niro el que promovió *Toro salvaje* desde la autobiografía de Jake LaMotta²⁸² (Shone, 2014: 69).

Robert De Niro, como intérprete es una fuerte figura de peso, y por ello también tiene poder en la industria. De Niro tiene la capacidad suficiente para controlar su interpretación a un nivel que le permite elegir tomas en el proceso de montaje y de reclamar la grabación de tomas nuevas todavía en el rodaje. Junto con Scorsese también promovió *El rey de la comedia*. Él inspira el abordaje de la película al volverse enormemente popular desde *Malas calles* y, principalmente, tras su aparición en *El Padrino: Parte II* (Shone, 2014: 110-111). La carrera del director Scorsese y del actor De Niro se entrelazan y funcionan casi en simbiosis²⁸³. Aparte, De Niro pidió

²⁸¹ Además, a continuación, también el cineasta polaco valoraba la posibilidad de la representación de un *alter-ego*:

El director aparece rara vez en pantalla. Si se identifica con un personaje, le será necesario encontrar un actor que le sea parecido en carácter y temperamento, que encarne su ideal físico. Esto explica el apego de los directores con ciertos actores. Envejecen juntos, atraviesan las mismas metamorfosis y dejan la pantalla, solidarios. Pienso a veces, con el corazón encogido, en tantos actores de talento que esperarán siempre su papel, su director y ese momento decisivo de su inspiración. (Wajda, 2007: 33)

²⁸² Del mismo modo, es de Leonardo DiCaprio la idea de adaptar *El lobo de Wall Street* desde el libro original de Jordan Belfort (Shone, 2014: 254). El guión fue firmado por Terence Winter.

²⁸³ Al igual que está documentada la amistad entre Scorsese y Harvey Keitel, Robert De Niro también vivía en el mismo barrio de la ciudad de Nueva York y por tanto se conocían de vista. Se reconocían aunque no habían entablado amistad durante sus años de juventud. No fue sino a través de Brian De Palma cuando la relación entre Scorsese y De Niro se inicia de manera efectiva. No sin reticencias profesionales. De Niro quería interpretar papeles principales, aunque finalmente su papel en *Malas calles* terminó siendo el secundario. La intención de Scorsese nunca fue quitar a Keitel por De Niro. De hecho, si el papel de Keitel peligró fue por la pretensión de incluir a Jon Voight, quien interesaba también a los productores a causa del éxito de la entonces reciente *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, Estados Unidos, John Schlesinger, 1969) (Shone, 2014: 53). Durante la experiencia con *Toro*

expresamente su inclusión en el reparto de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1990).

La figura actoral de poder se permite habitar en la obra de Scorsese igual que decide su propia *ausencia*. De Niro rechazó posteriormente su aparición en *Gangs of New York*²⁸⁴ y también en *Infiltrados* (*The Departed*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2006), papeles que recayeron en Daniel Day-Lewis y Jack Nicholson respectivamente (Shone, 2014: 142-223). Es llamativo que estos personajes, al igual que el Jimmy Conway interpretado por De Niro en *Uno de los nuestros*, simbolicen claramente un *relevo*, de un cambio generacional. Significan una regeneración de aquellos asuntos en los que esos personajes están inmersos y en los que además introducen de manera personal al personaje protagonista, un joven, que los dinamitará desde dentro. Son figuras paternalistas. Llama la atención incluso que *Gangs of New York* sea, precisamente la cinta en donde hay un enfrentamiento tan dual entre el personaje de Day-Lewis²⁸⁵ y el protagonista joven, más incluso que el que se establece en *Uno de los nuestros* entre los personajes de De Niro y Ray Liotta, siendo la primera cinta de Scorsese en la que aparece Leonardo DiCaprio, otro actor de peso con quien el director mantendrá una relación laboral prolongada sin coincidir con Robert De Niro.

El proyecto de *Gangs of New York* tuvo una génesis bastante compleja. Scorsese intenta adaptar la obra de Herbert Asbury ya en 1970, treinta años antes. La producción se reactivó en los ochenta junto a la propuesta de Malcolm McDowell siendo rechazada por los estudios. En los noventa, en Warner Bros. la producción

salvaje, en donde actúa Robert De Niro, ya está más consolidada su relación con Scorsese en mucha mayor medida que en *Malas calles* e igualmente, Robert De Niro es un actor mucho más popular.

²⁸⁴ Visualizando el filme se comprende que Scorsese quisiera a De Niro, pues es con el personaje que se más identifica el director. Durante el metraje, llega a darse la situación que el personaje de Day-Lewis se dirige al espectador de la misma manera que hacía Woody Allen en *Annie Hall* durante la secuencia en que aparecía McLuhan. Sucede durante el asesinato del personaje interpretado por Brendan Gleeson.

²⁸⁵ Contrariamente a que Fellini no haga figurar a Marcello Mastroianni fuera del tiempo contemporáneo en el que las películas eran realizadas -no estando precisamente en *El Casanova de Fellini*, circunstancia que ya me llamaba la atención (Sabater Cuevas, 2015: 50)-; en las dos películas de Scorsese en las que aparece Daniel Day-Lewis encontramos al personaje en un momento histórico más alejado del tiempo contemporáneo que en otras películas de Scorsese protagonizadas por Robert De Niro. Además, las dos, *Gangs of New York* y *La edad de la inocencia*, están centradas en la conformación de la ciudad de Nueva York durante el siglo XIX. Esto se puede analizar.

volvió a activarse tras el éxito de *Uno de los nuestros* hasta cancelarse tras el fracaso comercial de *Kundun* (Estados Unidos, Mónaco, Marruecos, Martin Scorsese, 1997). Pero es en 1998, estando DiCaprio interesado por aparecer en el proyecto, cuando la película empieza a ser seriamente gestada hasta iniciar su grabación en el año 2000. El rodaje no estuvo exento de problemas, pero la relación dependiente con DiCaprio se establece para planear la siguiente *El aviador* (*The Aviator*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2004) estrenada dos años más tarde (Shone, 2014: 198-211).

El propio Martin Scorsese reconoce que la inclusión de DiCaprio es por compartir cierta sensibilidad y afinidad temperamental. Pero también, por edad, le es útil como actor joven. De ahí la inclusión de DiCaprio en el casting de *El aviador* (Shone, 2014: 211). Se reconoce la idoneidad, pero también existe la necesidad industrial debajo de esa epidermis. Y es cierto, en *Gangs of New York* no estaba inicialmente Robert De Niro²⁸⁶, pero la lectura de la película y también la situación industrial entre De Niro y DiCaprio exponen la situación del *relevo* para Scorsese.

A nivel de mercadotecnia en el *star-system* hay figuras que *relevan* a otras con el paso del tiempo, puesto que por moda se necesita renovación. Eso por un lado. Ya dentro de la cinta de Scorsese, a nivel temático el argumento también lo expresa de manera clara. La película tiene a dos personajes enfrentándose entre sí, y ambos se reconocen entre sí. Las dobles oportunidades, los *dobles rivales*, se vuelven a presentar aquí.

Respecto a De Niro, su *ausencia* parece que surja al querer rehuir de sus otros posibles *dobles* dentro de la filmografía de Scorsese. A estos personajes, la doble vida permite poder solucionar los errores del primer suceso; incluso permite también, desde una posición de superioridad, ver como se es superado por ese joven exitoso. Se

²⁸⁶ A lo largo de esta parte del texto excluyo *Toro salvaje* y *New York, New York* (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1977), películas en las que De Niro también actúa como protagonista. En ambas, ambientadas en New York, De Niro está en un tiempo pasado no correspondiente al contemporáneo; pero no es un tiempo tan anterior como en *Gangs of New York* o *La edad de la inocencia*, ambientadas en el siglo XIX.

Por otro lado, el personaje de *New York, New York* también termina la película sin redimirse. Tanto en ella, como en *Toro salvaje*, se pone en relieve la idea del éxito, o del éxito parcial. Se podría profundizar en ambas más allá de la epidermis de los personajes interpretados por De Niro, como mafioso, en la filmografía de Scorsese. En cuanto a las dos películas protagonizadas por De Niro comentadas en este pie de página, ambas están ambientadas en la mitad del siglo XX.

cumple así, metafóricamente, con la resolución de aquellas metas y objetivos que el original no pudo conquistar en el pasado. Así, podrá dejar sus faltas como un mal recuerdo de su *Otra* vida anterior. El original tendría la posibilidad de suplantar a su propio doble y su supuesta situación aventajada mientras que este personaje más mayor cumple con la *catarsis*, la *expiación* y la *penitencia* en un paradigma de resolución purificadora. Me remito a todo lo visto en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239) en relación al concepto de *doble rival*.

Como hemos visto ya, el hecho de que un individuo, como escritor, pueda crear un personaje *alter-ego* y, desde la posición controladora de demiurgo, hacerle infligir a ese *Otro*, en la ficción, aquellas acciones que permitan superar los traumas, o expiar sus culpas, a la vez que hacerle conseguir sus logros, es también una forma de transvaloración terapéutica. Incluso denigrar a ese personaje ficcional, también haría que el autor pueda realizar el ejercicio de ser mejor que él. Denigrándolo y aniquilando al *Otro*, el autor, el doble original, también superaría a su doble, caído en desgracia. Los actores también son capaces de hacerlo por sí mismos. La *catarsis* que prefiere querer representar De Niro en la obra de Scorsese constituye una *desaturación* que pretende evitar que el personaje pase por la circunstancia de ser ejecutado o ajusticiado.

A ningún crítico o investigador debe escapársele que la obra de Scorsese se compone y se desborda de componentes procedentes del cristianismo. Por lo demás, es evidente la similitud de los personajes de De Niro y DiCaprio dentro de la obra de Martin Scorsese. Si además, De Niro ha rechazado los personajes que hemos comentado más arriba, dos figuras de autoridad vencidas o superadas por un personaje más joven que ellos, como ha sido hasta ahora, podríamos acusar a De Niro de no querer, más que envejecer en la obra de Scorsese, que lo hace -puesto que las colaboraciones entre el director y el actor se prolongan durante décadas-, de no querer mostrar de manera evidente el simbólico desplazamiento por aquellos actores que lo han *relevado*, sea

Ray Liotta o Leonardo DiCaprio. De Niro no en absoluto es un actor arrinconado. En la reciente *El irlandés*²⁸⁷, por ejemplo, es el protagonista²⁸⁸.

²⁸⁷ Respecto a *El irlandés* en relación al conjunto de la obra de Scorsese, y también respecto a la filmografía de De Niro, se puede analizar la utilización del actor Joe Pesci y también aquellos personajes de Harvey Keitel. Los dos actores también proporcionan diferentes dimensiones aptas para el análisis.

²⁸⁸ Precisamente Robert De Niro no desdeña su papel protagónico en *Casino* (Estados Unidos, Francia, Martin Scorsese, 1995), en donde no se encara a un personaje considerablemente más joven que él, el de Joe Pesci (durante el metraje nunca se enfrentan directamente. Únicamente se plantean posibles traiciones que nunca terminan cristalizándose en la trama. Sin embargo, al final del metraje es el personaje de De Niro el que sobrevive), ni tampoco termina como perdedor. El personaje de *Casino* consigue redimirse sin morir. Se respeta la continuidad hasta *El irlandés*, cinta promovida por Robert De Niro y en la que ni se rehúye el tema del envejecimiento crepuscular, ni en la que el personaje encuentra confortamiento ni tampoco el perdón. La filmografía de Scorsese continúa coherente respecto a la utilización de Robert De Niro como actor. Esto es importante. Sucede también en *El rey de la comedia*, en donde el cómico joven y sin talento Rupert Pupkin, interpretado por Robert De Niro, finalmente consigue, al secuestrar a Jerry Langford, salir en el show de éste haciéndose así famoso y conseguir su programa propio en televisión.

Tanto en *Uno de los nuestros*, como en *Casino*, *Gangs of New York* o *Infiltrados*; el personaje principal -en estas películas interpretado por De Niro únicamente en *Casino*- consigue redimirse cuando, desde dentro del sistema, se permite dinamitarlo habiendo ocupado posiciones altas jerárquicamente. Y en el caso de *Casino* tampoco lo dinamita como tal, sino que simplemente sobrevive a su dinamitación. Con la destrucción que genera el caos, al *desaparecer*, pueden atribuirse una *segunda oportunidad* en la vida. De esas cuatro películas, *Casino* es en la única en donde el personaje protagonista no debe de introducirse dentro de la mafia, sino que ya está dentro de ella. Por tanto, la redención y la justicia se encuentra en un acto de auto-regeneración y no se encuentra a través de un ajuste de cuentas con un personaje de una generación posterior.

Se deben matizar más cosas. El personaje de Day-Lewis en *Gangs of New York* y el de Nicholson en *Infiltrados*, son personajes que terminan asesinados. Lo interesante de la lectura es que William Cutting (Day Lewis en *Gangs of New York*) es un personaje de un código moral férreo que justifica y al que no traiciona durante todo el metraje. Francis Costello (Nicholson en *Infiltrados*), más turbio y superficialmente oscuro que muchos personajes de De Niro, termina siendo también un colaborador con el FBI, demostrando una gran ambigüedad moral pero también un favor hacia el estamento de la legalidad. Aún siendo opuestos, muestran similitudes.

En *Uno de los nuestros* el enfrentamiento generacional no está expuesto como tal. En primer lugar porque el crecimiento del personaje joven acompaña a la subida estamental del otro dentro del circuito mafioso. Aunque Jimmy Conway (Robert De Niro) se representa siempre como un personaje de más edad y más autoridad que Henry Hill (Ray Liotta), no es ni el personaje de más edad, ni tampoco el de mayor autoridad que conforma el entramado. En segundo lugar porque el enfrentamiento no se llega a materializar directamente, sino que se trata de un acto de supervivencia. Al principio de la cinta, el personaje de Ray Liotta siente confianza por el buen trato del personaje de Robert De Niro, pero al final terminará traicionándolo no sólo para salvar su propia vida, sino porque también la corrupción desmedida de Conway justifica, incluso para los parámetros de otros personajes, que ese personaje de De Niro deba ser detenido.

Tras un gran robo, Conway, que quiere ser independiente del poder de aquellos que están jerárquicamente más arriba que él, empieza a actuar con autonomía exterminando a aquellos que están por su mismo nivel o más bajo. Tras sentir la amenaza, Liotta terminará colaborando para la detención de De Niro.

Al contrario que sucede en *Gangs of New York* e *Infiltrados*, el personaje de De Niro finaliza en la cárcel, pero no asesinado. Por este lado, como se observa, el personaje de Liotta adelanta los personajes

Cada actor es único y particular. Todos parecen estar conformando una imagen propia al margen del sistema industrial o filmografías determinadas de autores concretos. Si el director les acoge en la suya, los actores también les interesa calibrar si les interesa ser somatizados en estos lugares. Ellos también muestran una suerte de “autoría virtual”, si se quiere utilizar el término, una responsabilidad sobre su presencia actoral y su imagen que pueden querer preservar. Una “autoría ficticia” que también se justifica porque, además, por otro lado, puede ser atribuida desde una gran parte de espectadores que identificará a la cinta como una película “de De Niro” y no “de Scorsese”. Pero igualmente un director puede *releva*r a un actor por otro, igual que *rele*va su figura por otra. El proceso es el mismo y ocurre bajo los mismos motivos. El actor, sea autor o no de la obra, está *cosificado* siempre del mismo modo. El actor siempre *significa* y al actor siempre se le van atribuyendo significados *saturándolo* ya sea de manera rápida o de manera lenta.

El poder del intérprete

Me reitero, el envejecimiento no es un problema per se. La cuestión es saber ajustar la *identidad*, la cual es un principio de permanencia alterable a lo largo del tiempo, dentro de cada personaje de manera que pueda ser verosímil. La edad supone una deformación, pero no un desarreglo. Robert De Niro continúa ajustándose. *El irlandés* está promovida tanto por Martin Scorsese como por Robert De Niro. Tanto TriBeCa Productions, la productora de De Niro como Sikelia Productions, entidad relativa a Scorsese, figuran al mismo nivel. Al igual que también hace Woody Allen, Clint Eastwood es un actor que envejece al mismo ritmo que sus personajes. El propio Eastwood pudo esperar a que su edad pueda ser compatible con los papeles que él ha querido protagonizar. Por ejemplo, compró los derechos de *Sin perdón* (*Unforgiven*, Estados Unidos, Clint Eastwood, 1992) a Francis Ford Coppola en 1983 esperando a realizarla una década después (Casas, 2003: 140). También la edad avanzada del personaje es necesaria en *Gran Torino* (Alemania, Estados Unidos, Clint Eastwood, 2008).

que representa DiCaprio en las otras películas mostrando, con ellos, muchos puntos en común. El personaje de *Casino*, la última aparición de De Niro hasta *El irlandés*, se queda un poco más cercana a ellos.

La edad del intérprete puede llegar a ser incluso un valor favorable en el mercado. Sobre los actores infantiles hablaremos en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476), pero ya es una problemática particular, pues difícilmente serán *estrellas* ya establecidas. Pero más allá de que resulte un valor positivo, digamos que de por sí, puede no interferir. Por ejemplo Lina Morgan, durante los años noventa, logró unos de los cachés más alto de la televisión española²⁸⁹ interpretando a Reme en *Hostal Royal Manzanares* (España, TVE, 1996-1998) tras haber continuado siendo actriz protagonista en sus montajes teatrales, a pesar de que ninguno de los papeles estaban ajustados a la edad de sesenta años que ella tenía entonces²⁹⁰.

Esta cuestión relativa al poder de *estrella*-productor es bastante compleja y está actualmente sin estudiar. Sin embargo, respecto a la lectura de Alexander Walker, todo parece indicar que el surgimiento y normalización de estas figuras *estrella*-productor estuvo motivada por el consejo de los nuevos agentes y representantes de las figuras conocidas que habían surgido en los años cincuenta como Burt Lancaster, Tony Curtis, Kirk Douglas o Elvis Presley, etc. más o menos libres de los estudios cinematográficos. Ellos ya no necesitaron, como Chaplin o Griffith crear su propia entidad productora y habitarla entre un entramado de figuras mayor, sino que realmente la representaban completamente a través de sí. La productora está creada para gestionar únicamente su trabajo. Kirk Douglas, incluso antes de dirigir, gestionó,

²⁸⁹ Marisol Ayuso en agosto de 2017 comentó en *Sábado Deluxe*, en Telecinco, la desavenencia que tuvo con Lina Morgan tras llevarla a juicio junto con Rafael Alonso. La causa falló a favor de Ayuso y Alonso, quienes, tras detener la producción de *Hostal Royal Manzanares* a causa de una enfermedad de Lina Morgan, argumentaban el incumplimiento del contrato rescindido. Ni Ayuso, que reclamó 70.000 pesetas, ni Alonso que reclamó un millón, volvieron a la serie, pero en palabras de Ayuso durante la entrevista, se exponen los treinta y dos millones de pesetas que se embolsaba Lina Morgan por capítulo. Es decir, por semana (Merenciano, 2017). Yo no puedo certificar la información, ni tampoco que esa estimación incluyese únicamente su trabajo actoral y no los relativos a otras funciones. Desde luego, la rentabilidad de la serie se podía permitir esas cifras en la época poniendo además en duda, que otros compañeros de profesión no tuvieran unos beneficios aún mayores, como es el caso de Emilio Aragón a través de *Médico de familia* (España, Telecinco, 1995-1999).

²⁹⁰ Al igual que Jerry Lewis y *El botones*, habría que estudiar el impacto de *La tonta del bote* (España, Juan de Orduña, 1970) y películas similares en el desarrollo de la carrera de la actriz madrileña. Igualmente podríamos hablar de Roberto Gómez Bolaños, “Chespirito”, en *El Chavo del 8* (México, Televisión Independiente de México, 1972-1983). Ninguno de ellos, ni tampoco Clint Eastwood, ejercen profesiones directamente relacionables con las connotaciones de director de cine o de actor. Ni Lina Morgan *real*, ni Chespirito, ni Eastwood son directamente reconocibles en los papeles que interpretan.

desde la producción películas que él protagonizaba. Era el caso de *Espartaco* (*Spartacus*, Estados Unidos, Stanley Kubrick, 1960), realizada por la productora de Douglas, Bryna Productions, nombre en honor a su madre, y escrita por Dalton Trumbo, en donde también se encontraron fricciones entre el director y el productor-actor.

Lamentablemente el propio Walker no incide mucho en este tema de poder alrededor de la *estrella-productor*, pero si aquellos agentes de la década de los años sesenta planificaron y asesoraron el desarrollo artístico de sus clientes únicamente pensando en sus figuras artísticas y en el lucimiento de ellas, rompieron con idea de *estrella* establecida por Carl Laemmle, en la cual observaremos en el epígrafe 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). Se justifica también la desviación del fenómeno hasta nuestros días. En el caso de estos agentes, nos podemos remitir también a Woody Allen y a su relación con Jack Rollins y Charles H. Joffre, cuyo asesoramiento le llevó a Allen, como escritor, a ser visible en espectáculos en vivo y también, posteriormente, en televisión.

El caso de Woody Allen es diferente al de Jerry Lewis respecto a Paramount Pictures y respecto a la postura de Chaplin en Keystone Studios. El actor nunca se llega a encargar de la producción de manera directa, pero sus películas vienen coordinadas por un coste relativamente bajo, de manera que le permita gran libertad. “Clase media del cine”, decíamos en el último párrafo del bloque anterior. En las entrevistas con Jean-Michel Frodon, Woody Allen habla con detalle de su experiencia con productores financiadores y distribuidores, principalmente en relación a Orion Pictures y su quiebra (Frodon, 2002: 33-117). Ello tampoco, por cierto, detiene la carrera de Allen.

Poniendo el foco sobre el punto de la *estrella* como productor, en los artículos y ensayos de Hitchcock, podemos encontrar, además de cierto autoanálisis respecto a su obra, un análisis de la propia industria. En el artículo *Los directores están muertos* publicado el 20 de noviembre de 1937 en *Film Weekly*, el director inglés ya parece asumir que el control ha de ser ejercido desde el productor, quien debe colaborar estrechamente en la escritura del guión. Es decir, Hitchcock sabe, antes incluso de su

desarrollo laboral en Estados Unidos, que la gestación de la película se realiza en el guión, y mantiene que, desde el departamento de producción, absolutamente todo estará condicionado, incluyendo esa misma fase de escritura hasta la del montaje. La figura del director, en este sentido, era la figura menos relevante en cualquiera de las fases. En dicho artículo Hitchcock no considera a todos los directores igualmente brillantes, y mantiene que si ellos quieren mostrar su valía y ambición, están irremediabilmente abocados a ser también productores (Hitchcock, 2000: 180-182).

Si el actor es el productor, se ataja el problema. En cualquier caso, encargarse de la producción, tanto por parte de los directores o los actores, parece resultar una cuestión financiera para poder desarrollar la labor profesional. De hecho, incluso los intérpretes demuestran más capacidad de adaptación. La circunstancia la hemos visto en *El botones*, debut de Jerry Lewis en la dirección y en donde trabajó con peores condiciones que en otros filmes (véase pp. 248-249). La aglutinación del presupuesto para financiar las películas es una preocupación coordinada por la perspectiva del recorrido comercial de las mismas. Si el presupuesto que se consigue no es equivalente al coste de producción, el proyecto es cancelado. Tanto Martin Scorsese, como Orson Welles o François Truffaut, retrasaron muchos proyectos a lo largo de los años. Algunos no llegaron a realizarse nunca. No es algo excepcional. Realmente la peor situación es la de las películas abortadas, algo que ejemplifican *The Day the Clown Cried* o *Il viaggio di G. Mastorna*.

La inflexión en el *star-system* es históricamente comprensible. Con la intención de imponerse al estudio el intérprete podía seleccionar guiones, directores, directores de fotografía, decorados, trajes, temas en las películas, significaciones relativas a su personaje en cuanto a su proyección mediática, etc. Ciertas figuras habían conseguido desde muy pronto poder trabajar con operarios y diseñadores concretos. Conocido es el caso de Marlene Dietrich²⁹¹. Pero esto no era la habitual. En el marco del *star-*

²⁹¹ En el artículo *Marlene Dietrich y su carrera post-Sternberg: evolución desde la actriz-técnico de fotografía hasta la actriz-auteur* de Carmen Guiralt Gomar, publicado en el volumen 20, número 28 de *Zer*, pp. 179-194, publicado en 2015, se puede ver cómo Marlene Dietrich estaba interesada en aspectos técnicos relativos a maquillaje, peluquería, vestuario, pero también otros más técnicos como iluminación, uso de lentes y continuidad del montaje. Además, en el texto se indica que sus representaciones también pudieran haber sido autobiográficas.

system, los actores y actrices eran contractualmente sometidos a condiciones de sumisión de manera contractual. Clark Gable, en 1932 para la revista *Photoplay*, argumentaba lo despiadado de la relación entre los productores y los actores tras más de una década en el mundo de la actuación. Gable que pese a su veteranía era conocido desde hacía muy poco tiempo, aireaba la escasa organización sobre el desarrollo de su carrera artística por parte de los grandes estudios. Además de por la nula planificación por parte del estudio, Gable demostraba su malestar ante la circunstancia de que nunca nadie le había preguntado sobre ninguno de los papeles, llegando a conocer mediante la prensa, antes que por el estudio, cuales eran sus próximos proyectos. En sus palabras, le pagaban para no pensar²⁹² (Walker, 1974: 298).

La creación de United Artists intentaba reivindicar al trabajo artístico colocándolo a la altura del poder empresarial, pues tan pronto como los actores fueron conscientes de su poder comercial, reclamaron poder creativo dentro del sistema industrial propio del *star-system*. A finales de 1922, Rodolfo Valentino, entonces en Paramount Pictures, fue suspendido de empleo y sueldo tras rechazar un fuerte aumento del sueldo a cambio de renunciar a la exigencia de control artístico (Walker, 1974: 191). Desarrollaría su carrera en United Artist, donde sí que podría desenvolverse de manera más cómoda. Lamentablemente el actor fallecería prematuramente en 1926²⁹³.

Sobre el uso y posición de diferentes luces, proyectores o focos, la propia actriz terminaba imponiendo su propio criterio en los sets, algo que documenta el propio Hitchcock, quien señala que aquello lo había aprendido la actriz durante su trabajo con Josef von Sternberg (Chandler, 2009: 191).

²⁹² La reivindicación es la respuesta de muchos actores. En los años treinta coincidiendo con el auge del cine sonoro, en Hollywood el trato industrial de los actores se convirtió en algo mucho más opresivo que en las décadas anteriores. El castigo hacia Clark Gable por realizar dicha entrevista fue hacerle permanecer en Metro-Goldwyn-Mayer con el mismo salario base hasta 1954, año que el actor abandonó la compañía. Con el paso de los años, Gable pidió una participación en base a las películas en las que participaba, petición que fue denegada para el descontento de Gable. Posteriormente, la finalización de la relación del actor con la productora tampoco estuvo exenta para Gable de problemas de tipo legal ante la considerada práctica laboral abusiva (Walker, 1974: 299).

²⁹³ A pesar de la opresiva situación, las condiciones para los intérpretes mejoraron durante los años treinta. Si hasta entonces la vida media de una *estrella* oscilaba entre cinco y siete años, las nuevas figuras surgidas en aquel entonces, como Clark Gable, James Stewart, Bette Davis, Katharine Hepburn, Gary Cooper, Joan Crawford, etc. terminaron siendo *estrellas* durante más de treinta años. Aún así, no se vio la necesidad de organizar especialmente estas carreras. Se esperaba que fuese el propio espectador quien crease la relación entre el personaje y la persona para que el estudio pudiera ajustarse a ello y reiterarse en esa significación a pesar de su decrepitud o hasta el día de su fallecimiento (Walker, 1974: 298-309). Podemos mencionar *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Estados Unidos, Joseph

Pero antes de llegar al ocaso del Hollywood clásico hubieron dentro otras voces incómodas. Joan Crawford, igual que Clark Gable, fue de los primeros intérpretes en alzar la voz contra la utilización limitante del sistema de estudios. Esta actriz, de personalidad conflictiva dentro del sistema, publicó diferentes autobiografías que merece la pena revisar si se gusta ampliar la documentación sobre este tema. También se debe citar la situación de Olivia de Havilland²⁹⁴. La razón de fondo la subrayan Lipovetsky y Serroy citando las nomenclaturas de Kevin Roberts y las palabras de otros autores:

Las revistas de cine con sus cotilleos y sus fotos, han funcionado como instrumentos de promoción de las estrellas y las películas. De un modo más general, habría que considerar el propio *star-system* como una auténtica técnica publicitaria al servicio de la comercialización de las películas. En este sentido, todo invita a pensar que la superestrella es la imagen publicitaria más deslumbrante, el producto comercial más mágico que se haya realizado, dado que su seducción «dirige» al público y dicta sus comportamientos, sea cual fuere la película o el artículo que se proponga al apetito de los consumidores. Jacques Séguéla lo señala justamente: «La estrella es la única mercancía absoluta. La única multivendible. Su actuación, su imagen, su voz e incluso su recuerdo son dinero contante y sonante. Y esta gigantesca máquina tragaperras es inagotable... La estrella es la operación comercial más grande de la historia»²⁹⁵ Publicidad universal, la estrella es esa marca que hace vender el producto cinematográfico al mismo tiempo que otras marcas. «Marcas y estrellas son una y la misma cosa», dice Michael J. Wolf²⁹⁶. Y es verdad, pero el fenómeno no es nuevo. Que la estrella sea una marca comercial hiperpersonalizada es algo inherente a ella. Antes incluso de que lo hicieran los cerebros de Madison Avenue, Hollywood inventó, a través de sus divas, la marca afectiva o emocional, la comunicación mágica y sentimental: eso que hoy se llama «marca love» (Kevin Roberts). (Lipovetsky y Serroy; 2009: 240-241)

L. Mankiewicz, 1950) y, más allá, *¿Qué fue de Baby Jane? (What Ever Happened to Baby Jane?)*, Estados Unidos, Robert Aldrich, 1962).

²⁹⁴ En sus últimos años en Warner Bros. Pictures, Olivia de Havilland reivindicó su elección en los papeles que ella podía interpretar, pretendiendo ampliar más su registro interpretativo y evitar el tiempo de suspensión a la que podía ser sometida al rechazar los papeles ofrecidos del estudio. La situación culminó en los tribunales de California en el año 1943. El posterior éxito judicial de la actriz tuvo como resultado lo que todavía hoy se conoce como Ley de Havilland, motivando la mejora de las condiciones de los intérpretes.

²⁹⁵ Citan los autores: Jacques Séguéla, *Hollywood lave plus blanc*, Flammarion, Paris, 1982.

²⁹⁶ Citan los autores a Michael J. Wolf citado por Naomi Klein en *No Logo*, Actes Sud, Arles, 2001.

El tema de la mercadotecnia cinematográfica también es amplio. Tenemos que acotar el estudio. Pero se clarifica en la cita que por esta parte, las *estrellas* han sido siempre la “mercancía”²⁹⁷ más rentable. Y si los intérpretes han sido tratados de esa manera,

²⁹⁷ Ava Gardner en su biografía cuenta cómo fue el proceso de descubrimiento y contratación por parte de la Metro-Goldwyn-Mayer en 1941. La actriz detalla cómo sucedieron las pruebas y cómo, en Nueva York, firmó un tipo contrato que era firmado absolutamente siempre por todos aquellos que accedían a la prueba de cámara. El contrato no proporcionaba ningún privilegio al actor, simplemente aseguraba que estos no pudieran acudir a la competencia con independencia de que fueran a ser requeridos o no por la productora en la realización de sus películas. Además, este tipo de contrato condicionaba al actor personalmente a través de una cláusula de normas morales, y obligaba a que la actriz tuviera que pedir permiso a la productora incluso para casarse. El pago era de cincuenta dólares semanales, lo cual tampoco suponía una cantidad excesiva debido a que era el actor o actriz el que debía costearse el alojamiento y el transporte si era requerido en Los Ángeles. Además, no podía negarse a realizar los trabajos que le eran ofrecidos.

Ava Gardner, quien entonces tenía 18 años, firmó dicho contrato para una duración de siete, aunque la retribución económica aumentó a medida en que ella alcanzó más popularidad en los años siguientes. Muy poco tiempo después de la firma del contrato, la actriz, enseguida, fue reclamada para trasladarse a Hollywood para realizar papeles de comparsa. La propia Gardner señala las palabras de George Sidney, entonces seleccionador de nuevos talentos en la Metro, para señalar en qué medida ella piensa que fue valorada:

No sé si George utilizó la famosa frase: «Diles a los de Nueva York que me la envíen aquí; es un buen género de mercancía», pero esa actitud era indicativa de la clase de trato que me esperaba. (Gardner, 1991: 52)

Ava Gardner señala que ni el trato era excesivamente cariñoso con los extras, ocupación en la que ella empezó a trabajar, ni que a ellas tampoco se les exigiese ningún tipo de conocimiento o habilidad intelectual. Ava Gardner, durante los primeros años en Los Ángeles, trabajó principalmente como modelo de fotografía publicitaria en la que se requerían semidesnudos. Únicamente se buscaba «alguien que tuviera buenas piernas y buenas tetas» (Gardner, 1991: 65). En su biografía, Gardner es muy crítica con la productora, argumentando que ellos jamás intentaron educarla como intérprete y pone en evidencia cómo ellos ganaron muchísimo dinero cediéndola a otros estudios sin que ella se beneficiase económicamente de esas operaciones que multiplicaban por cinco o seis las ganancias que ella recibía a partir del contrato en Metro (Gardner, 1991: 192-193). Además, Gardner señala que esa falta de interés hacia las capacidades actorales era algo general ante todas las intérpretes femeninas en la Metro:

A un nivel, lo único que quería era ser una actriz, y muchas veces he pensado que si al menos supiese actuar, todo lo relacionado con mi vida y mi carrera hubiera sido diferente. Pero nunca fui una actriz -ninguna de las chicas de la Metro lo fuimos-. Sólo éramos unas caras bonitas. (Gardner, 1991: 246)

En el número 37 de *Jot Down Smart*, publicado en mayo de 2019, Paco León, desde su proceso de documentación para la serie *Arde Madrid* (España, Movistar+, 2018) relata la anécdota en la que Lana Turner, íntima amiga de Ava Gardner, le dijo que las verdaderas actrices eran otras como Katherine Hepburn, lo que ellas dos hacían eran cosas, cito textualmente, de putas: «Nosotras somos putas, no te confundas. Estamos aquí por guapas, y muy bien que nos va» (Ayuso, 2019). No será la última vez en esta tesis que aludiremos al trato industrial de los actores como si fueran actividades de proxenetismo. Finalmente, para más inri, Ava Gardner también consideró que ya no sólo a partir de su imagen estaba *encasillada* a realizar ciertos papeles, sino que esas representaciones le habían supuesto graves consecuencias en su vida *real* y social. «Rita Hayworth dijo una vez que el problema de su vida era que los hombres se enamoraban de Gilda, su personaje más glamuroso, y se despertaban a la mañana siguiente con Rita. Es un sentimiento con el que me identifiqué totalmente» (Gardner, 1991: 152). Es decir, al ceder los derechos de mediatización de su imagen, la persona también pierde el control sobre

aquellos otros que eran menos rentables también eran tratados como tal con mayor motivo.

Bajo estas circunstancias, en los años sesenta, con el declive del sistema del Hollywood clásico, se abre un nuevo paradigma. Es el momento en que los actores toman la revancha al tener la posibilidad de coger las riendas de sus propias carreras y de conformar un entramado empresarial configurado exclusivamente alrededor de su *presencia*. Desde luego, ya sea como consecuencia de una idea planteada por los agentes para las nuevas *estrellas* como señala Walker pero que yo no he contrastado en otras fuentes, o sea idea originaria desde los propios actores pertenecientes al *star-system* cinematográfico, el entramado industrial sobre los intérpretes se resquebraja progresivamente durante la segunda mitad del siglo XX. Estas *estrellas* emergentes a mitad de siglo, que no llegan a estar imantados a los grandes estudios, serán figuras más empujadas. También representativamente pasan de la llamada gran pantalla a la más pequeña pantalla televisiva. Como vuelvo a repetir, debido a lo poco estudiado del tema, queda aquí un punto oscuro. Pero el hecho ocurre, como también corrobora la documentación sobre el ocaso del Hollywood clásico y el auge de la televisión, aparte de todos los ejemplos que se están exponiendo en este apartado de la tesis.

En este contexto es más fácil establecer al actor independiente que se permite coordinar su prestigio dentro de la industria y buscar así su autoría real. Sin embargo, continúa adoleciendo de otros problemas previos que padecían los actores. Y estas circunstancias también pueden, en ocasiones, propiciar las tramas dentro de las películas. Woody Allen también ha comentado de lo nocivo que ha podido resultar su actividad como figura pública respecto a su vida personal. En el caso concreto de su actividad actoral, más allá de los problemas con Mia Farrow²⁹⁸ y la presión de la prensa rosa, concretamente durante *Celebrity*, comentaba lo siguiente:

los mismos en otros ámbitos sociales debido al impacto que los medios de comunicación puede tener en la vida en su conjunto.

²⁹⁸ Para conocer los detalles de la relación y desenlace de la relación entre Woody Allen y Mia Farrow, véase la autobiografía de Woody Allen *A propósito de nada*, publicada en 2020. Woody Allen detalla como se fragua la relación con Farrow, el escándalo por su separación y las manipulaciones y problemas a los que él, y otras personas de su entorno, fue sometido (Allen, 2020: 242-324). También, escuchándose en enunciados de su actual esposa Soon-Yi Previn, hija adoptiva de Farrow, Woody Allen señala que Mia Farrow le utilizó para mantener su carrera en activo (Allen, 2020: 273-275).

[Woody Allen:] En cierta ocasión, veinte años atrás, tuve la impresión de que me estaba haciendo borroso a juzgar por la manera como los demás se comportaban conmigo. Por entonces escribí una novelita, que no era gran cosa, cuyo protagonista se iba desvaneciendo; se trata de una idea que funciona mejor en el cine y que es del todo apropiada en el caso de Harry²⁹⁹.

[...]

[Entrevistador:] En *Balas sobre Broadway* [(*Bullets Over Broadway*, Estados Unidos, Woody Allen, 1994)], y de nuevo en *Celebrity*, varios de sus personajes son actores a los que presenta de una forma grotesca, una auténtica jaula de fieras.

[Woody Allen:] Apenas he exagerado. Los actores, hasta cuando no están actuando, siempre están representando algo; se fabrican unos personajes increíbles, muchas veces ridículos o dignos de lástima. Lo cual no tiene nada que ver con la calidad de su trabajo en el escenario. A su manera, todos están locos. Yo lo puedo decir porque soy uno de ellos. He sido un actor de Broadway como los que aparecen en *Balas sobre Broadway*. (Frodon, 2002: 79-80)

Pero hay otra circunstancia diferencial también de importancia. Woody Allen debuta en la dirección sin llegar a tomar su figura actoral tan en serio como sí que lo hacen otros intérpretes. Como él mismo relata, desde el principio de su carrera como actor, Allen vehiculizaba el elemento cómico a través de su figura actoral en sus actuaciones. Considerando que el ámbito cinematográfico era más prestigioso que el televisivo, su agente Jack Rollins promovió la conveniencia de trasladar ese tipo de materiales escritos por Allen a largometrajes también protagonizados por Allen. Allen sería guionista y actor. Sin embargo, Woody Allen, tras la experiencia de *¿Qué tal Pussycat?* también pretendía dirigir esas películas precisamente para controlar su propio material³⁰⁰. No fue tras la situación de que Jerry Lewis no fuera contratado por United Artists para que encargarse de la realización (Frodon, 2002: 64) de *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, Estados Unidos, Woody Allen, 1969)

²⁹⁹ Woody Allen alude al personaje desenfocado que interpretada Robin Williams en *Desmontando a Harry*. En dicha cita, a continuación, Woody Allen explica los problemas técnicos que encontró para filmar correctamente estas tomas y reflejar la distorsión en el personaje. Véase la misma fuente para esta información.

³⁰⁰ Así era de explícito Woody Allen:

Sólo empecé a interesarme por el cine tras la escritura del guión *¿Qué tal, Pussycat?* Como guionista, estaba obligado a estar en el plató y a mirar lo que allí sucedía. [...] Cuando se estrenó no pude soportarla. Me sentí profundamente avergonzado y humillado por la experiencia. Juré que nunca más escribiría otro guión para el cine a menos que pudiera dirigir la película. Y fue así como me inicié en el mundo del celuloide. (Schinkel, 2005: 73)

cuando a Woody Allen finalmente encuentra el permiso de debutar en la dirección (Lax, 1992: 335-336).

En un origen, Woody Allen únicamente actúa en papeles cómicos y pensados para él, como era ideada también la globalidad de la película en sí. Entonces Woody Allen era un humorista, no un actor profesional. Posteriormente, al asumir esta faceta, tampoco se llega a considerar a sí mismo un actor especialmente dotado. Precisamente si Woody Allen se siente cómodo actuando es porque él mismo escribe el guión y lo hace pensando en sus propias capacidades y limitaciones interpretativas (Lax, 1992: 327-328). «No me considero un actor. Creo que soy un cómico de un cierto tipo, así que eso es lo que hago» (Björkman, 1995: 188).

Como hemos observado también en 4.1.3: La fabulación como construcción y redención de la *diégesis* cinematográfica (p. 111), en sus primeras películas, existía en él la obsesión de ser visto como ser un humorista cinematográfico. Incluso, en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo* pero nunca se atrevió a preguntar* era “Woody” la forma de identificar a los personajes que él iba a interpretar (Lax, 1992: 334). La idea de desarrollarse en esa faceta se acrecienta en obras posteriores con la evolución de su personaje prototípico, que evoluciona rápidamente hacia la muestra de elementos más dramáticos. Esto por ejemplo, sucede en el nostálgico Alvy Singer de *Annie Hall*. En *Annie Hall*, Woody Allen se *satura* de un modo que, de manera consciente, va a determinar su *ausencia* en su película siguiente, *Interiores*, la primera película de Woody Allen en la que él no interpreta ningún papel.

El propio Allen argumenta que si no interpreta ningún papel en *Interiores* es porque sencillamente consideraba que su posición de comediante, de actor de comedia, le podía limitar, no siendo el actor idóneo. Por eso está *ausente*. Woody Allen asegura que, en aquel momento, debido al tipo de papeles que requería la película, ni siquiera pensó aparecer físicamente en ella (Björkman, 1995: 89). Durante las décadas de los setenta y ochenta Woody Allen dirige muy pocas películas en donde su *presencia* no es eje central. Durante casi la veintena de filmes dirigidos durante estos veinte años aparece en todas a excepción de *Interiores*, *La rosa púrpura de El Cairo*, *September* (Estados Unidos, Woody Allen, 1987) y *Otra mujer (Another Woman)*, (Estados Unidos, Woody Allen, 1988).

La compañía

Allen se *exilia*, pero no *ausenta* a otros intérpretes. Por ejemplo Mia Farrow o Diane Keaton continúan en esas *diégesis*. Pero Woody Allen las considera versátiles, no tanto a sí mismo. Se señala que, al igual que en *Interiores*, Woody Allen, podría haber interpretado el papel masculino de Michael Caine en *Hannah y sus hermanas*. También sucede, según Allen, en *Días de radio*, *September* o en *Otra mujer*. Si no lo hace fue, otra vez, porque considera que sólo debe interpretar un papel si de verdad sus capacidades, o las características de su película, se ajustan a las suyas, como bien sucedía en su primera etapa, o en las que él encuentra un lugar óptimo para su labor interpretativa. Esto no ocurría en películas no cómicas (Lax, 1992: 334).

Ya en los años noventa Woody Allen llegó a argumentar que los papeles que él interpreta bien los podría interpretar otros actores. En concreto, citaba a Dustin Hoffman, al que nunca ha contratado por cuestiones económicas (Björkman, 1995: 110). Woody Allen comienza a valorar la transfusión de los *relevos* incluso para sí mismo. Igual que asumía su incapacidad inicial para los papeles dramáticos, asume entonces que los actores aportan nuevas naturalezas aptas a su propio personaje prototípico cómico. A finales de la década, los *relevos* empiezan a ser efectivos. Woody Allen señala también al papel de Kenneth Branagh en *Celebrity* como un personaje que bien pudiera haber interpretado él sino hubiera sido porque estaba ideado para un actor de una edad más joven que Allen. En esta cita, Allen es consciente de que la crítica piensa que Branagh está imitando su forma de actuar, cosa que defiende como incorrecta; pero manifiesta que Branagh sí que era capaz de interpretar su propio personaje mejor que él mismo (Frodon, 2002: 75).

Al escribir me di cuenta de que mi protagonista era demasiado joven como para que yo pudiese pretender interpretarlo. Kenneth Branagh es un gran actor que ha sabido captar el lado cómico del personaje, pero también su tristeza, su desesperación e incluso matices que yo no hubiese podido sugerir. Han dicho que imitaba mi forma de actuar, pero es falso. En cualquier caso, jamás le pedí que lo hiciera. Creo que el mismo hecho de escribir el papel induce ciertas maneras de comportarse, de hablar o de actuar. Sea como sea, llevaba años repitiendo que si encontraba a un actor muy bueno para hacer mi personaje, sería mejor que ponerme a interpretarlo yo mismo. Por una vez di con él: Kenneth Branagh. (Frodon, 2002: 75)

En los años noventa, Woody Allen intenta alternar películas en las que actúa con otras en las que no lo hace³⁰¹. El guión determina si Allen actuará o no debido a la adecuación de su figura actoral. Sin embargo, hay papeles que han debido adaptarse a posteriori para el propio Allen. Sucede en *Desmontando a Harry*. Su aparición se formaliza tras las negativas de Dustin Hoffman, Robert De Niro, Elliot Gould, Albert Brooks y Dennis Hopper. Por esa parte, Allen muchas veces escribe también pensando en aquel actor que interpretará al personaje. Igual que su papel de director de cine en *Un final made in Hollywood (Hollywood Ending*, Estados Unidos, Woody Allen, 2002) estaba escrito para él, en *La maldición del escorpión de Jade (The Curse of the Jade Scorpion*, Estados Unidos, Alemania, Woody Allen, 2001) tuvo que modificar elementos de su personaje para adecuarlo a la verosimilitud de su *presencia*. Cambia, por ejemplo, el trabajo de policía por el de investigador de seguros. Y también modifica a otros personajes. En esa misma película ajusta el personaje femenino, originalmente pensado para Mia Farrow, para la labor de Diane Keaton (Frodon, 2002: 73-76).

La obra de Woody Allen se prolonga hasta hoy. Otros actores masculinos han sido acogidos en la filmografía de Allen para interpretar estos papeles que podríamos fácilmente atribuirle a Allen³⁰². Pero en definitiva, en los años noventa Woody Allen

³⁰¹ Si sucede por cuestiones contractuales relativas a producción o distribución, no lo sé. Por lo menos en la bibliografía consultada no figura así. Más bien se muestra una voluntad del propio director.

³⁰² Estos *relevos* de Allen por actores más jóvenes son todavía más notorios incluso en los propios registros de la comedia. Al menos hasta la entrada del nuevo siglo, Woody Allen argumentaba que se sentía identificado en mayor medida con los actores británicos que con los estadounidenses:

Los actores americanos muy buenos, como Robert De Niro, Al Pacino o Tom Cruise, tienen una imagen de héroes, de tipos duros. Mi personaje no tiene nada que ver con aquellos que el cine americano destaca. En Estados Unidos, no hay estrellas que hagan de antihéroes. Los actores ingleses proceden de una gran tradición y con ellos uno está viendo a verdaderos seres humanos. Lo cual apenas sucede en el caso de los actores americanos, sobre todo cuando de hombres se trata. Las estrellas masculinas americanas conservan algo del ideal del carácter indómito, cuando en Inglaterra son personas normales. En Estados Unidos, los actores no se parecen a los seres humanos de verdad; se rodean de toda una estética. Aunque algunos sean muy buenos actores. (Frodon, 2002: 76)

Este asunto cambia después. Con la entrada del siglo encontramos a actores estadounidenses en papeles identificables con el personaje prototípico de Allen. Sucede por ejemplo con Jason Biggs en *Todo lo demás (Anything Else*, Estados Unidos, Francia, Reino Unido, 2003), en el que Woody Allen reconoce que es una versión encantadora de él de joven mientras que él interpreta exageradamente, en la película, una imitación de David Panich, guionista cómico y amigo de Woody Allen con el que trabajó de manera esporádica (Allen, 2020: 384-385); también sucede con Larry David en *Si la cosa funciona*, Owen Wilson en *Medianoche en París*, Joaquin Phoenix en *Irrational Man*, Jesse Eisenberg en *Café Society*, John Magaro en *Crisis en seis escenas (Crisis in Six Scenes*, Estados Unidos, Amazon Prime

ya entiende toda esta problemática relativa a la *saturación y desaturación* de los actores. Hablaba, otra vez, de *Balas sobre Broadway*:

Hablando del mundo del espectáculo, el fenómeno del manager personal siempre me ha interesado. Porque lo ves siempre, siempre aparecen estos personajes que unen indisolublemente sus vidas a las de los actores, y dan sus vidas por los actores, y por ellos hacen cosas maravillosas. Es una ocupación particular, porque a medida que [el actor]³⁰³ tiene éxito, uno empieza a quedarse obsoleto. En sus comienzos, el actor necesita desesperadamente al manager pero, a medida que el manager construye la carrera del actor, a medida que nutre la flor (en palabras de Jack Rollins), el actor, súbitamente, deja de necesitar a su manager. Ahora el manager es prescindible, del todo innecesario.

Una vez que te has convertido en Jerry Lewis o Frank Sinatra, ya no necesitas los servicios del manager. Y mire usted, entonces el problema está en cómo deshacerse de ellos. Así que es una ocupación muy interesante, y pensé que también sería divertido escenificarla. Asimismo, dentro de mi limitado registro interpretativo, el par de cosas que puedo interpretar son de corte más intelectual. Y puedo pasar por un intelectual porque llevo mis gafas, y por un maleante por mi manera de ser.

Puedo interpretar un personaje desaliñado. Podría interpretar a un buen corredor de apuestas. Podría interpretar a un personaje tipo runyonesco. Podría interpretar a un jugador o un sórdido manager porque he crecido con ellos, porque los conozco, porque sé cómo hacerlo.

Así... así que éstos son mis registros. Y [Balas sobre Broadway] me brindó la oportunidad de interpretar una tipología de personaje que realmente sé interpretar. (Schinkel, 2005: 139-150)

Video, 2016) o Timothée Chalamet en *Día de lluvia en Nueva York (A Rainy Day in New York)*, Estados Unidos, Woody Allen, 2019).

Resultaba paradójico antes, pues el típico estereotipo de Woody Allen es un personaje urbano norteamericano; concretamente, de Nueva York. Más aún, porque el autor escribe, y además escribe pensando en sí mismo y en la gente que él conoce:

Luego, para papeles principales, no conozco la experiencia negra lo suficiente como para escribir sobre ella con autenticidad. De hecho, la mayoría de mis personajes están muy limitados localmente. En su mayoría son neoyorquinos, de clase más o menos alta, educados y neuróticos. Es prácticamente lo único sobre lo que escribo, porque es prácticamente lo único que conozco. Es simplemente que no conozco lo suficiente estas otras experiencias. Por ejemplo, nunca he escrito nada sobre una familia irlandesa o una italiana, porque no sé lo suficiente como para escribir sobre ello. (Björkman, 1995: 45)

³⁰³ Original de la cita.

Abre la puerta también aquí a que su figura actoral, siempre que su *presencia* se ajuste a los papeles que sabe o puede interpretar, sea invitada y acogida en la obra (*diégesis*) de otros directores. Con la *presencia* de Woody Allen sucede, podemos encontrarlo en, por ejemplo, la película *Aprendiz de gigoló* (*Fading Gigolo*, Estados Unidos, John Turturro, 2013) que escribe, dirige y actúa John Turturro. Regresamos a la idea de la invocación del actor como ornamento estético en la filmografía de otra persona.

Se cierra la horquilla al establecer similitudes. Con Santiago Segura pasa algo muy particular pero también parecido: su actividad tanto como actor como director ocurre exactamente al mismo tiempo. Es muy posible que su carrera actoral pudiera haberse generado y desarrollado sin la necesidad de una actividad como director, la cual, hasta no hace muchos años, consistían únicamente en la saga *Torrente*. Más allá de los cinco largometrajes configurados por el personaje de Torrente, sólo de 1998 (año del primer Torrente) hasta 2011 (año de la cuarta entrega), Santiago Segura aparece en más de treinta. Además en ellos interpreta a personajes muy dispares, pero también los hay que presentan continuidades o elementos relacionables entre ellos. Destaco entre estas películas *La niña de tus ojos* (España, Fernando Trueba, 1998), *Muertos de risa* (España, Álex de la Iglesia, 1999), *El oro de Moscú* (España, Jesús Bonilla, 2003), *Isi/Disi: Amor a lo bestia* (España, Chema de la Peña, 2004), *El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo* (España, Juan Cavestany, Enrique López Lavigne, 2004), *Balada triste de trompeta* (España, Francia, Álex de la Iglesia, 2010) o *El gran Vázquez* (España, Óscar Aibar, 2010). En ellas ejecuta personajes principales o significativos. Y eso sin señalar que sus primeros papeles destacados surgen antes de popularizar a José Luis Torrente. Ya hemos visto previamente la confusión de Santiago Segura con el personaje de *El día de la bestia*³⁰⁴.

Santiago Segura, en *Torrente*, es una Primera figura, Woody Allen también lo es. Como sucede en el mundo del teatro, ahora hay que completar el entorno de la *estrella*, la cual supone un eje gravitacional desde donde todo pivota. Es el centro de

³⁰⁴ Véase pp. 173-174.

un *universo*. Esta idea la exponíamos cuando mencionábamos también a su productora Amiguetes Entertainment S.L, entre otros casos³⁰⁵.

Los síntomas y las circunstancias son muy dispares entre todos los ejemplos, pero al menos en las muestras estudiadas se observa que el intérprete, en cuanto a *estrella* convertido en productor, es el elemento principal de la película en su creación y comercialización e intenta proteger, a toda cosa, su propio trabajo. También lo encontramos en la documentación revisada sobre John Cassavetes. El director neoyorkino en una entrevista realizada por Joseph Gelmis en enero de 1969 señalaba lo siguiente:

La primera vez que dirigí una película, [*Sombras (Shadows*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1958)] lo hice principalmente porque era un actor que se sentía frustrado de no poder expresar cualidades humanas, más que por expresar que estaban enfocadas o dirigidas hacia el argumento.

[...] En realidad pienso que la interpretación y la dirección son dos cosas independientes. (Herrero, 1986: 73)

Eso por lo que compete a sí mismo. Pero la cita de Cassavetes añadía lo siguiente en relación a sus colaboradores:

En aquel momento sólo me interesaba contar con gente que se expresase cómo me había gustado expresarme yo. Y era muy importante que se expresasen individualmente. Alguien tenía que estar delante de ellos y ver lo que estaba ocurriendo. Si me hubiese comprometido en la película como actor, no hubiese podido preocuparme demasiado de cómo se expresaban los demás. (Herrero, 1986: 73)

Ya sea por propiciar un clima de comodidad laboral o por una situación de libertad artística John Cassavetes intenta construir una compañía estable de actores cuando comienza a dirigir. Para ello se rodea de amigos y familiares, como su esposa Gena Rowlands, su hermano David Rowlands, o como Seymour Cassel, Kris Kristofferson, Val Avery, Elizabeth Deering, Ben Gazzara, Peter Falk, Marilyn Clark, etc. En la

³⁰⁵ Véase pp. 302-306.

filmografía de Cassavetes llegan, incluso, a salir también los hijos de él y Rowlands, o las madres de ambos. Todos obtienen papeles ajustados a ellos.

En Abril de 1976, en una entrevista realizada por Michel Climent y Michael Henry para el número 180 de *Postif*, Cassavetes declaraba que trabajaba con sus amigos, con la gente que quiere y con la que se entiende para alcanzar los mismos fines desde una comprensión y sensibilidad mutua (Herrero, 1986: 43-46). En cuanto el equipo técnico, en la obra de Cassavetes se repiten también muchos nombres. Detectamos repetida la labor de, por ejemplo, Al Ruban, Marilyn Putnam, Sam Shaw, Robert Heffernan, Tom Cornwell, etc. Es decir, se trataba de un grupo polivalente, familiar, quizá al límite de lo amateur en la escasa especificidad de sus colaboradores más técnicos.

De manera muy parecida John Ford sentía también predilección por determinados operadores de cámara que a la postre también configuraban su estética visual (Gallagher, 2009: 616). En este aspecto, también se puede dar por sentado que la reiteración de los profesionales en los puestos técnicos también conforman la *identidad* de la filmografía de un determinado director.

Sin configurar los personajes férreamente en el guión, Cassavetes siempre intenta ajustar los grandes y pequeños papeles a la personalidad de aquellas personas que los interpretan y además, también son aceptadas e integradas las aportaciones de aquellos intérpretes, también considerando las discrepancias. Sobre este tema, el propio Cassavetes, en febrero de 1977, en una entrevista realizada por Jonathan Farren para *Cinema 77*, se expresaba así:

Yo dejo a los actores que actúen según su propio talante. El rodaje propiamente dicho no dura demasiado porque antes de decir “motor” llego a crear un entorno. Los actores intentan penetrar en él y ponerse al diapasón durante dos o tres horas. El trabajo empieza a hacerse duro a partir del momento en que los actores no encuentran escapatoria de esa atmósfera. Deben sentirse inmersos, estar impregnados de ese “clímax” de tal forma que no necesiten preguntarse cómo actuar o cuáles son los gestos adecuados. Ejecutan sus propios gesto como una prolongación lógica del comportamiento de sus personajes...

...Lo importante es trabajar con actores que amen su trabajo y encontrar con ellos algo que no conozcan todavía. Esta es la razón por la que me intereso más en la intención del discurso y en la emotividad de la escena que en las frases exactas. Yo discuto con los actores. El papel que interpretan está sometido a su propia personalidad. (Herrero, 1986: 47)

Es por este motivo, por lo que cabe pensar que el trabajo autobiográfico de la obra de Cassavetes también está diluido por las vivencias de otras personas, tal como el propio Cassavetes señala en el caso de *Corrientes de amor* (*Love Streams*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1984)³⁰⁶. Cassavetes parece preferir a actores que, al menos en principio, él vaya a comprender y con los que él pueda dialogar.

En otra entrevista publicada en *Cinéma-Québec*, en septiembre de 1972, comentaba que él sólo podía trabajar con alguien que él conoce completamente. El trabajo además, revela verdades e intimidades de la personalidad de ellos. En este punto, Cassavetes se distancia del trabajo de Fassbinder. Cassavetes, si trabajaba con familiares y parientes, este trabajo colectivo ya está adelantado y encaminado (Herrero, 1986: 44).

De un modo parecido al de Cassavetes, Orson Welles también acudió a los antiguos colaboradores del Mercury Theatre. Estos intérpretes salieron posteriormente tanto en sus programas radiofónicos, al fundar The Mercury Theatre on the Air, como en sus películas. Y en relación a sus esposas, al igual que Charles Chaplin trabajó estrechamente con sus mujeres y amantes, Welles también dio trabajo a sus esposas Virginia Nicholson, Dolores del Río, Rita Hayworth³⁰⁷, Oja Kodar y Paola Mori. No se nos escapa la circunstancia de Gena Rowlands.

³⁰⁶ Esta cinta, coescrita con Ted Allen parte de una idea autobiográfica de éste. Además, precisamente en este film, el personaje que interpreta Cassavetes, iba a ser interpretado en primer lugar John Voight y, para que lo interpretara Cassavetes, se hicieron, luego, modificaciones en el guión muy específicas (Herrero, 1986: 202).

³⁰⁷ Orson Welles quiso moldear a todas estas actrices, pero es precisamente Hayworth aquella con la que menos consiguió realizar ese *amoldamiento*. No obstante, ella era la actriz que tenía mayor autonomía fuera de la obra de Welles, ya que era conocida previamente. De todas las mujeres de Welles, Hayworth fue a la que más difamó, pero también fue la actriz que más pudo lamentar perder, al menos en lo que a términos comerciales se refiere.

Este *amoldamiento* lo expondremos al ver muchas relaciones entre directores y actrices diferentes en el epígrafe posterior 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores

Expongo más casos. En la obra de Clint Eastwood encontramos a Sondra Locke, su mujer entre 1975 y 1979, quien fue también la coprotagonista de sus películas entre 1976 y 1985. También podemos hablar de Frances Fisher, su esposa entre 1990 y 1995. Igualmente Nancy Allen aparece en los filmes de Brian De Palma tras haberla conocido en *Carrie* (Estados Unidos, Brian De Palma, 1976), casándose en 1979 y divorciándose en 1984³⁰⁸.

Hay que matizar que más que comodidad y confianza, que también, se trata de *identidad* en un sentido aún más estricto. Los actores también transfunden su *identidad* en los personajes y por ende, también en la película. En *Imágenes* Ingmar Bergman, daba la debida importancia a que un actor o actriz determinada interpretase un papel determinado sesgándolo de la interpretación que podía proporcionar otra persona diferente:

Los actores son, por cierto, un capítulo aparte, y no sé si soy lo bastante competente para aclarar su influencia en el nacimiento y en el aspecto final de mis películas.

Pero ¿cómo hubiese sido *Persona* [(Suecia, Ingmar Bergman, 1966)] si Bibi Andersson no hubiese interpretado a Alma, y cómo hubiese sido mi vida si Liv Ullmann no se hubiese hecho cargo tanto de mí como de Elisabet Vogler? ¿O *Un verano con Mónica* [(*Sommaren med Monika*, Suecia, Ingmar Bergman, 1953)] sin Harriet Andersson? ¿O *El séptimo sello* [(*Det sjunde inseglet*, Suecia, Ingmar Bergman, 1957)] sin Max von Sydow? ¿Victor Sjöström y *Fresas salvajes* [(*Smultronstället*, Suecia, Ingmar Bergman, 1957)]? ¿Ingrid Thulin y *Los comulgantes* [(*Nattvardsgästerna*, Suecia, Ingmar Bergman, 1963)]? Nunca me hubiese atrevido a hacer *Sonrisas de una noche de verano* [(*Sommarnattens leende*, Suecia, Ingmar Bergman, 1955)] sin Eva Dahlbeck y Gunnar Björnstrand.

Veía a los actores en otros contextos y mis temas se concretizan en torno a ellos. Esta es la abuela por antonomasia, Gunn Wållgren lo es, naturalmente, en *Fanny y Alexander* [(*Fanny och Alexander*, Suecia, Francia, Ingmar Bergman, 1982)]. Nunca hubiese escrito *Después del ensayo* [(*Efter repetitionen*, Suecia, República Federal de Alemania, Ingmar Bergman, 1984)] sin Lena Olin y Erland Josephson, pues ellos dos

respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). Allí nos detendremos en los estados de *cosificación* del actor.

³⁰⁸ La actriz aparece, por ejemplo, en *Una familia de locos*, película que no sólo explora el fenómeno de la creación cinematográfica, sino que también es reconocidamente autobiográfica. En ella, De Palma expone los problemas de su propia familia durante su adolescencia (De Palma, 2003:169).

eran el deseo y la tentación. Ingrid Bergman y Liv Ullmann eran la condición de *Sonata de otoño* [(*Höstsonaten*, Suecia, Francia, República Federal de Alemania, Reino Unido, Ingmar Bergman, 1978)]. Tantas mañanas y descansos para comer y tantas consideraciones. Tanta alegría y complicaciones y cariño. Todo este afecto. Cuando finalizaba el rodaje, los sentimientos cambiaban de tono y de color, se estabilizaban o palidecían o desaparecían. Amor y abrazo y besos y confusión y lágrimas. Las cuatro chicas de *Gritos y susurros* [(*Viskningar och rop*, Suecia, Ingmar Bergman, 1972)]. Guardo en mí una imagen del rodaje: están sentadas en fila, en un sofá viejo, vestidas de negro y solemnes, Harriet está maquillada y vestida de cadáver. De repente empiezan a saltar en el sofá, tiene muelles fuertes, se mecen y se balancean y se ríen desesperadamente. Kari Sylwan, Harriet Andersson, Liv Ullmann, Ingrid Thulin. ¡Cuánta experiencia femenina y cuánto talento interpretativo reunido! (Bergman, 2007: 270)

Parece sincero y de ser así, es enormemente esclarecedor. Al igual que Woody Allen (Lax, 1992: 329), Bergman permitía que los actores hicieran cambios en los diálogos de sus guiones para que los pudieran actuar con más naturalidad. Es así que no sólo el personaje puede estar pensado para determinado actor o actriz en el proceso de escritura, sino que para el rodaje el papel está irremediabilmente adaptado y permite la confección del actor o actriz que lo interpreta. Como un traje a medida. Ocurría también esto en la relación con Cassavetes y sus actores³⁰⁹. También Bergman da

³⁰⁹ También parece que era el método de José Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez. Respetar el trabajo del actor y justificar también la presencia profesional del mismo, era algo que comentaba, respecto a Berlanga y Fernán Gómez, el actor Agustín González:

Es que dentro del panorama cinematográfico hay quien ejerce su autoridad de manera más tiránica, llegando al extremo de no permitirte intercambiar ni dos palabras. Hay otros directores que escuchan e incluso recaban tu capacidad de crear. Ése es el caso de Luis. Él tiene su mundo y trata de que todo ocurra bajo su óptica. Siempre que puede, suele trabajar con los mismos intérpretes, con los que consigue formar un todo hasta el punto de que, en un momento dado, llegamos a dirigir juntos al director y los intérpretes o, bien, a interpretar juntos. Hay una comunicación que a veces ni siquiera se traduce en que Luis diga: mira, aquí quiero que hagas esto o lo otro, no es necesario. Antes, él insiste en las infinitas tomas que hace una y otra vez... A lo mejor comenta de la forma más natural: antes hiciste una cosa que ahora no has hecho y tú enseguida entiendes lo que te está pidiendo. Salvo que se trate de algo muy contrario a su visión, él te deja hacer.

Lo mismo ocurre con Fernán Gómez. Fernando parte de la teoría de que los actores, puesto que son profesionales, deben saber lo que tienen que hacer. También puedes tropezar con algún director que, en el mejor sentido de la palabra, está enamorado de cómo trabajas y, por el contrario, los hay que te pueden traer por la calle de la amargura porque se muestran herméticos hasta el punto de hacerte sentir como un mero objeto, lo que es sumamente desagradable. A mí esto me ha ocurrido pocas veces, pues cuando he sospechado que

importancia en esta fuente al actor Gunnar Björnstrand y habla de su aparición en *Fanny y Alexander*, escrita y adaptada expresamente para él cuando el actor ya estaba siendo tratado de alzheimer (Berman, 2007: 271-272).

En general escribo mis textos yo solo. Escribo y *reescribo*. Los diarios de trabajo dan testimonio (a menudo para mi posterior asombro) de largos procesos creativos. Los diálogos sufren severos controles, se acortan, se concretizan, se amplían, se eliminan, se prueban y se cambian palabras. En la fase final desaparecen grandes trozos, «*kill your darlings*». Cuando por fin los actores se hacen cargo de mis palabras y las transforman en sus propias expresiones, yo generalmente he perdido el contacto con el sentido original de las réplicas. Los artistas dan nueva vida a escenas masticadas hasta la saciedad. Me pongo prudentemente contento y un tanto satisfecho: ¿Ah, sonaba así? Sí, eso es, era esto lo que quería decir, aunque lo había olvidado durante un proceso de ajuste largo y extremadamente solitario³¹⁰. (Bergman, 2007: 275)

También en sus memorias, en *Linterna mágica*, Bergman detalla lo siguiente respecto a sus actores, concretamente en el caso de Harriet Anderson y de cómo comenzó su relación sentimental con ella³¹¹:

semejante situación podía darse, me he marchado porque hay cosas que no me parecen aceptables (Millás, 2005: 123-124).

En su conversación con Lola Millás, Agustín González ajustaba todavía más en el caso de Berlanga y la necesidad del director respecto a determinados actores característicos en su obra:

[Lola Millás:] Ya dentro de esa segunda etapa que has marcado, recuerdo haber escuchado dos quejas de Luis que me quedaron grabadas. Una de ellas era “los productores me engañan” y la otra, “se me están muriendo los actores”. Daba la impresión de que se le estaban rompiendo los esquemas.

[Agustín González:] Siempre que ha podido, ha llamado a los mismos actores porque se sentía bien con ellos, pero esto queda al margen del genio creativo de Berlanga. Creo que es un hombre de gran talento, y eso se tiene o no se tiene. Luego hay una serie de cosas que inciden en su labor creativa, por ejemplo, el que sea levantino es determinante en su cine, no sólo levantino sino valenciano. (Millás, 2005: 149-150)

Llamativa es la atención al origen tan concreto en el actor. Recordemos la relación de Martin Scorsese con los actores italoamericanos.

³¹⁰ El enunciado de Bergman resulta llamativo, ya que parece señalar una independencia de su obra como director al margen de su propia actividad como escritor. Es decir, el escribe su obra, pero una vez en escena, la actividad del actor hace que opere con independencia del autor. Es decir, como director tiene una segunda *doble* vida que el escritor ya no controla y no reconoce, pero que redescubre.

³¹¹ En sus memorias, Bergman también habla de su relación y romance, durante el rodaje de *Persona*, con Liv Ullmann (Bergman, 2017: 220-222).

En vista de la lectura de las memorias de Berman, se evidencia que su obra *Fanny y Alexander* es ampliamente biográfica con respecto a su relación con su padrastro, igual que *Scener ur ett äktenskap* (Suecia, Ingmar Bergman, 1974) lo es en relación con Gun Grut (Bergman, 2017: 90-173).

El trabajo cinematográfico es una actividad fuertemente erótica. La proximidad a los actores no tiene reservas, la entrega mutua es total. La intimidad, el afecto, la dependencia, la ternura, la confianza, la fe ante el mágico ojo de la cámara, nos dan una seguridad cálida, posiblemente ilusoria. Tensión, relajamiento, respiración común, momentos de triunfo, momentos de fracaso. La atmósfera está irresistiblemente cargada de sexualidad. Tardé muchos años en aprender finalmente que un día la cámara se para, los focos se apagan.

Harriet Andersson y yo hemos trabajado juntos durante años; ella es una persona singularmente fuerte, pero vulnerable, con un rasgo de genialidad en su talento. Su relación con la cámara es directa y sensual. Además tiene una técnica soberana y pasa vertiginosamente de la emoción más intensa a una sobria contemplación. Tiene un humor mordaz, pero no cínico. Una persona adorable y una de mis amigas más queridas.

A la vuelta de nuestra aventura en el archipiélago le conté a Gun [la tercera esposa de Bergman] lo que había pasado y le pidió una moratoria de unos meses, ya que tanto Harriet como yo nos dábamos cuenta de que nuestra relación no tenía futuro. Gun se puso furiosa y me mandó a hacer puñetas. Me sorprendió su majestuosa ira, una ira desconocida por mí hasta entonces, y sentí un gran alivio. Hice mi maleta con unas cuantas cosas y volví otra vez a mi minúsculo piso. (Bergman, 2017:182-183)

Se reconoce que la proximidad (la *identificación*), no sólo la intimidad, le aporta la comodidad. Esto es importante también. En cuanto la mención de Gun Grut, cabe abrir ahora otro tema. Mentar a Gun Grut, cuyo matrimonio duró entre 1951 y 1959, hace que Bergman reconozca que fue la inspiración de muchas mujeres que aparecen en sus películas, y la relaciona con Eva Dahlbeck:

Gun ha sido el modelo de muchas mujeres de mis películas: Karin Lobelius de *Tres mujeres* [(*Kvinnors väntan*, Suecia, Ingmar Bergman, 1952)], Agda en *Noche de circo* [(*Gycklarnas afton*, Suecia, Ingmar Bergman, 1953)], Marianne Egerman en *Una lección de amor*, Susanne en *Sueños* [(*En lektion i kärlek*, Suecia, Ingmar Bergman, 1955)] y Desirée Armfeldt en *Sonrisas de una noche de verano*.

En la incomparable Eva Dahlbeck encontré su interprete. Ambas mujeres lograron materializar juntas mis textos, a menudo bastante difusos, y así se convierten en las representantes de la femineidad invencible de una manera que yo nunca hubiese imaginado (Bergman, 2017:184)

Aquí está lo que estamos buscando. Observamos aquí el *estado I* de la *cosificación* del actor que veremos en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). La *sustitución* simbólica de Gun Grut se cumple con el *relevo* de la actriz Eva Dahlbeck.

Pongamos el foco en John Ford. Aunque con excepciones, la obra de Ford no es aquella en donde los personajes femeninos consiguen excesiva atención. Tampoco es Ford considerado un gran director de actrices debido a su comportamiento en el set de rodaje. A pesar de ello, está documentado el excepcional y extremadamente amable trato que tuvo con Katharine Hepburn durante el rodaje de *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, Estados Unidos, John Ford, 1936), a quien incluso permitió dirigir una escena en la película. Datado está el caso de Hepburn y Ford en relación al frecuente trato que conservaron, pero aunque está documentada la libertad con la que Ford mantenía relaciones fuera de su matrimonio (Gallagher, 2009: 516), la relación sentimental con Katharine Hepburn ni se confirma ni se desmiente. Las fuentes dejan en el aire una relación extramatrimonial por parte de ambos, aunque no existen pruebas concluyentes en base al menos a la amistosa correspondencia que ambos mantuvieron durante los años posteriores (Gallagher, 2009: 156-159). Sin embargo, Maureen O'Hara, incluyéndose a sí misma, es la que describe mejor la relación de John Ford con el sexo opuesto:

Me pregunto si John Ford no era un hombre acosado por multitud de conflictos internos, conflictos que acaban manifestándose en su actitud agresiva para conmigo, su familia, sus amigos, sus héroes y, sobre todo, para consigo mismo. Sus fantasías y devaneos con mujeres como Kate Hepburn, Anna Lee, Murph Doyle o yo misma -de quienes estuvo enamorado en un momento u otro de su vida- no eran, en fondo, sino un bálsamo con que aliviar sus heridas. Esperaba que lo salvásemos de sus propios conflictos, pero al final siempre se vio forzado a admitir que nadie podía hacer tal cosa. Creo que este descubrimiento fue lo que al final le hizo castigarme y lo metió en una espiral depresiva que lo llevó a depender cada vez más del alcohol. (Gallagher, 2009: 159)

Si antes hablábamos de Cristo, brota ahora la figura de María Magdalena. La distinguida discípula de Jesús de Nazaret, compañera también según textos apócrifos, es tradicionalmente reconocida como una pecadora arrepentida, en concreto,

prostituta. Es un personaje comúnmente representado como penitente³¹². Lo ampliaremos enseguida, pero en cualquier caso es un personaje colaborativo que encabeza una función asistencial³¹³. En palabras de la actriz Anna Lee, John Ford conseguía adaptar a su modo de trabajo a muchas grandes figuras. No era menester que el actor aportase grandes ideas o objeciones, pero sí que se ajustase a lo que Ford pretendía mostrar. Es el caso de John Wayne, o de James Stewart (Gallagher, 2009: 613). Ford también conocía a sus *estrellas*. Son ellas dos, Maureen O’Hara y Katharine Hepburn, las que a pesar de su popular brusco trato hacia los actores, hablan bien del director y le apuntan como un hombre sensible que les propiciaba una cómoda seguridad en su trabajo (Gallagher, 2009: 613-616).

Decíamos que la *estrella* va a estar siempre *cosificada* en su uso. Aunque el actor sea el mismo director o productor, su *presencia* va a ser *cosificada* en el trámite de ponerse en escena al encarnar cualquier rol. Esto sucederá independientemente de si se va a *cosificar* a ella misma como director, o si sucederá mediante la acción de otra facultad de poder, más o menos externa, y más o menos alejada a su labor. Los otros miembros de la compañía también son *sacrificados* o *embellecidos*.

Por otra parte, es verdad, llama la atención la obsesión por esa *cosificación* del espectro de intérpretes femeninas. O al menos sucede en los ejemplos más conocidos y perceptibles. Podría ser que las causas sean sociales. No voy a entrar en ese tema puesto que incluso hasta llego a estar de acuerdo. Durante buena parte del siglo XX las mujeres no se encontraban habitualmente en puestos laborales relativos a la producción y dirección de películas cinematográficas mientras que sí podían copar puestos como actrices. Pero los motivos también son industriales y comerciales y están encadenados al sistema audiovisual-publicitario.

³¹² En 1969, el papa Pablo VI retiró el apelativo de “penitente”. Este es el momento en que se deja de considerar desde la Iglesia a María Magdalena una prostituta arrepentida.

³¹³ María Magdalena es un personaje realmente importante como un personaje cercano a la figura de Cristo. De hecho ella es el primer testigo de la resurrección de Jesús. El entorno emocional viene cubierto por este tipo de figuras femeninas que generalmente cuidan y asisten al personaje que presenta *autodiégesis*. También testifican su existencia. Comentaremos también esta figura de la compañera, y la figura de la madre, en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347).

De ningún modo argumentaré que las predilecciones por actrices estén motivadas por inclinaciones sexuales de personas particulares, algo que desmentiré a lo largo del epígrafe siguiente 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347). Puede ocurrir, es cierto. Pero nos remitimos a necesidades estrictamente profesionales. Sin hablar de casos evidentes de abuso, la *cosificación* ha sido una cuestión coyuntural y necesaria para el funcionamiento del *star-system* tanto para intérpretes femeninas como masculinas³¹⁴.

Generalmente a lo largo de la historia el poder ha sido infligido por personas del género masculino. Es más numeroso el número de hombres que han ocupado estos puestos laborales en dirección y en producción que mujeres. Que el sometimiento de las actrices haya acontecido respecto a los directores o productores no ha pasado necesariamente por condicionantes de género y sexo. Si las mujeres no accedían a esos puestos, es ya un problema aparte. Por tanto, no hay justificación para disgregar del proceso de *cosificación* a intérpretes masculinos de los intérpretes femeninos en cuanto al proceso artístico en el que nos estamos centrando, no al menos fuera del terreno estrictamente temático, ya que el género de los personajes definen también el género del intérprete que los va a interpretar. Un personaje masculino, también lo interpretara una persona de sexo masculino. Los actores, igual que las actrices, *sufren* de la misma manera.

La abolición de la desigualdad entre actrices y actores es, de manera legítima, un tema de necesaria reivindicación en la actualidad. La diferencia salarial entre actores y actrices, ha sido denunciada por actrices tales como Charlize Theron, Jennifer Lawrence, Natalie Portman o Meryl Streep (Fernández, 2021). La brecha salarial sería

³¹⁴ Tampoco atajaría la cuestión decir que los intérpretes masculinos son menos ajustables a su uso en otras industrias que las figuras femeninas. Es popular la influencia de Clark Gable en descenso de ventas de camisetas interiores al no vestirlas en *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Estados Unidos, Frank Capra, 1934). Y no sólo sucede en la publicidad relativa a la industria textil. Las figuras mediáticas masculinas pueden poseer un valor publicitario superior a algunas femeninas en productos orientados para ambos sexos. Por ejemplo George Clooney lleva anunciando el café en cápsula Nespresso desde el año 2006. Al igual que los actores, deportistas masculinos como futbolistas o tenistas, son capaces de anunciar colchones, productos de telefonía, seguros, bancos, etc. También hombres conductores de programas de televisión se han prestado a la publicidad, incluyendo a periodistas y presentadores de informativos como Matías Prats.

una únicamente una pequeña parte del fenómeno. La representación femenina en los largometrajes, la mayor sexualización de las mujeres, la menor existencia de la mujer detrás de las cámaras, etc. evidencian que el problema está más profundamente enraizado, y aunque por cuestiones de extensión de esta tesis no es viable abordar el problema con una profundidad mayor, no niego la existencia del mismo. Sobre la diferencia entre el trato y uso de las intérpretes femeninas y las masculinas dentro de la industria cinematográfica, televisiva o publicitaria hay una extensa bibliografía que comprende tanto diferentes tipos de publicaciones y también documentos académicos realizados desde diferentes enfoques, más o menos profundos. Como introducción al tema pueden ser de utilidad los textos sobre la mujer en el cine de Pilar Aguilar Carrasco.

La cuestión, al menos por este lado artístico y simbólico, no va sólo de matrimonios y amantes. No hace falta hacer una búsqueda exhaustiva. Sin ser un caso excepcional entre los descendientes de Chaplin, como actor infantil, Michael Chaplin hace un rol destacado en *Un rey en Nueva York*, cumpliendo con el papel de Rupert Macabee, el hijo de dos acusados comunistas. Por este lado, la relación llama al análisis. También sucede, por ejemplo, con las hijas de Truffaut. Laura y Éva Truffaut aparecen tanto en *El pequeño salvaje*, *Las dos inglesas y el amor* como en *La piel dura*. La última también aparece en *Vivamente el domingo* (*Vivement dimanche!*, Francia, François Truffaut, 1983). Los descendientes de Welles con varias de sus parejas también aparecen fugazmente en su obra. Es el caso, por ejemplo de Christopher Welles Feder. Del mismo modo Patricia Hitchcock surge en la filmografía de su padre. Aparece en *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1950), *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1951) o *Psicosis*.

En muchas de estas ocasiones se confunde la necesidad de cubrir la oferta de papeles infantiles como también la voluntad del autor de que sus propios familiares aparezcan en la obra, pues no siempre acontecerán apariciones infantiles. Igualmente, por ejemplo, a los padres de Martin Scorsese también los podemos ver en *Italianamerican*, cosa obvia pues se trata de un documental muy personal sobre ellos dos. Sin embargo, es menos obvio encontrar a Catherine Scorsese o a Charles Scorsese, en películas como, entre otras, *Uno de los nuestros*, *El rey de la comedia*, *El*

cabo del miedo (*Cape Fear*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1991), *La edad de la inocencia* o *Casino*, haciendo apariciones más o menos fugaces pero ficcionales. En la obra de Scorsese esto sucede también. Estas apariciones sí que considero que son completamente lúdicas tanto para el propio Scorsese, como para su madre y su padre³¹⁵.

La ascendencia y descendencia con la que se comparte código genérico es también un principio de *identidad* estrictamente biológico. No ocurre sólo en el cine. Si bien todas estas sucesiones creativas están apoyadas desde una justificación estrictamente empresarial que permiten, supuestamente, certificar la autoridad profesional y la validez de los sucesores, esto no difiere demasiado de las sucesiones que observamos en las monarquías hereditarias. La sucesión transmite la *identidad*, y esta *identidad* la sigue autorizando la carga genética. Sobre este tema, cabe recordar que el hermano de Federico Fellini, Riccardo, también aparece en *Los inútiles*. Del mismo modo en filmografía de Paco León se encuentran las interpretaciones de su madre, Carmina Barrios, su hermana, María León, y otros familiares cercanos que tienen una cierta trayectoria escénica previa. Cito especialmente *Carmina o revienta* (España, Paco León, 2012) y *Carmina y amén* (España, Paco León, 2014) aunque también aparecen en otras obras de Paco León como en *Arde Madrid*.

No pienso que estos colaboradores estén escogidos únicamente porque estén más disponibles o porque puedan ser más económicos; sino que son escogidos porque la *identidad* es más próxima con el autor y de ahí nace su preferencia. Ser padre, madre, hijo, hija, tío, tía, hermano, hermana, etc. no valida para desempeñar un trabajo con mejor o peor solvencia que otra persona ajena al autor; sin embargo ser familiar, tradicionalmente, incluso por cercanía, sí que parece proporcionar gran afinidad y autorizar la labor conjunta.

Agustín Almodóvar, hermano de Pedro Almodóvar, además de productor es, por otro lado, la única persona que aparece en absolutamente todas las películas de su

³¹⁵ Puede suceder además que otros autores se nutran de las relaciones de los actores sin que los autores tengan los lazos de unión familiares que los actores presentan entre sí. En el largometraje *La hija de un ladrón* (España, Belén Funes, 2019) Greta Fernández y Eduard Fernández hacen de padre e hija interpretando a unos personajes que ni son ellos mismos, ni llevan tampoco sus mismos nombres.

hermano. Sus apariciones pueden ser analizadas; igual que puede ser relevante estudiar la implicación creativa de Agustín en los filmes dirigidos por su hermano desde el trabajo en el departamento de producción y que con él puede desarrollar.

Agustín siempre ha sido mi primer espectador. Cuando se me ocurre alguna idea, lo primero que hago antes de desarrollarla es contársela. Siempre está ahí. Agustín -iba a decir curiosamente, pero no sé si resulta curioso o no- es la persona que mejor me entiende y que siempre ha comprendido de una manera muy profunda todo lo que he hecho. No sé si ser testigo de esto constituye un peso o un privilegio, porque no hablamos nunca. Agustín es el único testigo que he tenido durante toda mi vida. Lo primero que recuerdo de él es un niño que me está mirando. Nos llevamos como cinco años de diferencia y él se acuerda de mi desde que yo tenía tres; a veces me recuerda cosas sobre mi que yo había olvidado. (Strauss, 2001: 65)

Agustín Almodóvar es el productor de las películas de su hermano Pedro. Ambos son fundadores de la productora El Deseo S.A., en junio de 1985, coincidiendo con la preproducción de la película *La ley del deseo* (España, Pedro Almodóvar, 1987). Más que «testigo» yo diría “apóstol”; Agustín se refería así al trabajo junto con su hermano:

El Deseo nació de la insatisfacción de Pedro en el trabajo con los productores que, con frecuencia, tiene como consecuencia un desperdicio enorme de energía creadora, pues hay dos proyectos que compiten para la misma película: el del realizador y el del productor. En nuestro trabajo con Pedro en El Deseo, no se malgasta nada. Toda la energía creadora va dirigida a la película. No somos una productora tradicional, sino más bien un equipo alrededor de un artista.

[...]

Cuando Pedro dirigió su primera película profesional, yo iba de vez en cuando al rodaje, sólo para ver a mi hermano. Y actualmente sigo haciendo lo mismo, no me considero el productor de Pedro, nuestra relación es la de dos hermanos que se ayudan, se protegen mutuamente. Es una relación afectiva, basada en cosas misteriosas, irracionales, referidas a la fraternidad. El día en que se termine de analizar el mapa genético humano, seguramente encontrarán el gen de la fraternidad y descubrirán el secreto de afinidad entre hermanos. (Strauss, 2001: 67)

Pero para la gran mayoría, la pareja puede ser el más íntimo de las figuras en donde se puede encontrar ese compañerismo. Al menos en los casos típicos están al mismo nivel, tanto en genealogía, como también por edad. Es llamativo también que algunos de estos autores han bautizado a sus propias productoras en mención a sus parejas. Godard fundó Anouchka Film en mención a Anna Karina de la misma manera que John Cassavetes fundó Gena Productions, más tarde dependiente de Faces Internacional Films Inc., también distribuidora, en mención a su mujer Gena Rowlands.

El hombre busca en la mujer el Otro como Naturaleza y como semejante. Aliada y enemiga alternativamente, se presenta como el caos tenebroso de donde surge la vida, como esa vida misma, y como el más allá hacia el cual tiende: la mujer la resume en tanto que Madre, Esposa e hija; estas figuras tan pronto se confunden como se oponen, y cada una de ellas tiene una doble faz. (Beauvoir, 1989: 192)

El *doble* muestra aquí su otra faz para la justificación de esa *identificación*. La “mujer” es un *Otro* externo, esta vez verdaderamente ajeno, pero con el “hombre” se *identifica* a través de los lazos afectivos y/o familiares. El compañerismo de los miembros que rodean a la *estrella*, la compañía, también encuentra su ser en esa relación bidireccional de ser *sacrificados* o *embellecidos*. El autor también les necesita en un estado ambiguo de sometimiento y actividad. Así se expresaba Federico Fellini:

No es un descubrimiento mío ni de mis películas: la mujer es un espejo, el destinatario de nuestras proyecciones, una figura a través de la cual intentamos comprendernos a nosotros mismos, entender el sentido de una relación, al otro. La Musa es mujer.

[...]

A mí me parecía haber hecho única y exclusivamente películas sobre mujeres... Son mito, misterio, fascinación, tensión de conocimiento, una mirada para verse a uno mismo. Las mujeres lo son todo. Se me ocurre que el propio cine es mujer, con su alternancia de luces y oscuridad, de imágenes que aparecen y desaparecen. En el cine se está como en el vientre materno: quieto y contenido, sumido en la oscuridad, esperando que de la pantalla surja la vida. (Fellini, 2013: 41-160)

O visto de otro modo, también John Cassavetes, en una entrevista realizada por André Tournés en 1976 para *Jeune cinéma* comentaba lo siguiente:

Creo que las mujeres son más fáciles de conocer, más fáciles de filmar que los hombres... Las mujeres están más cercanas a la vida: a través de sus hijos, de los problemas de sus asignaciones mensuales, están en relación con la tierra. Son honestas. Y es terrible que la sociedad haya hecho del sexo honesto el sexo oculto, el sexo deshonesto. Ellas son más fáciles de representar porque sus problemas son más claros. (Herrero, 1987: 55)

Por su parte, Krzysztof Kieślowski también opinaba sobre este tema de manera parecida. En la cita siguiente se expone su voluntad de escribir películas con personajes femeninos como personajes principales en la segunda parte de su obra. Así considera estas películas más verosímiles debido a la profundidad emocional que pueden encontrar las mujeres. Además, Kieślowski también divide a las películas para personas jóvenes de otras para personas más mayores³¹⁶.

[La doble vida de Verónica is a typical example of a film about a woman because women feel things more acutely, have more presentiments, greater sensitivity, greater intuition and attribute more importance to all these things. *Véronique* couldn't have been made about a man. But I don't divide people up like this – into men and women. They used to criticize me terribly in Poland saying I portrayed women as one-dimensional characters, that I didn't understand the essence of womanhood. It's true that in my first films the women were never the main characters. There weren't really any women in [*El personal*], there weren't any in [*La calma*], [*El aficionado*], or [*La*

³¹⁶ En términos similares Cassavetes hablaba de los personajes de mediana edad que salían en sus películas, pues también Cassavetes reconocía sus problemas, contrariamente a lo que le sucedía con las personajes más jóvenes. En una entrevista publicada en *Cinema-Québec*, realizada por André Leroux, en 1972 comentaba lo siguiente:

Me intereso por las personas de edad madura porque yo formo parte de su generación y comparto sus preocupaciones. Me sentiría absolutamente incapaz, por ejemplo, de hacer una película sobre la juventud actual. No se trata de indiferencia hacia los problemas que conciernen a la juventud. Los problemas de los jóvenes me apasionan, pero sus experiencias de la vida, su forma de hacerse notar, no corresponden a mis preocupaciones personales. Tienen tendencia a categorizar las relaciones entre los individuos, encaran la existencia en términos absolutos... Las personas de mediana edad, por el contrario, son más fácilmente permeables a los cambios bruscos, a las transformaciones espontáneas. Según su humor, sus recuerdos, pueden pasar sin transición de una alegría intensa a un mutismo absoluto. Bajo la presión de su pasado o ante la incertidumbre de su provenir, pueden revelar en un solo instante una parte desconocida de ellos mismos. (Herrero, 1987: 51)

cicatriz]. And if there were, they were very badly drawn. The women in [*El azar* (*Przypadek*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1987)] were really only life-companions for the main characters. Maybe that's why I thought to myself, through ambition, 'Right, I'll make a film about a woman, from a woman's point of view, as it were from the point of view of her sensitivity, her world.' My first film about a woman was [*Sin fin*]. Then in [*El decálogo*], I think I distributed it evenly. There are films about men and films about women. There are films about boys and films about girls. There are films about old men. In the triptych of films, [la trilogía *Tres colores*], it's also evenly distributed. The first film is about a woman, the second about a man, and the third about a man and a woman. (Kieślowski, 1993:173-174)

También Fellini sigue comentando las abstracciones con ejemplos:

La mujer es verdaderamente el planeta desconocido, [...] es la parte de sí mismo que ignora, la parte de sí oscura. Así que ella lo atrae y lo asusta.

[...] Nosotros proyectamos, creo, sobre la mujer un sentimiento de expectativa, como la revelación de algo, la llegada de un mensaje. Un poco con ese personaje de Kafka que espera un mensaje del emperador. La mujer puede ser la emperatriz que, hace millones de años, envió un mensaje que felizmente nunca llegó porque yo siento que el gusto de la vida es la espera del mensaje, no el mensaje en sí mismo. (Fellini: *Je suis un grand menteur*, 2002)

Fellini recalca la figura de la virgen:

En el mito, el mago y la virgen van en pareja. El mago necesita de esta figura femenina intacta para realizar la operación del conocimiento y lo mismo ocurre al artista, quien de manera mucho más modesta, en el momento en que materializa una fantasía, identifica la expresión con el contenido. (Grazzani, 1994:70)

Y finalmente, Fellini señala a las figuras de las madres y las prostitutas:

En nuestro país hay una verdadera idolatría de la madre; mamás, madrazas. Grandes madres de todo tipo dominan con una fascinante iconografía nuestros firmamentos privados y públicos: madre virgen, madre mártir, mamá Roma, madre loba, madres patria, madre iglesia. Pero toda esta gran presencia de madres, esta sobreabundancia de madres, ¿no os convence? Quiero apuntar una interpretación personal que puede irritar a algún docto psicoanalista. Tengo la impresión de que todo este exceso de

madres muestra más bien una ausencia de madre. ¿Acaso no se nos proponen continuamente madres sucedáneas, madres-fetiché? Esto es lo que hace la industria, la oferta erótica mercenaria, la pornografía. Creo, pues, que de “buena madre” no hemos tenido suficiente y por ello la echamos en falta y nos sentimos demasiado a menudo pequeños niños incapaces.

La prostituta es el contrapunto esencial de la madre a la italiana. No se puede entender a la una sin la otra. Tal como la madre nos ha alimentado y vestido, con la misma inevitabilidad, al menos para mi generación, la puta nos ha iniciado en la vida sexual. Todos nosotros tenemos una obligación, estamos en deuda con esas mujeres que sustituyeron nuestros deseos, nuestras esperanzas y nuestras fantasías y las transformaron en una dirección pobre y mezquina, pero igualmente fantástica. Porque la prostituta, criatura del infierno, conservaba sin embargo el poder y la fascinación de lo que parece evocado por un mundo sobrenatural. No es cognoscible, y por lo tanto es inmensa, inasible, omnisciente e ingenua. Justamente como son nuestras fantasías, que no sólo nos arrebató sino que realiza. (Fellini, 1999: 124-125)

Esta última cita cobra aún más importancia al situar al mismo nivel todas las representaciones maternas con la representación de la prostituta. Sin duda, este sería otra de las ideas desde las que podríamos indagar muchísimo más a partir de fuentes cercanas al campo de la sociología o de los diversos estudios culturales. Es un problema que se arrastra durante toda la historia del arte, no sólo del cine.

El fenómeno se plantea aquí difuso, es cierto. Todavía queda mucho por conocer. Sin embargo yo únicamente quiero remarcar que está muy justificado diferenciar al *alter-ego* de la *musa*. Ambos están estrechamente relacionados. Las dos nomenclaturas estarán utilizadas para denominar a los *relevos*, pero en la primera se encuentra una *autodiégesis* y en la otra no. No habría que confundirlos, por tanto, pues el *alter-ego* supondría una transvaloración de la *identidad* del otro autor mientras que la *musa* supone una transfusión o proyección de *Otra* identidad.

La *musa* además puede diferenciar entre rellenar con su *presencia*, como si fuera un ornamento, la *proyección* de otra persona, y ser aquella persona *ausente* que deja ese hueco vacío que va a rellenar el otro tipo de *musa*. Se establece así la *ninfa* como aquel ornamento que trae consigo también ciertas significaciones, en base a su *presencia*, que sirven también a la confección del personaje. Los intérpretes *ninfa*

permitiría inocular significaciones en el personaje que de ningún modo posee, enriqueciéndolos, pues en origen el recipiente se ha conformado con el otro tipo de *musa*³¹⁷. La *musa*, tradicionalmente, está detrás del artista y es única; la *ninfa* sería intercambiable y supone una tentación para el artista, tradicionalmente desde bosques, manantiales, montes, etc., o, propongo, también desde el *estrellato*, como aquel lugar que también pueda propiciar fascinación, sexual o no.

La *musa* hegemónica es sólo fuente inspiradora de personajes, pero se puede *ausentar*. Es la *ninfa* la que encuentra la disyuntiva de convertirse en un dispositivo en donde se enfrentan la *identidad* originaria del recipiente con la suya propia. Son estas *ninfas* los dispositivos que presentan dentro del *star-system* más valor promocional que muchas otras *musas* en las que se inspiran, pues por su naturaleza han permitido la impregnación de significaciones hasta el tope de su *saturación*. Cabe repetir otra vez que este término de *saturación* está recogido desde el campo de la química. Las *ninfas* *relevan* a otras, y otras se *relevan* a ellas mismas, según conveniencia y según la necesidad de actualización. Finalmente, en ejercicios de *saturación* y *desaturación* pueden llegar a estar sometidos al servicio de significaciones completamente ajenas.

Para el desarrollo conceptual de la *musa*, dentro de este paradigma teórico de la *autodiégesis* y la *autoficción*, me remito a las páginas inmediatas en relación a la *cosificación* del actor. Por necesidad ampliaré la concepción de *musa* en el capítulo 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347).

En relación al caso de estudio inicial, concluyo que en la obra de Federico Fellini, Marcello Mastroianni es en ocasiones *alter-ego*, pero no en todas sus apariciones. Se asemeja a la figura de la *ninfa* en aquellas apariciones que Marcello Mastroianni actúe como un supuesto Marcello Mastroianni *real*. Por su lado, Giulietta Masina es *musa*; Yvonne Furneaux (en *La dolce vita*), Anouk Aimée (en *Ocho y medio*) y Anna Prucnal (en *La ciudad de las mujeres*) son *ninfas* que rellenan el recipiente que deja vacío Giulietta Masina. Aparte queda Masina en *Ginger y Fred*, que ahí sí que rellena,

³¹⁷ Bajo esta perspectiva, en *El gran dictador* Chaplin utiliza a Hitler como *musa* y a sí mismo como *ninfa*. En el ajuste de identidades es donde estalla el conflicto.

como *ninfa* el reciente que ella misma deja vacío como *musa* hegemónica. Igualmente Annibale Ninchi se asemeja como padre de Fellini. Realiza el mismo rol de padre del protagonista en *La dolce vita* y en *Ocho y medio*. Esos personajes también serían susceptibles de análisis.

Sobra decir que todo tipo de *ninfa* supone una *fetichización* y *cosificación* del intérprete y que la *musa* no será mujer por definición. Como en los casos del párrafo anterior acontece, también podrían ser hombres. Además, también sucede que todas las *musas* gravitan alrededor del autor o de su *alter-ego*. Pero todo ello se muestra de manera bastante difusa al comparar diferentes autores. En el caso de Fellini se observa claramente la diferencia que hay entre Masina, con quien tuvo una convivencia matrimonial larga, y el resto de actrices, con la cual Fellini pudo tener relaciones más o menos estrechas, más o menos superficiales, pero siempre relacionadas en el marco de la creación.

Precisamente hacer esta diferencia es útil para reinterpretar la recepción de la obra de Woody Allen. En él, las *ninfas*, a priori incidentes en la realidad extrafílmica, pueden convertirse en *musas*, reincidiendo en la filmografía. Parece confundirse la *musa* con la *ninfa*³¹⁸. Concretamente Louise Lasser, Diane Keaton y Mia Farrow son tanto *musas* como *ninfas*. Pero no todas las intérpretes femeninas que han trabajado con Allen han sido utilizadas de la misma manera. Se detecta un patrón de utilización de exclusivamente *ninfas* a través de algunos personajes femeninos jóvenes, generalmente descuidados o poco inteligentes, que muestran interés por los personajes masculinos mucho mayores, en los cuales ellas son objeto de deseo. Sería interesante analizar el personaje de Mira Sorvino en *Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite)*, Estados Unidos Woody Allen, 1995) ya que tiene bastante similitudes con el personaje femenino de *Si la cosa funciona* interpretado por Evan Rachel Wood. Ninguna de ellas tiene especial relación personal con Woody Allen. Por tanto se tratan de *ninfas*, las cuales, curiosamente, al igual que en el caso de los *relevos* de Masina, también presentan continuidad.

³¹⁸ En la filmografía de Bergman, también se puede confundir a la *musa* con la *ninfa*. Son relaciones personales y profesionales muy fluidas en las que no se distingue bien entre aquellos personajes y actrices que pueden considerarse concreciones específicas de aspectos biográficos, tanto de las actrices, como del propio Bergman respecto a ellas. También además presentan correlaciones entre unos y otros.

El patrón se detecta también en películas menos cómicas. Cabe señalar la diferencia de edad de Woody Allen respecto al personaje femenino de *Manhattan* interpretado por Mariel Hemingway. Pero es matizable como referencia, y también como antecedente. Este personaje femenino no es precisamente poco inteligente. Si el personaje interpretado por Sorvino se trata de una prostituta y actriz porno soez, de baja clase social y originaria de un entorno menos urbano; el interpretado de *Manhattan* supone una estudiante, de clase media-alta, virginal, acostumbrada al entorno neoyorquino, que se está preparando para asistir a la universidad. La primera es ayudada por el personaje masculino; la segunda colabora en la redención del personaje masculino. La obra de Allen es tan extensa que observamos diferentes variaciones de este personaje femenino joven, pero es evidente que se pueden separar, al menos, en dos grandes grupos.

En la reciente obra *A propósito de nada*, el propio Woody Allen, habla de su frustrada relación con Mariel Hemingway, la cual no llegó siquiera a establecerse más allá de una amistad debido al rechazo de la joven (Allen, 2020: 219-222). Por tanto, el personaje que interpreta Hemingway en *Manhattan* no es un reflejo de la propia actriz. En esta cinta, el personaje de Hemingway está directamente inspirado en la relación de Allen y Stacey Nelkin, a la que conoció en el rodaje de *Annie Hall*, donde actuaba de figurante y fue suprimida en montaje. Ella es la *musa* para la otra *ninfa* (Mariel Hemingway) y a lo mejor también incluso, pudiendo añadir otras, referente para las otras interpretadas por Mira Sorvino y Evan Rachel Wood, mucho más desplazadas en el tiempo. Pero con los datos que tengo solamente podría especular. Y no procede. Curiosamente, al menos en estos casos, tanto el personaje de Sorvino, como el de Hemingway, aspiran a ser actrices dramáticas. Por tanto, se ven algunos elementos comunes ya de partida.

Los personajes femeninos de una edad más cercana a la que Allen tiene en el momento de realización de cada filme no se ajustan a esos dos grupos. Sucede en los casos de las interpretaciones de Farrow o Keaton. Otro tema de interés sería la interpretación de Helena Bonham Carter, como esposa, en *Poderosa Afrodita*, y el personaje de Meryl Streep, como ex esposa, en *Manhattan*. Patrones de estos personajes y los matrimonios en crisis, al igual que las rupturas sentimentales, se

repiten también a lo largo de la filmografía de Woody Allen. Creo que podría ser un punto de inicio de otras investigaciones más enfocadas en la obra de Woody Allen.

4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: la *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis*

Independientemente de que sea por motivaciones industriales, promocionales, temáticas, artísticas etc., los intérpretes están *cosificados*. Para continuar la investigación de esta circunstancia, paso a comentar los diferentes *estados*, o fases progresivas, que he podido diferenciar en base a las filmografías estudiadas en esta tesis.

A continuación hablaré de distintas figuras actorales que bien no han sido, por lo general, fenómenos que han puesto tanta resistencia como las comentados en el epígrafe anterior, sino que se han retratado como intérpretes más “*sumisos*”. Pero aclaro de antemano que el proceso de *cosificación* se desarrolla del mismo modo en todos los intérpretes y que las muestras explicadas a continuación no deben considerarse como las únicas o hegemónicas. En esta parte de la tesis se presentan unas categorías generales en base a la relación de los directores y ciertos intérpretes; un estudio centrado únicamente en esta problemática podría presentar a actores que presenten el paradigma al completo. El esquema que este punto expone de forma detallada y documentada, podría presentar anomalías en cada uno de los ejemplos. Para confirmar las generalidades, se requeriría de mayor cantidad de muestras y de referencias puntuales a más directores que, por acotación en esta tesis, no han sido analizados.

A. Ausencia / Sustitución (estado 1)

Si se parte de Giulietta Masina no es porque piense que esta actriz pueda ser el ejemplo más esclarecedor del proceso de *cosificación*. Seguramente no lo es. Pero debido a mi anterior estudio sobre Federico Fellini esta muestra es de la que más documentación poseo y realmente hace que detecte el inicio del proceso de *cosificación* del actor. No ha sido el caso de Mastroianni, a pesar de que me enfocara

en esta muestra y que se pudiera llegar a conclusiones similares respecto al caso de Masina. En palabras de Fellini:

Giulietta es un caso particular. No sólo es la actriz de algunas de mis películas, si no que, y en un sentido muy sutil, es también la inspiradora. Y esto es bastante comprensible, desde el momento que es la compañera de mi vida. Giulietta, repito, no es el rostro que he elegido, sino una verdadera alma dentro de la película. Por lo tanto, las películas de Giulietta, son una cosa aparte. Con Mastroianni existe una profunda colaboración; es un amigo, un compañero, una persona que conozco bien. La verdadera ayuda de Marcello no es sólo su habilidad profesional, sino más bien la postura de total confianza que mantiene respecto a mí, que incluso me ha permitido lanzarme a operaciones arriesgadas. Y esto suele ocurrir de manera totalmente natural, sin que exista ese compromiso que pueda llegar a bloquear, es decir, el compromiso profesional fanático. O sea, con Marcello también es una cosa aparte. Algunas veces también elijo al actor por el rostro, pero si veo que ese rostro después de haberlo elegido, no corresponde a la psicología del personaje que lo lleva, no cometo el error de obligar al actor que “entre en el personaje”; más bien es el personaje quien acaba entrando en él. (Fellini, 1990: 124)

Aunque estudiado de manera periférica, desde la realización del TFM en 2015 he podido observar que todo aquel que ha intentado estudiar a Giulietta Masina ha señalado explícitamente el déficit bibliográfico que hay sobre la actriz. Es muy posible que esto se deba a la escasa documentación biográfica sobre Masina a nivel personal, al menos al margen de la figura de su marido, Federico Fellini. Por este motivo, quizás, sólo en las biografías de Fellini encontramos pinceladas sobre la vida de Masina, generalmente más útiles que otras fuentes enfocadas de forma específica sobre la propia actriz.

En esas biografías de Fellini se nos cuenta como pudo ser su verdadera vida cotidiana y se deja entrever como la vida de este matrimonio, en determinados momentos, fue muy semejante a las tormentosas relaciones que los personajes ficticiales interpretados por Mastroianni sufría con sus mujeres y amantes³¹⁹. Estas fuentes

³¹⁹ Para la comprensión de este punto, véase *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*. En especial las fichas de análisis, pues es ahí en donde están todas las referencias, película a película, en cuanto los datos estrictamente biográficos de Fellini.

cuentan, con poco detalle y con cierto pudor, pasajes de historia de Masina, comportamientos surgidos a causa de las relaciones extramatrimoniales de Fellini y también del sentimiento de frustración originado en cuanto su carrera de actriz, siempre a la sombra de su marido, y a la sombra de actrices con perfiles diferentes al suyo que participaban en las películas de su esposo, como Anita Ekberg o Claudia Cardinale³²⁰. Se puede interpretar, repito, por tanto, en vista de estos datos biográficos, que *Ginger y Fred*, no es sólo ya una película para su lucimiento interpretativo, como está documentado que fue *Giulietta de los espíritus*, sino también como un relato edulcorado que Fellini, ya en su vejez, hace como agradecimiento y disculpa personal³²¹.

Con esta información también se puede justificar que la Giulietta Masina *real*, aparece *simulada* bajo los personajes de Emma, en *La dolce vita*; en el de Luisa, de *Ocho y medio*; y en el de Elena en *La ciudad de las mujeres*. Hay suficientes datos biográficos y vivenciales que apoyan la hipótesis; no es ya una elucubración. Como se

³²⁰ De la manera que lo señalan diversas fuentes, pese a su talento y pese a la voluntad de Fellini por que eso pasase, Masina no logró ser una actriz especialmente conocida al margen de la obra de su esposo. Nunca logró deshacerse de esta relación de dependencia.

³²¹ Para la mejor comprensión sobre la relación real entre Fellini y Masina, cabe leer estas citas:

La relación entre Giulietta y Fellini era más bien de hermanos que de matrimonio. «La palabra “matrimonio” no es apropiada en nuestro caso -dijo ella con frialdad-. Federico y yo no hemos formado lo que podría llamarse una familia. No hemos sido padres, no hemos criado hijos. Sería mejor hablar de una pareja, de dos personas que están juntas por libre elección.» En privado, Giulietta llevaba la batuta emocional, pero en público se mostraba sumisa. (Baxter, 1994: 295)

La obra de Baxter, es desde luego, la que mejor expone la situación:

A pesar de todo, la distancia entre los cónyuges era demasiado evidente. En sus apariciones públicas con Fellini, Giulietta exhibía el desdén de un personaje regio menor inaugurando una fiesta de pueblo. Antonio Chemasi la vio de visita en el plató y la comparó con “la esposa de un candidato, ocupando obedientemente un segundo término. Su rostro menudo estaba casi oculto tras unas enormes gafas de sol y llevaba el pelo rojizo en ondas rígidas. Se sentó en una silla y sonrió a todos y a nadie en particular”. La actriz Marika Rivera definió la relación como «Fría... Fría. Se mantuvo apartada y sólo habló de dinero. Del precio de las cosas». (Mientras tuvieron problemas económicos Giulietta se hizo cargo de las finanzas, restringiendo los derroches de Fellini y fijando una asignación semanal para sus gastos.) Sólo los amigos íntimos sabían cómo funcionaba el matrimonio. Los flirteos de Fellini podían producirse con la presencia desalentadora de Giulietta en un segundo plano, pero también le tranquilizaba. «Si Fellini se enamorara de verdad -dice Bernardino Zapponi-, creo que pensaría: “¿Cómo voy a dejar a Giulietta” Mi impresión es que Masina y la vida que comparten son una protección para él.»

En el verano de 1973, en medio de tales turbulencias emocionales y profesionales, Fellini se comprometió de un modo casi casual en el más complejo proyecto de su carrera: *Casanova*. (Baxter, 1994: 336)

ha comentado al inicio del 4.3. Otras construcciones *autoficcionales* en el campo cinematográfico (p. 296), ninguno de estos papeles está interpretado por ella, pero es curioso que los tres sean personajes que acompañan a Mastroianni *relevando* a Fellini. Estos personajes femeninos, tan enamorados como desencantados de él, que reclaman su atención y le reprochan exactamente lo mismo que Ginger en *Ginger y Fred*; Ginger, esta vez sí interpretada por Giulietta Masina (actriz) y también en total *simulacro* de la Giulietta Masina *real*, muestra total continuidad con aquellos otros personajes.

Estos cuatro personajes son realmente uno. Y en ese “único” personaje, presentado y desarrollado de manera transversal a lo largo de toda la filmografía del autor italiano, podemos observar una prolongación y conclusión de sí mismo a lo largo de las distintas películas. Ahora, una vez comentada esta *sustitución* de Masina en el terreno ficcional, lo más estimulante es señalar precisamente el inicio de la relación entre Fellini y Masina, que coincide con la génesis de su relación personal.

Aunque algunos datos estrictamente biográficos de su primer encuentro son difusos, Fellini contactó por primera vez con Masina tras interesarse por ella al ver su imagen en la revista *Radiocorriere* (Baxter, 1994: 84). La excusa fue un motivo laboral: el serial radiofónico titulado *Le avventure degli sposini Cico e Pallina*, continuación de una ficción presentada en *Marc’Aurelio*, que fue emitida desde el Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR)³²² y que interpretaron ellos dos: Federico Fellini en el papel de Cico y Giulietta Masina en el papel de Pallina. Dicho serial trataba las vicisitudes de un matrimonio joven, con unos personajes de una edad parecida a la que ellos tenían en ese momento, y que tenía como base una idealización matrimonial del propio Fellini con Bianca Soriani, Bianquina³²³, antigua novia de juventud y

³²² Federico Fellini realizó diversos trabajos para la radio entre 1940 y 1942, siendo este el trabajo más relevante.

³²³ El romance, por cierto, está ampliamente documentado hasta por Soriani, pues, como señala Kezich, ella misma escribió la novela *Una vita in più*, publicada por fascículos en la revista semanal *Paura del vuoto* durante en los años setenta. En ella, en uno de los personajes se reconoce a Fellini. Además, aunque no he tenido acceso a la entrevista de 108 minutos de duración realizada por Benedetto Benedetti, se supone que Soriani relata su amistad posterior con Fellini y cómo, tras la muerte de su marido, ella fue invitada por Fellini al rodaje de *El Casanova de Fellini*, momento que coincide con una gran crisis matrimonial entre Masina y Fellini. Al parecer, según la sinopsis sobre la cinta encontrada en la Biblioteca Cívica Gambalunga de Rimini, Bianca manifiesta a lo largo de la entrevista que Fellini jamás le presentó a Giulietta Masina, suceso que, a mi por lo menos, me llama la

primer amor de Fellini (Baxter, 1994: 62 y Chandler, 1995: 320-321). Pallina era, a todas luces, una *simulación* de Bianquina.

¿Era por tanto Masina una *sustitución* de Bianca Soriani? En vista de los datos aportados no se puede afirmar completamente, pero existen grandes indicios de que así fue. Giulietta Masina, ocupó, en el mundo fabulado de Fellini, el hueco elaborado originalmente por y para Soriani, y lo hizo también en el *real*, pues terminaron casándose en el plazo de menos de un año, en 1943.

En este caso, una experiencia sentimental provocada por un sujeto en el mundo personal (Bianca) provocó una *fabulación* en el mundo ficcional de Fellini (Pallina). Posteriormente, esta *fabulación* (Pallina) es rellenada por otro sujeto (Giulietta), el cual es acoplado dentro de esa *fantasía* y bajo esa construcción cumple con el *transvase/transfusión* de significado de la persona original también fuera del mundo ficcional.

Es el proceso visto con las figuras de la *musa* y la *ninfa*, lo cual, para mí, es más interesante que cualquier cosa comentada hasta ahora en este epígrafe y que abre a la *autoficción* unas perspectivas de estudio realmente vertiginosas. Recordemos que los cuatro personajes-Masina seguramente cumplen con un desarrollo progresivo que puede estar *simulando* el desarrollo vital de la Masina *real* en relación con la vida matrimonial al lado del Fellini *real*. Este fenómeno también sucedía con los personajes ficcionales de Mastroianni; pero todas estas relaciones tienen su génesis a partir de algo ajeno y anterior a ellas: ausencia, pérdida u otra frustración o necesidad.

Además, en el caso de Fellini, el tipo de transformación catártica Bianca-Pallina-Masina repite su patrón con otras actrices. Si damos veracidad al supuesto romance aireado por Sandra Milo entre ella y Fellini; Milo estaría también sustituyendo, a los ojos de la biografía de Tullio Kezich, a Anna Giovanni, con la que Fellini mantuvo relaciones desde 1957 (Kezich, 2007: 167). Según Sandra Milo, su relación se prolongó de manera intermitente a partir del rodaje de *Ocho y medio*, durante diecisiete años (Kezich, 2007: 240) y guarda ciertas similitudes con la relación que

atención. La entrevista, para aquel que quiera consultarla, se supone realizada en 1999 y se encuentra, sin editar, en la Fondazione Federico Fellini.

mantiene Guido Anselmi, protagonista interpretado por Mastroianni en *Ocho y medio*, con su amante. Apuntes parecidos sobre esta trama, se encontraban precisamente en el proyecto no realizado de *Viaggio con Anita*³²⁴, caldo de cultivo ideal para la posterior *Ocho y medio*. Aquí observaríamos una transformación Anna-Anita-Milo.

Sobre este *estado 1* de la *cosificación* del actor haría falta estudiar más en profundidad otros casos, porque contrariamente a lo que sucede en los otros *estados*, no dispongo de documentación suficiente de otros directores o actores para ejemplificar este *estado* de *sustitución* con la profundidad con la que puedo hacerlo con Fellini, de una manera realmente impúdica y a raíz de datos muy personales del propio individuo. De todas maneras, es evidente que esta problemática existe.

B. Creación o moldeado de un *simulacro* (estado 2)

Antes del asesinato de la actriz norteamericana Sharon Tate, segunda esposa de Roman Polański en agosto de 1969, la actriz pudo participar en dos películas del director polaco: en una aparición fugaz en *La semilla del diablo* y en un papel destacado en *El baile de los vampiros*.

Por esas fechas, otro proyecto de Polański circulaba sobre la presencia de Sharon Tate. Era la adaptación de una novela original de Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, proyecto diseñado para ella, pues Tate había recomendado la novela al cineasta polaco previamente. Sin embargo el proyecto fue cancelado tras el asesinato de la actriz, hasta ser posteriormente retomado, nueve años más tarde, en 1978, con

³²⁴ *Viaggio con Anita* es el primer guión de Fellini en el que, al evidenciar la correlación directa entre su vida personal y la del personaje en obras como *La dolce vita*, se expone la relación entre él y Giulietta Masina. Coincide su escritura con el rodaje de *Las noches de Cabiria* (*Le notti di Cabiria*, Italia, Federico Fellini, 1957), en donde ambos tuvieron muchas desavenencias a causa de los rumores de un romance entre ella y Richard Basehart, su antiguo compañero en *La strada*. Masina, en aquel momento, tras el rodaje, para conservar su matrimonio, manifestó su voluntad de no trabajar con su marido, aunque finalmente acabó haciéndolo para la película *Giulietta de los espíritus* y en dónde también terminaron, según Thomas Meehan, peleándose incluso a viva voz en el set de rodaje. Por este lado, Giulietta nunca estuvo realmente satisfecha con la orientación de Fellini sobre el personaje de *Giulietta de los espíritus*, tal y como se traduce en la siguiente cita: “Espero que algún día tendré la oportunidad de interpretar algo parecido a este personaje. Creo que esta película no me permite llegar a la... cúspide... de este personaje. Pero así era como lo quería Federico... y él es un hombre.”. Esta fue una de las contadas veces en el que Masina cuestionó a su marido (Baxter, 1994: 155-242).

En vista de la cita, podríamos indicar que Masina no se sintió *identificada* con su personaje en *Giulietta de los espíritus*. No se trata pues de su aplicación como *musa*, sino únicamente es utilizada como *ninfa* sin ser ella el referente. El referente es el propio Fellini.

otra actriz, Nastassja Kinski, a quien Polański había conocido en Munich en 1976, cuando ella contaba con quince años de edad. Se desconoce el momento exacto en que Polański decidió que Kinski interpretaría el papel principal, o si se retomó en exclusiva para la actriz, pero desde luego debió esperar a que Kinski cumpliera la mayoría de edad. Sea como fuere, ni el productor Claude Berri, quien había comprado los derechos a David O. Selznick y quien nunca abandonó el proyecto junto a Polański, ni los productores franceses, los hermanos Jean-Pierre y Paul Rassam, pusieron ningún impedimento en la elección de la nueva actriz (Moldes, 2005: 300).

Que *Tess* (Francia, Reino Unido, Roman Polański, 1979) era un proyecto propuesto por la misma Sharon Tate y preparado para ella, nadie lo cuestiona. De hecho, la película está dedicada “*To Sharon*” al principio del filme. Sin embargo Polański culminó aquí un proceso de creación con Kinski muy parecido al del mito de Pigmalión, creado por Ovidio en *La metamorfosis*.

El propio Roman Polański pagó a la actriz alemana Nastassja Kinski las clases de inglés, de dicción y de interpretación en Londres, Reino Unido; y para publicitarla preparó diferentes sesiones de fotografías publicadas en la revista *Variety* en el ejemplar dedicado al Festival de Cannes de 1978. En dicho reportaje se presentaba a la actriz, más que a la película, bajo el nombre explícito de Tess, de Roman Polański (Moldes, 2005: 300).

Por su parte, Kinski siempre defendió la importancia de Polański en su forma de trabajar. La actriz argumentaría en una entrevista realizada en agosto de 2003, que fue él quien la escogió expresamente para interpretar a Tess, y que también la ayudó y la formó a nivel creativo durante el rodaje de la propia película (Moldes, 2005: 38). Como veremos a partir de ahora esto será un patrón habitual: la sobreprotección del director respecto a sus intérpretes³²⁵.

³²⁵ La relación sentimental entre Roman Polański y sus actrices no es algo que se reduce a las dos actrices expuestas. En el cortometraje *Gdy spadają anioły* (Polonia, Roman Polański, 1959) podemos ver a su primera esposa: Barbara Kwiatkowska (Barbara Lass), con la que convivió entre 1959 y 1962. Sin entrar tampoco en detalles, también está documentados sus idilios con la modelo y azafata Nicole Karen, debutante en el episodio *La rivière de diamants* perteneciente a la película *Las más famosas estafas del mundo* (*Les plus escroqueries du monde*, Francia, Países Bajos, Japón, Italia, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Hiromichi Horikawa, Roman Polański, 1964) por capricho del propio Polański (Moldes, 2005: 133), y con Jacqueline Bisset, quien participó en *Callejón sin*

En el estudio realizado por Víctor I. Stoichita sobre el mito del Pígalión a lo largo de la historia del mundo occidental, el autor hace un profuso estudio que creo que merece la pena leer para introducirnos en este tipo de construcciones. Stoichita, como no puede ser de otro modo, conoce la obra de Deleuze y el concepto, ya utilizado, de *simulacro* de Baudrillard y señala su proyección fabulada:

El arte de la copia (*ekastiké*) y el arte del simulacro (*phantastike*), a partir de Platón, la imagen-eikon (la imagen-copia) se ve sometida a las leyes de mimesis y atraviesa triunfalmente la historia de la representación occidental, mientras que el estatuto de la imagen-simulacro (*phantasma*) se caracterizará por ser fundamentalmente borroso y por estar cargado de oscuros poderes. (Stoichita, 2006:11)

Stoichita señala, repito, su proyección *fabulada*: el *fantasma* que habita en el mundo de la fantasía, no necesariamente el *real*. En las páginas iniciales de su escrito, este autor se centra en la aplicación romántica de este proceso respecto a las mujeres. Es así como lo trata el texto fundacional de Ovidio. El nuevo sujeto fabricado/creado, es un paréntesis de la *mimesis* y es una *transgresión* de la representación del *deseo*. La estatua fabricada por Pígalión es la cristalización de las fantasías; y Stoichita señala a Nietzsche y a Freud para justificar que esta estatua es tanto un receptáculo de poder, como un dispositivo de *libido* (Stoichita, 2006: 12-14).

Yo, en líneas generales, estoy de acuerdo. Pero no quiero ser tan categórico, pues como ya he visto, y como posteriormente expondré, estas *fabricaciones/creaciones* se tratan de unas *fabulaciones* que no se ciñen, ni están motivadas exclusivamente por razones de índole sexual o por las pulsiones de las mismas. En lo que sí que estoy de acuerdo, es que estos dispositivos modelados (ornamentos), estos objetos *cosificados* y fetichizados, rellenan, necesariamente, una falta. Ahí sí coincido plenamente con Stoichita, igual que exponía la situación de Bianquina-Pallina-Masina. Estos *simulacros* llenan un hueco y son útiles para poder resolver un *trauma* en el sentido psicoanalítico del término.

salida (*Cul-de-sac* Reino Unido, Roman Polański, 1966) acreditada como Jackie Bisset (Moldes, 2005: 172). Finalmente, también, desde 1989 está casado con Emmanuelle Seigner, treinta y tres años más joven que él, con quien trabajó por primera vez en 1988 en *Frenético* (*Frantic*, Estados Unidos, Francia, Roman Polański, 1988). Tras ello, han trabajado juntos en cuatro filmes más.

Contrariamente al mito de Narciso, que estaba enamorado y fascinado de su propio reflejo; el deseo de Pigmalión recae sobre el doble de otra persona. Es decir, aquí el deseo recae sobre otro objeto, no sobre un reflejo³²⁶. Este objeto, además, es reconstruido bajo la motivación de Pigmalión de huir de la decepción de otras mujeres y por ello, el chipriota se permite construir a un sujeto idealizado que cumple con creces todas sus fantasías. Pigmalión pues, no se conforma con un sujeto que pueda paliar únicamente sus necesidades, sino que pueda, respecto a su *virtualización*, colmar toda su fantasía. Se distingue así, por tanto, a Pigmalión de la relación entre Orfeo y Eurídice, que también intenta paliar la tristeza de una falta: Pigmalión no busca una *resurrección* que le haga recuperar aquello que ha perdido, sino que busca una construcción de algo que puede nunca haber tenido y que satisfaga todos sus deseos sin tener porqué disimular la carencia que enseguida será colmada (Stoichita: 2006: 14-21).

Ya sea una estatua, como una marioneta, un muñeco, un autómatas, un robot, un títere, un modelo, un actor perteneciente al *star-system*, etc. todo ello está a la espera de su creador. El mito de Pigmalión no debe ser tomado como una referencia pueril o inútil, pues demuestra que la concepción del *simulacro* y de la *sustitución fabulada* es intrínseca a los distintos métodos de trabajo que impliquen relaciones creador-criatura; y también deudora de la cultura grecolatina en particular, ya desde Platón, y de sus incontables reactualizaciones modernas; más aún en los productos artísticos o culturales.

La *star* no tiene alma y es precisamente a su búsqueda a lo que se invita a asistir al lector. Estamos ante una «variable técnica» del mito de Pigmalión, que opera con los mismos elementos que detectábamos ya en la versión fundadora del mito, en la obra de Ovidio, aunque su relación –estaríamos tentados a decir su «montaje»– se funda ahora con nuevas reglas. (Stoichita, 2006: 253)

Stoichita lo señala claramente al hablar del medio cinematográfico *La estrella* también está *desdoblada*. *La estrella* es, a la vez, ser y apariencia, persona y *fantasma*. Nunca es “ella-misma” y nunca es “una” (Stoichita, 2006: 271). Como

³²⁶ El terreno del Narciso sería entonces más propio de la *autodiégesis no-documental* o de la *autodiégesis* misma. Se observa en 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199).

objeto extremadamente manipulable para los directores, los actores son utilizados esencialmente por aquello que puedan evocar, no por lo que puedan ser verdaderamente. Como un bloque de mármol pueden ser tratados para que puedan ajustarse a los deseos del director. Entonces ¿cuánto de virginal y ebúrneo debe ser un actor o una actriz para que un autor pueda moldearlo a su medida? Eso es ya una problemática relativa al *estado* siguiente: por su propia *presencia* física el actor ya tiene significado.

Desde luego, antes de abandonar la explicación de este caso, la diferencia de edad entre Polański y Kinski es algo a remarcar. Ella tenía entonces una edad más infantil o adolescente, y esto puede ser un indicio de muchas más señalizaciones que bien pudieran permitir la atribución de significados a la actriz por parte del director. Por su edad e inexperiencia no está *moldeada* por un trabajo o experiencias profesionales previas. Dejo aquí la idea pues lo analizaremos en profundidad a lo largo de diferentes páginas³²⁷. Señalo además el uso de Jean-Pierre Léaud en *Los cuatrocientos golpes* por parte del director, o de la utilización de actores infantiles, en general, como actores y modelos fácilmente manipulables o moldeables.

En definitiva, el mito de Pigmalión desde luego es útil para ejemplificar este *estado* de *cosificación* y para vislumbrar las posibles motivaciones que un director tiene. Sin embargo, para mí, el mito de Pigmalión no permite demasiado rigor para una teorización consistente. Únicamente es una concesión para dar a comprender este tema hasta ahora desconocido, pues lamentablemente no he encontrado ninguna fuente sólida que explique con exactitud la necesidad psicológica, directamente en el ámbito filmico, de realizar este proceso de moldeado con una persona más allá del psicoanálisis expuesto en los dos bloques del Marco Teórico vistos previamente. Este proceso de modelado puede surgir al dirigir a un actor o actriz, o a idear su carrera, pero también aparece al tratar con una persona real de nuestro entorno social. Por

³²⁷ Esto es algo en lo que me centraré el epígrafe siguiente 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476). Pero, adelanto ya, clarificándolo, que estas construcciones parecidas a las hechas por Pigmalión no serán necesariamente sólo síntomas de atracción sexual o sentimental/romántica por parte de los directores hacia sus actrices. Esta confusión es el mayor prejuicio que puede existir para estudiar este fenómeno y cabe eliminarlo cuanto antes para que no nos desvíe en nuestra misión de profundizar en las verdaderas motivaciones que tienen estas construcciones; más aún por el caso que comentaremos a continuación, el de Anna Karina.

ejemplo, esto puede acontecer dentro del ámbito educativo o familiar. Sin embargo, alejarnos del recorrido y exposición de los actores y actrices para extendernos, en esta tesis, en el origen de estas cuestiones, supone alejarnos notoriamente de la fenomenología de la *autodiégesis*.

Independientemente de lo desconocido que es en términos generales este fenómeno, y de la necesidad de acotación, es evidente que el proceso de *moldeado* existe y que sucede en varios ámbitos. Además, este desconocimiento evidencia que estamos en territorio fronterizo de diferentes áreas de conocimiento, tales como la sociología, las ciencias políticas, la psicología, la pedagogía, las ciencias de la comunicación, etc. y que ninguna de ellas ha hecho el acercamiento correcto o global hacia este asunto.

C. Establecimiento de ornamentos de referencia (estado 3)

A pesar de que las génesis de la colaboración entre los actores fetiche y los directores no quedarán completamente esclarecidas en este trabajo, se siguen encontrando similitudes entre las muestras; al menos, se observa que el primer contacto de Jean-Luc Godard y Hanne Karin Blarke Bayer, nombre de nacimiento de Anna Karina³²⁸, es muy parecido al que tuvieron Fellini y Masina: ambos hombres contactan con ellas por motivos profesionales tras haberlas visto en documentos publicitarios o promocionales.

En el caso de Godard, tras haberla visto en spots de jabones Monsavon y Palmolive, el director se puso en contacto con ella a través de un telegrama para una breve aparición en *Al final de la escapada*, pero el papel fue rechazado por la actriz al contener un desnudo. Godard lo volvió a intentar un año más tarde para su nueva película *El soldadito* (*Le petit soldat*, Francia, 1963³²⁹), no sin antes haber publicado una noticia de casting en *Le film française* con el objetivo de encontrar a una actriz para su segunda película. En este anuncio, Godard, explícitamente buscaba su “alma

³²⁸ Se le atribuye la nomenclatura artística de Anna Karina a Coco Chanel al saber de las aspiraciones de la modelo como actriz. Anna Karina, de origen danés, compartirá esa nacionalidad con los personajes iniciales de su carrera con Godard.

³²⁹ Aún grabada inmediatamente después, en 1960, *El soldadito* retrasaría su estreno tres años por problemas de censura. Por tanto, este segundo largometraje de Godard sería el cuarto largometraje estrenado. Esto puede dar como resultado el equívoco a pensar que *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, Francia, Jean-Luc Godard, 1961) es la primera película de Godard junto con Karina cuando en realidad, se trata de la segunda colaboración.

gemela”³³⁰. La modelo Anna Karina, quien esta vez sí había aceptado el papel debido al éxito de la película de debut del director, vio ese anuncio también en *France-soir*, lo que provocó su disgusto y los consecuentes malentendidos. Fuese el anuncio una broma o no, durante el rodaje de dicha película, Godard no dejó de abordarla sentimentalmente, provocando incluso el cambio del rodaje de París a Ginebra; movimiento premeditado para deshacerse de Ghislain Dussart, quien entonces vivía con la actriz (Bergala, 2006: 62-63). Godard y Karina, al igual que habían hecho Fellini y Masina, se casan un año después del rodaje, en 1961.

Pese a lo prolífico de su trabajo conjunto y al éxito popular que ambos obtuvieron durante toda la década, la relación se tornó complicada en apenas un año. Como señala Bergala, la relación se dificulta durante el rodaje de su tercera película juntos, *Vivir su vida (Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Francia, Jean-Luc Godard, 1962), rodaje que se inicia pocos meses después de un aborto espontáneo sufrido por Anna Karina. Durante el rodaje tienen ya discusiones en el propio set. Son discusiones personales que hacen mella en el ámbito profesional de la película y en el ambiente respecto a otros colaboradores, como Raoul Coutard o el asistente de dirección Bernard Toublanc-Michel, quien verifica la existencia de estas disputas y las tentativas de suicidio de la actriz. Entre los síntomas del deterioro de su relación, cabe citar el modo de representación elegido por Godard para representar al personaje de Anna Karina, algo que la actriz acató, aún con desagrado, y que miembros encargados de la caracterización del personaje también certifican, como la maquilladora Jackie Reynal, incidiendo en la peluca confeccionada para la película por la peluquera Simone Knapp. Dicha peluca estaba inspirada en Louise Brooks por imperativo del director y fue blanco de disputas, desde el primer momento, por parte de Karina. Independientemente de ello, Godard quiso siempre agradar a la actriz manifestando que la película estaba hecha por los dos de manera prácticamente equivalente y que pese a su “mal humor”³³¹, ella era responsable del sesenta por ciento del filme, pues

³³⁰ «Jean-Luc Godard qui vient de terminer *À bout de souffle* et prépare *Le petit soldat*, cherche jeune femme entre 18 et 27 ans pour en faire son interprète et son âme-soeur». Así lo transcribe Bergala.

³³¹ La traducción, inexacta, es mía desde la original de Godard: «Anna, qui est pour soixante pour cent dans le film, était un peu malheureuse, car elle ne savait jamais très bien à l’avance ce qu’elle aurait à faire. Mais elle était tellement sincère dans sa façon de jouer quelque chose que c’est finalement cette sincérité qui a joué. De mon côté, je suis tellement sincère dans mon désir de faire le film que, les deux mis ensemble, nous avons réussi» (Bergala, 2006: 108).

su actuación había sido más que correcta: «Elle a donné le meilleur d'elle-même» (Bergala, 2006: 86-108).

Más tarde, los problemas surgidos en el rodaje de *Vivir su vida* se convirtieron recursos útiles para elaborar una *autoficción indirecta* en *El desprecio*³³². *El desprecio* fue, sin duda alguna, el mayor reproche público de Godard hacia Anna Karina (Bergala, 2006: 156). Sin embargo, curiosamente, el director francés no expuso directamente a su esposa, la usó de *musa ausente*, ya que ella no interpretó papel alguno en la cinta. Lo que sí hizo Godard fue poner en los diálogos de Brigitte Bardot reproches que Anna Karina reconoció posteriormente como frases dichas por ella misma³³³. De igual modo, Bergala documenta, a través de Michel Piccoli, cómo Brigitte Bardot *relewa* a Anna Karina de una manera evidente (Bergala, 2006: 86). Por ello, en esta película se certifica que el personaje femenino es una *proyección* de la Anna Karina *real*.

En el documental que acompaña la versión en Blu-ray de *El desprecio* editada en *EstudioCanal Collection, Il était une fois... Le Mépris*, realizado por Antoine de Gaudemar en 2009, Michel Piccoli cuenta cómo ni a él, ni a Bardot, Godard les dio muchas explicaciones de cómo abordar sus personajes en esta película. Fue él mismo, precisamente en las pruebas de vestuario realizadas en Roma, tras la elección del sombrero de su personaje, quien decidió que él imitaría a Godard³³⁴ debido a que aquel sombrero se asemejaba a aquellos que Godard solía llevar. Una vez llegado el rodaje se percató que no sólo él estaba «godardnizado», sino que Bardot también estaba «karinizada»³³⁵. Godard, en cualquier caso, permitió que esto pasase.

³³² Globalmente, la caracterización de Anna Karina fue el blanco de la mayoría de las fricciones.

³³³ En el corte utilizado en *Días de cine* en 2012 para realizar un reportaje sobre la actriz podemos escuchar su impresión de su propia voz «Encontraba en las películas esos diálogos de mi vida. No en las películas sino, por ejemplo en *El desprecio*. Hay frases mías que sé que dije, que él puso en boca de Brigitte Bardot» pero desconozco si el archivo de RTVE es la fuente original o de si es un corte reutilizado desde un material previo (La 2, 2012)

³³⁴ En el original: «J'ai joué Jean-Luc» (Il était une fois... Le Mépris, 2009). Por tanto, podemos señalar aquí un ejemplo de *autodiégesis relevada* del propio Godard en el personaje de Piccoli.

³³⁵ En el original: «godardnizé» y «karinizée» (Il était une fois... Le Mépris, 2009). En un origen, Godard quería que la pareja protagonista fueran Kim Novak y Frank Sinatra. No fue así. Finalmente el reparto distó bastante de esa idea. Bardot, que quería también trabajar con Godard, fue escogida por criterios de producción por parte de Carlo Ponti, que previamente intentó que la película fuera interpretada por su mujer, Sophia Loren, en compañía de otro actor italiano, Marcello Mastroianni. Sin embargo, esta *karinización* hacia Bardot está al margen de la actividad de Ponti, que sólo la seleccionó

A pesar del deterioro y de los desencuentros relativos a la relación personal entre Anna Karina y Godard, tanto el matrimonio y su colaboración laboral se prolongaron hasta 1967 muy fructíferamente. Ambos trabajarían juntos en *Banda aparte* (*Bande à part*, Francia, Jean-Luc Godard, 1964), *Pierrot, el loco* (*Pierrot le fou*, Francia, Italia, Jean-Luc Godard, 1965), *Lemmy contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Francia Italia, Jean-Luc Godard, 1965), *Made in U.S.A* (Francia, Jean-Luc Godard, 1966) y el capítulo *Anticipation, ou l'Amour en l'an 2000* para la película *El oficio más viejo del mundo* (*Le plus vieux métier du monde*, Francia, Italia, Alemania Occidental, Claude Autant-Lara, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Jean-Luc Godard, Franco Indovina, Michael Pfléghar, 1967); y en las cuales, en ninguna de esas apariciones se percibe un ataque directo en contra de la personalidad *real* de Anna Karina como sucede en la *simulación* presentada en *El desprecio*. Ni tampoco en estos papeles se vuelve a Anna Karina con tanta crudeza como en el personaje de Nana Kleinfrankenheim, actriz convertida en prostituta. Los personajes de Anna Karina, se tornan, en cierta medida, mucho más simpáticos y luminosos, en la línea de Angela Récamier de *Una mujer es una mujer*.

Del modo que muy bien señala Bergala a lo largo de todos sus escritos sobre ambos, es muy posible que lo que pasara era que ya Anna Karina ya no era sólo *musa* para Godard, sino también *médium (ninfa)*³³⁶, inspiración para muchos significados internos dentro de la obra del propio director, a varios niveles. El ornamento que se ha presentado de manera reiterada, se ha convertido en una seña *identificable* y en un portador de significados. Y Godard no se atreve a deformar los significados completamente. Anna Karina, pese a que Godard inventa a una Anna Karina diferente en cada película, en esencia todas remiten a una misma Anna Karina; se ha convertido en *musa* y es partícipe e inspiradora los filmes. Es decir, supongo que Godard hace películas para que Anna Karina habite en ellas. Pero ella también se convierte en *ninfa* y es *médium* de significado. Dichas películas, giren o no sobre ella, ya la

para facilitar la distribución posterior de la cinta. No fue problemático, por parte de Ponti, que el reparto principal fuera de origen francés, igual que lo era el director, en vez de constar con actores italianos (Bergala, 2006: 147), pero tampoco hubo tampoco ninguna intercadencia creativa por parte de Ponti, repito, que desencadenase este transvase de significados entre Karina y Bardot, esta última notablemente predispuesta a las necesidades del trabajo de Godard.

³³⁶ Respecto a *El desprecio*, Anna Karina es el referente y Brigitte Bardot es una *ninfa*. Sin embargo, en la mayoría de películas de Anna Karina esto no sucede, ella es el referente y el relleno. Es referente y ejecutante.

representan a ella como icono social. Anna Karina es una *estrella* en la Francia de los años sesenta y un icono en el cine de vanguardia que Godard representa entonces. Al hablar de *médium* estoy hablando de un orden de significados aún más elevado que los supera a ambos, actriz y director.

Se podría decir que Anna Karina se estableció como un ornamento de referencia a gran escala. Es un ornamento que tiene una significación determinada; y esta presencia mediática significativa (*estrellato*) se ha podido establecer tanto desde dentro de la obra de Jean-Luc Godard, como desde fuera de la misma. En este caso, igual que todos los demás, no tengo suficiente documentación para afirmar ni lo uno de lo otro, pero es bastante como para observar que esta *idealización* (*embellecimiento*) del sujeto está fomentada por la repetición de los significados. Estos significados pueden ser significados encontrados (en la esencia del propio sujeto -la *identidad* de Anna Karina *real*-) o significados atribuidos (cualquier imposición de significado o moldeado de este significado que Godard, u otro cineasta o medio de comunicación pudieran haber diseñado para que puedan ser recogidos por otros creadores). Que el actor sea *médium* es una nomenclatura que está por encima de su utilización como *ninfa* o *musa*, ya que son significaciones que están compartidas globalmente por la industria y por los espectadores y no alude a la única utilización simbólica específica que hace un autor, a las que como *médium* el o la intérprete ya trasciende. Pero en ambos casos se detecta repetición o reiteración.

El vínculo de un personaje-actor de películas seriales, tal como James Bond y Sean Connery, Sissi y Romy Schneider, Charlot y Charles Chaplin, muchas veces es muy difícil de romper, puesto que el personaje es más importante o se hace más conocido que el autor que lo interpreta; pero en ocasiones el intérprete es asociado ya no sólo a un estereotipo, sino a su vez también a un género.

El personaje de John Wayne no es sólo un personaje reaccionario asociado a la parte de Estados Unidos más tradicional, sino que también está asociado con el género *western*. De igual manera Humphrey Bogart es un determinado prototipo de detective asociado al cine de negro. Igualmente, se pueden asociar actores a ideologías o sistemas políticos, como Alfredo Mayo al franquismo, o países concretos, a un nivel general, como María Félix a México. Todo ello, puede propiciar que un intérprete

pueda ser asociado a un director en concreto, como puede ser el caso de Hanna Schygulla al cine de Fassbinder o Anna Karina al cine de Godard. Esta utilización del actor como objeto estético puede crearse y elaborarse de manera sencilla; en ocasión sólo es necesario una única película, o una única secuencia. Todos los personajes de Gene Kelly son asociados a la secuencia en la que baila y canta bajo la lluvia en *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Estados Unidos, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952), o la de Marilyn Monroe en la escena en la que se le levanta la falda con la corriente de aire del metro en *La tentación vive arriba* (*The Seven Year Itch*, Estados Unidos, Billy Wilder, 1955) (Armengol, Barbany, 1997: 39).

Además, por ejemplo, las reiteración del actor que ha interpretado a James Bond, lo *jamesboneriza* para gran parte de su carrera. Tal es el caso de Sean Connery, quien tuvo una carrera prolífica al margen de este personaje, pero aún impregnada por él. Es precisamente el camino inverso, pero equivalente, de lo que señalaba Morin «Todos los héroes que Gary Cooper encierra en sí mismo le empujan a la presidencia de Estados Unidos y, recíprocamente, Gary Cooper ennoblece y engrandece a sus héroes, los garycooperiza» (Morin, 1972b: 35).

Estos significados atribuidos pueden convertirse en significados encontrados para posteriores obras. Esto puede ocurrir en intérpretes muy conocidos o de amplia trayectoria. De este modo Tony Leblanc es utilizado, por ejemplo en *Torrente, el brazo tonto de la ley*, en donde hace el papel de padre de José Luís Torrente. Lo señalábamos previamente, véase p. 70. A modo alegórico, también podemos comprender que dicha película es comercialmente hija de las películas que Tony Leblanc popularizó en la década de los sesenta. La reiteración de los papeles, creo que es muy significativa para el proceso.

No se trata únicamente de abusar de la mismidad del intérprete, como sucede con Marcello Mastroianni actuando como Marcello Mastroianni en las películas de Fellini, o de Adriano Celentano, actuando como cantante en *La dolce vita*; sino de utilizar a un actor en base a su trayectoria previa. Es decir, una vez repetido los valores del intérprete, son simplemente recogidos por nuevos cineastas y expuestos de la misma manera. Para mayor claridad, así se refería Juan José Campanella, en un coloquio moderado por Cayetana Guillén Cuervo en el programa *Versión española* en

enero de 2010, ante la utilidad del actor José Luis López Vázquez para su película *Luna de Avellaneda* (Argentina, España, Juan José Campanella, 2004):

Bueno, es que en realidad necesitábamos... Yo también me fijo mucho en el equipaje que el actor trae a la película. Nosotros necesitábamos primero, alguien que sea fundador, alguien que sea un superior a todos ellos [...] Me parecía que José Luis por su sola presencia ya iba ser el líder de todo este grupo. Si hubiera sido un actor desconocido, con actores tan fuertes de tanta presencia como ellos, se lo comen. Por ahí no lo hubiéramos vivido como el líder de todos ellos; porque tampoco tiene tantas escenas. [...] Es que él aparece y lo tiene, el peso. No se lo tengo que escribir. (La 2, 2010)

En dicha película el actor español interpreta uno de sus últimos papeles cinematográficos, Don Aquiles, un inmigrante español que en Buenos Aires había fundado el club social en el que se centra la trama principal de la película.

O también, al margen de la transversalidad lógica de un estereotipo concreto, también se puede poner un nuevo valor, pero tergiversando los valores establecidos en el sujeto (*desaturación*); como la utilización que hace de Henry Fonda para *Hasta que llegó su hora* en donde Sergio Leone escoge al actor para el papel antagonista, Frank, un pistolero sanguinario. Esta es también una posible alegoría de la visión del *western* clásico propio de Hollywood desde la poética del *western* europeo, o del *spaghetti western* italiano en particular. Del mismo modo, Jerry Lewis interpreta a Jerry Langford en *El rey de la comedia* en el que muestra una imagen más íntima y desagradable de una *estrella* humorística. En cuanto a este tema, la problemática más evidente es la de Chaplin; que interpreta al dictador Adenoid Hynkel en *El gran dictador* que se asemeja a Hitler. Por tanto, claramente, el *médium* supone, expone y evidencia un alto grado de *saturación*. Es, quizá, su aspecto *sublime*, pues su *presencia*, únicamente ella, ya es capaz incluso de narrar significaciones que no están siquiera en el filme.

Retomo la pregunta para inmediatamente responderla: ¿Cuánto de virginal y ebúrneo debe ser un actor o una actriz para que un autor pueda moldearlo a su medida? El estado óptimo de un actor o un actriz para ser tomado por el director será relativo a las

necesidades connotativas del papel que vaya a interpretar en una única película o a lo largo de una filmografía de forma transversal. En todo caso, el grado de impureza significativa (*saturación*) del intérprete tiene relativa importancia para su funcionalidad en una filmografía concreta. Desde luego, en cualquier caso, no tiene más importancia que otras cualidades del intérprete que posteriormente valoraremos, pues en la mayoría de veces se entrelazan con ellos.

En el caso concreto de Anna Karina, además, ella ya era una modelo de cierto prestigio, cuya imagen ya estaba, antes de conocer a Godard, trabajada y mediatizada a causa de su trabajo como maniquí. Por ello, y en base a que no fue Godard el único cineasta que trabajó con ella durante el tiempo que duró su relación, yo tampoco me aventuraría a decir que este cineasta fue el único que tuvo poder en el establecimiento de la imagen pública de su entonces esposa. Igualmente, cabe recordar que Giulietta Masina, incluso antes de trabajar con Fellini ya tenía una cierta experiencia teatral en la Compagnia del Teatro Comico Musicale. Por tanto, es injusto también atribuirle a Masina un “vacío” que fue llenado con la fabulación de otra persona dentro de su figura. Es injusto, porque simplemente no remite completamente a la realidad. Giulietta Masina era una mujer de formación universitaria y de una cultura mayor que su marido. Es muy posible que conocer a Masina le supusiera a Fellini un impacto determinante en su vida profesional y en su desarrollo creativo³³⁷.

Masina, igual que Anna Karina, trae consigo también su propia *identidad* física, su propia experiencia personal y profesional, y sus propias significaciones mediáticas o personales³³⁸. Y del mismo modo también trajo todo ello Natassja Kinski ante *Tess*, pero por su juventud y por su ínfima experiencia y recursos interpretativos en ese momento, el grado de pureza es mucho mayor, lo cual no indica necesariamente que

³³⁷ Tras la realización de *Ginger y Fred*, Fellini quiso realizar un proyecto muy similar a *A Director's Notebook* titulado *An Actor's Notebook* y que sería interpretado por Masina y Mastroianni. Esto fue uno de los últimos proyectos que Fellini planteó; y posiblemente uno de los más viables por aquel entonces, ya que era el más barato. Lamentablemente, a pesar de lo relevante que podría haber sido para el estudio de su relación profesional entre Fellini y Masina, no llegó a realizarse (Chandler 1995: 283).

³³⁸ Para mejor comprensión de este punto me remito al caso del personaje de Karin Thimm interpretado por Hanna Schygulla en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1972). Véase p. 460 y ss.

presente más posibilidades, pues, aunque más débil, su *presencia* continúa condicionada por su propia *identidad*³³⁹.

Se pueden percibir dos tipos de actores diferenciados en relación a la significación que tienen ellos en las películas. Uno de ellos, el actor en el que nos estamos centrando, es aquel actor que parece estar hipotéticamente “vacío” y al que podemos “rellenar” de significado. El otro es aquel que por su personalidad ya se ha convertido en un objeto estético y por tanto es recogido para el casting en base a la significación que él ya tiene desde su personalidad formada.

Este otro actor es utilizado también como objeto estético y por tanto es *médium* de significaciones para la orientación de la trama o creación de la psicología del personaje en cuestión. Sobre esto he hablado en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301) al señalar la manera en la que se configuran productos relativos a una *estrella* en particular. Quedaría pendiente de investigar cómo se utilizan estos actores que son creados como objetos estéticos por unos directores o productores³⁴⁰, y también cómo funcionarían estos *médiums* dentro de otras filmografías de otros directores diferentes que recogen o tergiversan el valor de estos actores. Un ejemplo de ello podría sería Jean-Pierre Léaud en la obra de Godard

³³⁹ No obstante, en el caso concreto de Natassja Kinski en *Tess*, mi hipótesis es que es utilizada como *ninfa*, principalmente porque tampoco la relación profesional entre el director y la actriz se prolonga tanto en el tiempo. Es una colaboración puntual. Además, existe una gran diferencia entre ellos, algo que también es una constante en la relación con otros casos de autores-actrices en las que se opera de manera similar. Se puede mentar algunos casos de la obra de Charles Chaplin o de Woody Allen tales como con Mira Sorvino y Evan Rachel Wood.

³⁴⁰ Este es el punto idóneo para hablar de los actores característicos, limitados por las características de su físico, su marcada personalidad o por la actuación reiterada en papeles similares. Grandes actores como Manolo Gómez Bur, Agustín González, Lina Morgan, Rossy de Palma, Paco Martínez Soria, Gracita Morales, Chus Lampreave, Florinda Chico, Rafaela Aparicio, Antonio Resines, Jesús Bonilla, Santiago Segura, etc. terminaron por transmitir la sensación de que, a la postre, estaban interpretándose a sí mismos, tuviera o no que ver su personalidad *real* con la de sus personajes en pantalla. Algunos de ellos intentaron, como se dice “desencasillarse” (*desaturarse*), aunque otros aceptaron ese tipo de papeles de manera continua porque era una manera de conservar una gran estabilidad profesional.

Al ser unas *máscaras*, ellos, como artistas pueden verse prisioneros y limitados actoralmente por dicha imagen. Al mismo tiempo que emergen sus representaciones típicas, también podrían intentar superar sus limitaciones al intentar presentar una imagen conscientemente distanciada, como es el caso de Charles Chaplin y Jerry Lewis, como hemos visto en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347); pero esto no sucede en la medida en que estas figuras no tienen porqué convertirse en productores y, por tanto, deben ajustarse a la oferta laboral que tienen a su alcance. Por otro lado, dicha oferta laboral, puede ser también grande debido al reconocimiento que pueden llegar a tener por parte del público.

(o en otros autores que no sea su descubridor. Truffaut, en este caso), o la propia Anna Karina al margen de la obra del propio Godard.

A partir de lo apuntado en 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239), los actores estarían en una situación de «extrañamiento» en el que su significación vendría dada también por la «dislocación» de su significado en otro sitio (una obra nueva del mismo autor o la obra de otro autor) o valor (otro tipo de rol interpretativo) respecto a aquel o aquellos que se consideran “normales para él”, puesto que, en terminología de Yuri Tinianov, la *presencia* «connotaría» por depender del contexto en que el personaje aparece. Su significación «fluctuaría» pudiendo desplazar el significado originario. Dorfles, al hablar del elemento *kitsch*, denomina a este proceso como “descontextualización”. El elemento *kitsch* sería un elemento insertado capaz de ser cargado de «funciones estéticas» nuevas e inéditas o invertidas respecto a su significación original, pero no contradice, así lo dice Dorfles, el fenómeno del «extrañamiento» en donde el objeto extrañado, al estar distanciado, siempre mantendría constante su significación porque hay una «recontextualización» en la obra nueva, dónde engendra nuevas relaciones semánticas (Dorfles, 1984: 104-137).

El fenómeno de Anna Karina es especialmente fructuoso para el estudio porque de los tres casos expuestos hasta ahora, es el único que pasa por todos sus *estados* de manera clara y notoria, incluido el *estado 5*, en el que un intérprete es relegado (*relevado*) y es finalmente desechado (*ausentado*) por el autor. Esto sucede porque una vez el intérprete se ha establecido como ornamento de referencia en base a su repetición de significaciones, lo que prima son estos significados dentro del intérprete. Lo que importa es el contenido, no tanto el recipiente. Y el recipiente puede ser desechado, pues puede ser realmente cambiado por otro que se pueda adecuar al recipiente sin que interfiera o condicione en la recepción por parte del espectador. Hablamos de la *saturación* como un concepto originario del ámbito químico. El transvase de significado supone que Masina es rellenada con los significantes de Bianquina. Del mismo modo los significantes de Masina podrán ser atribuidos a otras actrices. Exactamente lo mismo sucederá con Anna Karina.

Tanto en la vida sentimental de Godard, como en la profesional, Anna Karina fue *relevada* al mismo tiempo por Marina Vlady, cuando ésta protagonizó *Dos o tres cosas que yo sé de ella (2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Francia, Italia, Jean-Luc Godard, 1967). Es el surgimiento abrupto de Vlady en la vida personal de Godard quien puso punto y final al matrimonio ante la patente incomodidad de Anna Karina y las disputas creadas respecto a Vlady ya durante el rodaje de *Made in U.S.A.* (Bergala, 2006: 315-326).

Alain Bergala, que conoce la obra de Godard en profundidad, enlaza tanto a Anna Karina con Marina Vlady, como con Anne Wiazemsky y Myriem Roussel. Incluso en el caso de las dos primeras, a mi me parece llamativo que Bergala estudie de manera transversal los personajes de Karina, buscando la repetición en sus motivaciones y las constantes en los modos de representación. Además, no deja de lado la codificación de los nombres de los personajes ficcionales de Anna Karina, que también Bergala es capaz de relacionarlos no sólo entre sí, sino con nombres de familiares del propio Godard³⁴¹. También lo hace con las profesiones que los personajes ejercen³⁴² o las nacionalidades que éstos tienen, que a veces coinciden con la original de la actriz. Además, Bergala no da puntada sin hilo³⁴³; Anne Wiazemsky parece ser, incluso ya por su nombre, un personaje más dentro de su obra, y por ello, digno *relevo* también para la Anna Karina de ficción (Godard, 1980: 223-224). Del mismo modo, cabe señalar que el nombre real de Marina Vlady es Marina Catherine de Poliakov-

³⁴¹ En *El soldadito*; interpreta a Veronica Dreyer. El personaje de Wiazemsky en *La chinaise* también se llama Véronique, igual que el personaje en la primera colaboración con Karina. En *Una mujer es una mujer*; interpreta a Angela Récamier. Pese a que el nombre es francés, en *Una mujer es una mujer*, el personaje de Angela menciona su nacionalidad danesa. En *Vivir su vida*; interpreta a Nana Kleinfrankenheim. En *Banda a parte*; interpreta a Odile. Odile Monod era un nombre tradicional por parte de la familia Godard. Su madre se llamaba de esa manera. En *Perriot, el loco*; interpreta a Marianne Renoir. Nana, de *Vivir su vida*, y Marianne son codificaciones del nombre de Anna, relativo a Anna Karina. En *Lemmy contra Alphaville*; interpreta a Natacha Von Braun. Aparecen nomenclaturas de origen eslavo. En *Made in U.S.A.*; interpreta a Paula Nelson. En *El oficio más viejo del mundo*; interpreta a Natasha/Eleonor Romévitch, la azafata 703. Aquí parece también la nomenclatura de origen eslavo.

³⁴² Cabe señalar en especial el caso concreto de la actriz/prostituta en *Vivir su vida*. Sin duda, las profesiones tienen también interés en el estudio de la *autoficción*. Véase 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208).

³⁴³ Respecto a la obra de François Truffaut, un estudio parecido se ha centrado en los nombres de los personajes de su obra. Dicha investigación de Pascale Brillet-Dubois, que considero de interés, se titula: *De Marion à Blady. Prénoms et patronymes dans l'oeuvre de François Truffaut*. Pascale Brillet-Dubois, Actes du Colloque de l'Université de Lyon-II, mai 2002 (Butterfly, 2004: 22).

Baydaroff y en él hay señales de un origen eslavo. A las dos se le atribuyen significaciones parecidas. Todo ello favorece el análisis de que Marina Vlady, quien había *relevado* a Anna Karina y quien no volvió a colaborar con Godard tras el fin de su relación sentimental, fuese, sin demasiada complejidad, a su vez rápidamente *relevada* por Anne Wiazemsky, con la que el cineasta se casó en 1967³⁴⁴ después de que esa misma propuesta fuese rechazada por Vlady.

Pero en el caso del relevo de Karina-Wiazemsky debemos diferenciar ciertas cosas. Al contrario que con Brigitte Bardot, con Wiazemsky nunca se buscó la *mimesis* con Anna Karina. Es una *sustituta* que actúa con la intención de prolongar la transversalidad. Por mi parte, sí que detecto relación del personaje de Wiazemsky en *La chinoise* (Francia, Jean-Luc Godard, 1967) con el personaje de Karina en *Pierrot el loco*, realizada cuando su relación con Godard ya estaba bastante deteriorada³⁴⁵. Pero este relevo Karina-Wiazemsky debería ser bien estudiado, más cuando se detecta que la nueva actriz añade nuevos matices y coincide con el cambio en el cine de Godard hacia una mayor politización. Bergala señala que en *La chinoise* hay elementos *ficcionales indirectos* que podemos atribuir a las circunstancias de la propia Wiazemsky *real* más que a la prolongación del tipo de personaje que interpretaba Anna Karina. Wiazemsky es también *musa*³⁴⁶.

³⁴⁴ Al igual que sucedió entre Polański y Kinski, la diferencia de edad entre Anna Karina y Godard era relativamente grande. Cuando se conocen, Karina tiene veinte años y Godard, treinta. Godard se casa con Wiazemsky siete años más tarde, en 1967, cuando ella tiene, también veinte años. En vista de la repetición del patrón, pudiera pensarse que la búsqueda de determinada edad puede ser significativo y, sobretudo, también puede ser relevante la diferencia de edad entre director y actriz. Personalmente, pienso que no es más que un pequeño detalle que pude justificar el establecimiento de una relación de poder entre una persona de menor edad y una persona de mayor edad, lo cual le atribuye más autoridad, pero del mismo modo que -ya según los paradigmas sociales de la época- al hombre podría atribuírsele mayor autoridad ya de por sí. Creo que esa podría ser la clave por un lado.

Sin embargo, estas actrices eran escogidas presumiblemente por su belleza física también para facilitar su aplicación comercial dentro de la industria de los medios de comunicación. Y como bien señala Lipovetsky en *La tercera mujer*, este tipo de belleza no sólo ha sido una seña de prestigio social, sino que también es una muestra de estatus en cuanto que la mujer bella puede acompañar al hombre y darle así valor. Estemos de acuerdo con esto o no, esté más o menos desfasado el argumento, Lipovetsky lo expone desde el estudio de H. Sigall y D. Landy titulado *Radiating Beauty: Effects of Having a Physically Attractive Partner on person Perception*, publicado en 1973 (Lipovetsky, 1999: 176).

³⁴⁵ Inicialmente, Godard tenía la voluntad de rodar *Pierrot el loco* con Michel Piccoli y Sylvie Vartan (Douin, 1989: 26). Finalmente los papeles recayeron en Jean-Paul Belmondo y Anna Karina.

³⁴⁶ Anne Wiazemsky trabajaba y estudiaba en Nanterre. Wiazemsky, estudiante de filosofía, ayudó a Godard a componer un retrato social sobre los idearios políticos de los conocidos de ella. El propio Godard reconoce que sin Anne Wiazemsky, *La chinoise* no se hubiera realizado, pues gracias a ella se repetían gestos e ideas que ella y sus conocidos realizaban en la misma universidad. Estas personas

Como se ve, el estudio de Anna Karina en la obra de Godard, tiene suficiente interés como para dedicarle la mayor atención y profundizar en él, pero no cabe excederse en su conclusión. Lamentablemente no puedo extenderme en todas sus aristas. De igual manera, tampoco cabe detenerse ahora en el caso concreto del relevo de Karina-Vlady-Wiazemsky cuando estamos lejos todavía de teorizar esta situación debidamente. Sin embargo, retomando el problema individual de Anna Karina, y más en concreto en el filme de *Vivir su vida*, que es evidentemente el nudo de todo el problema entre Godard y Karina, las impresiones de Godard sobre su propio trabajo resultan enormemente esclarecedoras. Godard mismo, en las conferencias de la Universidad Concordia de Montreal, a las que fue invitado en 1978, partiendo de su tercer largometraje, el propio Godard divagaba sobre Anna Karina:

Se puso furiosa después [de rodar *Vivir su vida*], porque encontraba que la había afeado, que hacía un daño considerable al haber hecho esta película. Me ha resultado interesante volver a verla porque, en efecto, debía de tratarse de un impulso inconsciente por mi parte que me ha empujado a tratar de imitar... pero creo que todos los directores... en fin todo el mundo... la historia de Sternberg y Marlene Dietrich, la historia de las primeras figuras... porque, en tanto que futuros directores teníamos nuestras primeras figuras y nuestras estrellas; y otros directores como especies de semidioses que sustituían quizá a los padres que no había sabido admirar... en fin... un montón de cosas así. Así que tener relaciones con la actriz, de la que al mismo tiempo era el cliente, y ella la prostituta... En efecto, el oficio de actriz o de actor es un asunto que habría que estudiar, pero, de hecho, yo siempre he tenido un problema... no he podido... (Godard, 1980: 72-73)

Antes de continuar cabe puntualizar tres cosas en relación a esta cita. En primer lugar, que no he encontrado ningún dato biográfico documentado que justifique el maltrato

pertenecían a un colectivo concreto, en el cual Godard, ya únicamente por su edad, no se encontraba. Godard, también reconoce la ayuda del profesor Francis Jeanson, quien además aparece en la película actuando como sí mismo (Godard, 1980: 223-224).

De cara a continuar el estudio de Anne Wiazemsky, he de señalar que ella misma escribió algunas novelas con claras referencias autobiográficas. Por ejemplo, las tiene *Jeune Fille*, de 2007, y *Une Année studieuse*, de 2012. Estas obras merecen atención ya que algunos datos biográficos de Anne Wiazemsky sobre los primeros esbozos de la relación con Jean-Luc Godard pueden estar presentados ahí y ser también de interés.

de Godard hacia Anna Karina y del deterioro de su relación³⁴⁷. En segundo lugar, en esta cita Godard compara la relación existente en relación a las actrices con, desde el cliente, los servicios de prostitución. En ambos se establecen relaciones de poder. Además, manifiesta que es algo que ha acontecido desde tiempo atrás en la industria del espectáculo. Cita, concretamente, el caso de Joseph Sternberg y Marlene Dietrich, en el que nos detendremos posteriormente.

En tercer lugar, cuando Godard hace mención a tener relaciones con la actriz y la compara con una prostituta, como posteriormente veremos, no se trata de un problema únicamente de las primeras actrices. Además, como ya anticipábamos con el caso de Kinski no se trata de algo que tenga origen bajo impulsos sexuales exclusivamente; este tipo de afirmaciones son las que, repito, desvían el estudio hacia conclusiones erróneas y no son del todo ciertas.

Una vez desglosadas estas ideas, Godard concreta:

En el cine, de todos modos, Sternberg no apuntaba con un revólver a Marlene Dietrich. [...] Con esto no pretendo decir, en absoluto que haya algo de eso, que no lo haya usado como objeto. De acuerdo. Pero hoy que intento -suponiendo que los use como objetos...- ponerme de acuerdo con otros, y mostrar cómo coloco los objetos, y mostrarme a mí mismo como objeto, me doy cuenta de que no es tan sencillo. (Godard, 1980: 74)

Y también:

O el hecho de haber vuelto a coger a Anna Karina, cuando realmente no tenía razón alguna para rodar con ella, salvo la costumbre. Eso no es muy honrado para con ella, a menos que tenga la necesidad de dinero (en ese caso, le puede ser útil); pero no se planteó así el principio. De modo que... es como algunos de los filmes que Sternberg

³⁴⁷ No se comprende, al menos, más allá de mi interpretación de que la culpase del aborto sufrido, o del desequilibrio que este suceso pudo provocarle a ella personalmente. Pero esto es únicamente una especulación personal. No he encontrado ninguna fuente que hable especialmente del tema, algo comprensible al tratarse de un tema tan íntimo. De todas maneras, señalo la contraposición del personaje de Anna Karina en esta película respecto a la película anterior *Una mujer es una mujer*, en dónde el personaje interpretado por Karina desea tener un hijo. Esta comparación puede ser ilustrativa de la decepción del matrimonio; pero repito: esta suposición no la puedo apoyar con documentación específica sobre la biografía de ambos.

hizo con Marlene Dietrich... a veces también eran deshonestos con respecto a Marlene -y también a la inversa-, porque era más bien un hábito, y la película se resentía de ello. En éste ya no había deseo por parte del uno y del otro, ni tampoco el deseo de hacer algo juntos y de pasar por aquél o aquélla precisamente y no por otra, sino que era por costumbre. En ese sentido es en el que el film era claramente comercial, pero en sentido peyorativo; no es malo querer hacer negocios, pero es malo no querer más que un negocio así, o no querer hacer más que uno. (Godard, 1980: 213-214)

Esta afirmación pone otra circunstancia en relieve: el trabajar con determinado intérprete de manera reiterada se hace por comodidad, ya sea por costumbre o hábito, pero siempre se trata de una conformidad creativa. Además, aparte, esta configuración creativa puede surgir por motivos puramente comerciales y, por tanto, económicos. Entendemos también por ese lado el bautizo de su productora Anouchka Films aludiendo a su antigua mujer, la cual cesa su funcionamiento a la par que termina su relación sentimental. Godard, respecto a las motivaciones creativas para terminar su colaboración con ella, llega a ser aún más explícito:

Cuando me separé de Anna Karina... Ella, debido a mis numerosos defectos, pero yo, yo sé muy bien por qué: porque no podía hablar de películas con ella y no se ve cómo eso hubiera sido posible. Hubiera sido precisa otra evolución de la sociedad. Creo que es una actriz bastante buena, que tenía muchas aptitudes o que era un tanto nórdica. Encuentro que actuaba un poco como Greta Garbo, dramáticamente. [...] Pero hablar de Anna Karina es difícil porque precisamente ahora veo, vemos, que es muy difícil encontrar una persona que quiera lo mismo que uno. (Godard, 1980: 73)

Y añade:

E incluso entre personas que al principio se apreciaban mucho... Anna Karina y yo estábamos enamorados el uno del otro, con los defectos que pudiéramos tener, pero todo lo que se puede decir es que el cine nos ha separado completamente. Creo que ella siempre ha lamentado no hacer películas en Hollywood. Y creo que por eso hubiera sido más feliz allí, pero si hubiera nacido veinte años antes y hubiera tenido la ocasión de aterrizar un día en Los Ángeles. (Godard, 1980: 81)

Godard es aquí en dónde parece *desterrar* a Karina de su mundo fantaseado, como demostrando que era ajena a su mundo fabulado, es decir, *diegético*. Desde luego, ya en 1980, el trabajo de Godard distaba mucho de su propia obra rodada en los sesenta. En ese sentido, se comprende que tenga que retomar la idea que el propio Godard tenía sobre los actores. El autor francés comentaba lo siguiente en una entrevista realizada en Nueva York, en 1961, por Michèle Manceaux:

El actor es un mediador, pero él no lo sabe. Todo lo que tiene que hacer es ser él mismo. Los actores “reales” no aportan nada a una película; ellos esperan que se les diga, cómo moverse, cómo hablar y demás. Pero yo prefiero que los actores conserven en la película ciertos gestos. Me gusta verlos haciendo movimientos de la vida real. La manera de sostener el cigarrillo o de peinarse el pelo. Les explico mis ideas, pero sus ideas también cuentan siempre que sigan siendo ellos mismos. (Godard, 2010: 22)

Aquí Godard habla influido por la vanguardia *neorrealista*, pero con su propia filmografía posterior se puede rebatir su propia afirmación. Sólo hace falta señalar la *godardnización* de Piccoli y la *karinización* de Bardot en *El desprecio*. De lo que no cabe duda es de aquello que anteriormente hemos señalado: que Anna Karina terminó siendo un *médium* dentro de su propia obra, al menos durante el tiempo que la habitó, y sigue siendo una proyección fantasmal, al menos respecto a Wiazemsky y, también según Bergala, a Roussel. Anna Karina fue un ornamento muy significativo en la obra de Godard y era un fetiche que se alimentaba de sí mismo igual que retroalimentaba la propia obra de Godard. Y esto sucede de esta manera porque Anna Karina resolvía, en el entorno fabulado, muchos de los problemas temáticos de la obra Godard durante los años sesenta. Caso concreto el de *Vivir su vida*, en donde el personaje de Nana, interpretado por Anna Karina, es una prostituta:

A mi me preocupaban sobre todo mis problemas con las mujeres, o con una mujer, o con dos mujeres, o con tres mujeres... o mis problemas al ir a ver prostitutas o... y a veces la vergüenza que podía sentir, en vista de mi pasado o de mi moralismo o de cosas así... encontraba cómodo el cine porque era posible, si se quiere decir así, exponerlo sin sentirse violento y porque eso debe poder hacerse bien. (Godard, 2010: 126)

Entiendo, por tanto, que Anna Karina, al cruzar la línea de interpretar a una prostituta en el mundo ficcional, pone en relieve el conflicto para el Godard *real* de la prostitución. La motivación de que Anna Karina tuviera que interpretar a la prostituta de *Vivir su vida* me resulta desconocido, pero desde luego, este transvase de significado cruza una línea de no retorno ante la visión tolerante del creador, que en cierta manera ya no tolerará más esta significación en ella. Esa repulsa es similar a la que encontramos en Henri Verdoux interpretado por el mismo Charles Chaplin en *Monsieur Verdoux* en pleno desagrado consigo mismo tras haber interpretado al trasunto de Hitler en *El gran dictador* en un complejo transvase de la significación en su propia figura. También lo encontramos en la complicada trayectoria de Jerry Lewis tras interpretar a Buddy Love en *El profesor chiflado*. Respecto a este desagrado, lo encontramos también en algunos supuestos de *autodiégesis no-documental*, pues el proceso de *cosificación* es idéntico y por tanto, los síntomas son equivalentes.

Por ello, como ahora sí puedo argumentar, no se trata de problema de índole sexual, sino vuelve a consistir en un problema de *identidad*. Este problema de *identidad* puede aparecer en el propio creador o en la fabulación que hace él, de manera indirecta, sobre otra persona. Pero desde luego la reiteración de este actor o actriz (que puede ser el mismo director en *autodiégesis*) trae consigo las significaciones de los papeles anteriores (su transversalidad y su consecuente evolución), con todos sus beneficios y con todos sus problemas. En el caso de Lewis y Chaplin también ellos se veían ante una significación del personaje “rota” o “dañada”, y esa significación empieza a ser repudiada por ellos mismos. La significación del fetiche ha sido desvirtuada. Lo mismo sucede con Anna Karina, que sale en películas posteriores a *Vivir su vida*, pero lo hace bajo una personalidad distinta o nuevamente impostada³⁴⁸.

³⁴⁸ La personalidad impostada y comercial de Anna Karina fue rescatada en distintas obras y por diferentes directores. De hecho, esa fue la imagen comercial de la actriz, y la que se debía confundir con su verdadera personalidad. Inmediatamente después de poner punto y final a su colaboración con Godard, Anna Karina participó en la película *Anna* (Francia, Pierre Koralnik, 1967) en la que además interpretaba a un personaje llamado Anna. Dicha cinta fue el primer telefilm francés filmado en color y fue diseñado, sobra decirlo por lo evidente que resulta, para lucimiento de la actriz. Además, Karina, en este filme canta canciones compuestas por Serge Gainsbourg que fueron editadas en un LP. Este disco, debut de Anna Karina como cantante, fue publicado por Mercury, también bajo el título de *Anna*. Podíamos hablar pues, en la práctica, de Anna Karina como producto de merchandising.

En cuanto a los productos televisivos, también cabe citar que la reiteración de determinados significados sobre un intérprete facilita su estereotipación o encasillamiento. En televisión, donde la presencia de un intérprete es diaria, o semanal, el intérprete sufre de este proceso con mayor facilidad.

Se trata también de otra personalidad desdoblada. Anna Karina, para Godard, también se *satura*.

De manera paralela, estropeado ahora el fetiche, o simplemente inservible ya por haber desvelado y superado su propio poder de significación, es desechado (*ausente*). Por este motivo, Godard busca, definitivamente, un *relevo*, que sea más o menos virgen, pero que pueda retomar bien el ideario inicial o el momento previo a ser desvirtuado o desviado; o también una significación diferente. En los dos primeros casos estaríamos vislumbrando una continuidad y una prolongación del personaje aún con otro actor o actriz, cosa que sucede con Wiazemsky. En último caso señalaríamos también un cambio de temas en consecuencia, un cambio de etapa dentro del conjunto de la filmografía del cineasta³⁴⁹.

Precisamente, de cara a lo expuesto sobre Wiazemsky, estas actrices que son ornamento de determinadas filmografías deberían no estar, a priori, en una situación de *relevo* de otras personas: su *máscara*, precisamente tan reconocible y poderosa, debe remitir a su propia *identidad* y no tanto a recoger una *máscara* que no les sea propia. Retomando el tema de Fellini, podríamos decir que ninguna actriz que

De ahí que popularmente a los actores televisivos les cueste mucho más desprenderse de determinadas significaciones atribuidas por determinados personajes populares televisivos.

La reiteración; es decir, la repetición constante de los personajes, puede ser uno de los métodos más eficaces de *cosificación* del actor, fetiche o no. Esto es así, porque el intérprete, independientemente del *estado* en el que se encuentre su elaboración, toma consciencia de los valores que les han sido atribuidos por el creador y de la utilización que éste hace de ellos y finalmente los acepta. Esto puede suceder por el reconocimiento por parte del público, o por el hábito en interpretar siempre al mismo personaje (o a varios similares). Esto puede ejemplificarse con lo que yo comentaba ya en mi *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* en relación con el personaje televisivo, en el anexo *Anotaciones sobre el personaje televisivo*, tanto en programas de prensa rosa, de contenido político o de otros productos de ficción.

Como se ve, si Anna Karina se convierte en *estrella* no es por su personaje en *Una mujer es una mujer* o *Vivir su vida*, sino por todas aquellas apariciones que hizo después que reiteraban esa primera significación inicial. Como icono, por tanto, funcionó Karina también independientemente de la obra de Godard. De la misma manera funcionó Jean-Pierre Léaud cuando cohabitó la obra de otros autores con independencia de Truffaut. Uno de estos otros autores con los que Léaud participó fue precisamente Godard, como veremos posteriormente en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

³⁴⁹ Nos extenderemos más en este caso al explorar el uso de los intérpretes por parte de Pedro Almodóvar en este mismo epígrafe, ya durante la sección del *estado* 5. Pese a ello, el autor pretende siempre, en todos los casos, que la obra continúe regenerándose. La necesidad de “vampirizar” a un nuevo intérprete, es una consecuencia tanto si se pretende cambiar de temas o significaciones, como si sólo es necesario cambiar de intérpretes.

interprete a Emma, Luisa o Elena compitió nunca con Giulietta Masina, sino que siempre se remitían a ella. ¿Pero entonces por qué Fellini escribió un papel a medida para Masina en *Giulietta de los espíritus* y no le dio los que le correspondían a ella verdaderamente? El dato específico sobre la vida *real* de ambos no lo poseo, pero podemos decir que, como hemos visto antes, Fellini diferencia entre la *musa* y la *ninfa*, y diferencia a Masina, como Masina *real*, y como otra Masina más pública que sólo está expuesta en la versión más amable de *Ginger y Fred*.

Sin duda estas motivaciones *reales* supondrían un estudio diferente y en el caso de Fellini, al menos, no he encontrado el dato específico que pueda contestarla directamente³⁵⁰. Lo que sí que puedo decir es que a Anna Karina, en cuanto es Anna Karina-*estrella* y personaje mediático, ya es una «máscara» definitiva. Anna Karina, para Godard, es *musa* (en concreto para el autor) y *médium* (por la posición y significación que ocupa mediáticamente). Muchas *estrellas* son *médium* puesto que cumplen con representaciones estereotípicas.

Los actores son utilizados en cuanto a su *máscara* como autómatas, y como tal, pueden ser intercambiados por otros (Sabater Cuevas, 2015: 24-32). También en cuanto a *máscara* tienen valor por su propia presencia, principalmente por su rostro, es decir, por su fotogenia³⁵¹. Jacques Aumont, en su estudio del rostro en el cine, se escuda en Balázs para argumentar que la fisionomía de un actor de cine la califica como tipo y lo valida para una estereotipación (Aumont, 1998; 84-87). Aumont, citando a Bordwell, también expone que la técnica fotográfica también muestra «máscara» y no «rostros», y por tanto desconocemos la *identidad real* de esas personas que vemos en el cine (Aumont, 1998: 66).

³⁵⁰ En el caso de Masina, puedo interpretar que esto no sucedía porque el propio Fellini no quería exponer a su mujer de esos personajes históricos. Sigue sin haber mucha diferencia entre él y Godard, pues es lo mismo lo que sucede en *El desprecio*, dónde Karina está *ausente*. El juego de la *autoficción* no incluye sólo la exposición de las experiencias personales, sino también el ocultamiento de las mismas, el disimulo o directamente el engaño. Estaríamos ante el mismo pudoroso síntoma exacto que vislumbrábamos respecto a Truffaut y Jacqueline Bisset y que hemos explicado en 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54).

³⁵¹ Ya no tienen valor ni siquiera por su voz. De hecho, las *estrellas* creadas en el cine mudo demuestran que para ser *estrella* no hace falta hablar. Por otro lado, como también vimos en el capítulo 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17), el doblaje en el cine sonoro también evidencia que la voz no es una información conclusiva sobre la *identidad* del intérprete, ya que es intercambiable.

El problema es evidente en los orígenes del medio, pues como detalla Alexander Walker, antes del establecimiento del *star-system* ya los actores y las actrices quedaban “etiquetados” en la medida en que conseguían ser “conocidos” aunque fueran bajo los nombres tales de “la niña de los bucles” o “el chico gordo”. No hizo falta que la técnica cinematográfica tuviera la suficiente nitidez y calidad como para que los actores fueran sujetos identificables respecto a su tipo. Por tanto, tampoco era necesario que se presentaran en Primer Plano, cosa que sí fue relevante para que fuesen conocidos como «estrellas» (Walker, 1974: 17-28).

Igualmente, en cuanto a su estereotipación, la concepción de las modelos de Alta Costura es similar y su caso pasa por fases similares. El hoy considerado el padre de la Alta Costura, Charles Frederick Worth, también fue precursor en el siglo XIX, en cuanto mujeres jóvenes trabajaban como maniqués vivientes a la hora de exponer sus obras frente a sus posibles clientes³⁵², del fenómeno. Estas mujeres, llamadas sosias -

³⁵² Aunque la figura de la modelo aparece en la segunda mitad del siglo XIX, su figura estaba desvalorizada.

La primera agencia dedicada a este tipo de profesión, The John Robert Powers Agency, fue fundada por John Robert Powers en Nueva York durante 1923 al mismo tiempo que abría su propia escuela de modelos. Aún hoy día, en su página web oficial, la agencia se jacta de que en sus programas han pasado, antes de alcanzar la popularidad, entre otros personajes célebres como Jackie Kennedy, actrices y actores tales como Grace Kelly, Raquel Welch, Ava Gardner, James Dean, Ann Margaret o Henry Fonda. Muy posiblemente estos actores se entrometían en este negocio con la intención de dar un salto posterior desde Nueva York a Los Ángeles, donde se establecería la industria del cine.

Se trataba de un negocio relativo a la imagen, porque es verdad, la profesión de modelos no estaba siendo dignificada como tal, ya que la labor de Powers ambicionaba inmiscuir a las modelos en trabajos fotográficos orientados a revistas y, sobretodo, a introducir a las modelos en Hollywood como actrices figurantes. Por este lado, se pretendía parasitar la otra industria.

No fue hasta los años cincuenta cuando la figura del modelo comenzase a obtener por sí sola el prestigio social que hoy ha conseguido acaparar tras la explotación del fenómeno empresarial de las *top-models* a finales del siglo XX. El vértice de inflexión, muy posiblemente, sería la fundación posterior de Elite Model Management en 1972, en París, de la mano de John Casablancas que haría diferenciarse a las llamadas “*supermodelos*” de los años noventa de las otras compañeras de los años cincuenta, sesenta y setenta, establecidas por agencias como Ford Models, fundada por Eileen y Gerard W. Ford en Nueva York durante 1946.

Lo que hace Casablancas es precisamente copiar el modelo del *star-system* de los años cuarenta, algo que se puede escuchar de su propia voz en el documental *El hombre que amaba a las mujeres*, de 2016, dirigido por Hubert Woroniecki. Casablancas argumenta en el documental que se hacía viable a partir del deseo de aquellas chicas que querían llegar a ser *super-estrellas*. Juntando una “cara bonita” (nomenclatura que utiliza Casablancas para denominar, entiendo, la fotogenia) con una buena historia detrás, era bastante sencillo presentarlas a la vez que se alimentaba su ego. Ambas cosas se retroalimentarían. A partir de sus rasgos, se trataba de proyectar una personalidad a través de su imagen tratándose de un culto a las personalidades de cada una de las chicas, quienes, por otro lado, también a partir de ese estatus, disfrutaban de esa sensación de *celebridad*. El aumento desorbitado de su salario era una de las maneras de acrecentar ese efecto. La modelo traía consigo entonces significación propia,

es decir, sujetos intercambiables e impersonales-, actuaban como sustitutas ante las posibles compradoras. El *star-system* presenta, tanto como ellas, una sucesión de actores-arquetípicos a los que los productores les dotan de significaciones concretas. Se trata, como expresan Lipovetsky y Serroy, de un «pigmalionismo industrial»³⁵³ (Lipovetsky y Serroy; 2009: 233-234). Estos actores, por motivos puramente económicos, son también intercambiables y desechables. Son los actores de cine y los modelos dos profesiones, generalmente, de una duración muy corta y ambos dependen en gran medida de su imagen. Bajo la perspectiva de esta ideología industrial, su *presencia* es lo único que les atribuye valor y cuando su *presencia* deja de ser útil para el sistema, son inmisericordemente desechados en la gran mayoría de casos.

que llegaba a estar por encima de los productos que promocionaba. Para anunciarlos, la modelo era una marca que se anexionaba a otra, la que fuese, pues dejaba de ser un recipiente vacío en su conformación como *estrella-modelo*. Así surgen Cindy Crawford, Stephanie Seymour, Linda Evangelista o Naomi Campbell. Más que ellas anunciaban productos, muchas veces se estaban promocionando a ellas mismas.

Aún así, el fenómeno de las modelos célebres, convertidas en fenómenos pop, como Twiggy, Jean Shrimpton, etc. ya es propio de los años sesenta y del impacto principalmente televisivo de estas profesionales entre la mentalidad colectiva, en mi opinión. Ese es el germen. Aunque no estarían ajenas tampoco Anna Karina, Françoise Hardy, Jane Birkin, etc. Todas estas modelos, consiguieron más impacto y reconocimiento como actrices y cantantes durante los años sesenta. Es decir, se introdujeron en otras mediatizaciones que trascendían más que su aparición en las pasarelas o catálogos. Pero todo esto es una hipótesis. Lamentablemente, no creo que se haya realizado un estudio sobre las creaciones y regulaciones de las agencias de modelaje de manera seria. De hecho, la figura de Powers es una excepción; pues este es un tema prácticamente no documentado en el audiovisual hasta su exposición evidente tras la II Guerra Mundial.

De todas maneras, considero que éste fenómeno está estrechamente relacionado con la aplicación del fenómeno del *star-system* ya desde su origen, pero aplicado en una graduación menor, aunque más coherente y ajustada a este tipo de profesionales a los que, por este lado, a priori tampoco se les requiere con una capacidad artística especial, sino con una fisonomía determinada. Si precisamente estos profesionales demostraron otras capacidades; ello propició el cambio de nomenclatura de “agencia de modelos” a “agencias de talentos”, las cuales incluyen a los actores, pero fue únicamente para poder seguir regulando este tipo de figuras con las mismas intenciones. El cambio era circunstancial. Ellas, las modelos, eran el “producto”, y no, como sucedía en Hollywood, el producto era la película en sí misma en donde las modelos bien podían aparecer.

Por otro lado, finalmente, en relación a John Powers, hay que mentar la existencia de la película *El club 400* (*The Powers Girl*, Estados Unidos, Norman Z. McLeod, 1943), película escrita y producida por el mismo Powers, con la que pretendía promocionar su modelo de negocio entre el gran público. En la cinta, el personaje de John Robert Powers es interpretado por el actor Alan Mowbray.

³⁵³ Como ya hemos visto, el creador también puede ser un socios. La franquicia de James Bond o Harry Potter podrá realizarse aún cuando el director o guionista de cada película sea uno diferente. Igualmente Batman, Spider-Man o las piezas de Disney con Mickey Mouse o el Pato Donald continúan haciéndose a pesar de ser dibujados, guionizados y doblados/interpretados por muchos profesionales diferentes a lo largo del tiempo. A estos profesionales, cuya aportación es respetable hacia el personaje, no les corresponde una completa y original autoría ya que trabajan sobre guías ya establecidas empresarialmente, y en relación con el trabajo de otros compañeros.

Además, Elyette Roux en su estudio del lujo titulado *Tiempo de lujo, tiempo de marcas*, se percata que el desarrollo publicitario de las grandes firmas de lujo textiles se opera de la misma manera³⁵⁴. Los actores vienen y van porque lo que permanece es el autor. Las modas, en cuanto al tiempo de uso de los actores, marcan intervalos dentro de una carrera. James Bond permite también cambiar de actor, marcando el cambio entre una etapa y otra. La marcha de Anna Karina en el cine de Godard también marca un final de periodo dentro de la obra de Godard³⁵⁵, pero esta trayectoria se prolonga sin ya una Anna Karina, siquiera, en la treintena; desaparece antes de envejecer.

Independientemente de que la elegida hubiese sido Anna Karina u otra actriz, lo cierto es que Jean-Luc Godard quiso encontrar en ella la *estrella* a la que explotar en sus películas. Después de 20 años, en 1987, Karina y Godard se reencontraron en televisión. La entrevista conjunta en *Bains du minuit*, programa conducido por Thierry Ardisson y emitido en *La Cinq*, tiene especial interés, porque es allí el lugar dónde el propio Jean-Luc Godard, comenta que lo que él buscaba exactamente, respecto a Anna Karina, era lo que muchos autores conocidos en Europa tenían a nivel personal y profesional con sus Primeras *estrellas*. Godard admite que él copió lo que había visto con Orson Welles y Rita Hayworth, Joseph Sternberg y Marlene

³⁵⁴ Entre los ejemplos que se señalan en dicho texto, la firma Chanel, ya sin Coco Chanel, continúa creativamente activa bajo la dirección de Karl Lagerfeld. Es decir, los actores son intercambiables, porque la industria necesita renovarse y presentar elementos novedosos al margen de la ausencia de determinado actor para poder perpetuarse. La industria permanecerá siempre, y lo hará pese a la ausencia de cualquiera de sus actores. El deterioro de los mismos es un inconveniente mínimo, pues si bien Greta Garbo se retiró al envejecer, actualmente incluso la propia industria puede adaptar las películas al envejecimiento de sus actores con el fin de explotarlos durante más tiempo. El envejecimiento, por tanto, no es el fin.

Lipovetsky y Serroy, en *La pantalla global* han señalado que en la era postmoderna se están haciendo más películas que representan minorías. Esto sucede porque sencillamente estas películas encuentran su mercado. La tercera edad está representada en los productos culturales de hoy, porque simplemente tiene cabida y objetivo comercial. Igualmente somos testigos de la prolongación de la trayectoria de un modelo en la medida que es útil para su industria, pues aún puede promocionar productos acordes a su edad, a la edad de los consumidores potenciales -siendo un público segmentado- de dichos productos o presentarlos a la audiencia ya que dicha modelo, por su imagen pública, tiene fidelizada. Por tanto, paradójicamente, gracias a la renovación, el avance en el tiempo ha pasado a ser un signo de autoridad y de solidez. La permanencia también puede tener valor positivo. Pero todo lo comentado en este pie de página sucede a día de hoy; es una característica de la industria cultural actual.

³⁵⁵ Sobre la finalización de períodos artísticos en la obra de un autor coincidiendo con el cambio de un actor o actriz, véase p. 424 y ss. Allí me remito al caso de Carmen Maura en la obra de Almodóvar.

Dietrich, y Jean Renoir y Catherine Hessling; a los que cita textualmente en dicha entrevista (INA, 1987).

A continuación, envejecida, visiblemente nerviosa y afectada durante el inicio de la entrevista, Anna Karina se retiró entre lágrimas del set televisivo debiendo detener la entrevista durante unos minutos. La entrevista se retomó para comentar los proyectos que Anna Karina estaba desarrollando en ese momento. Previamente, durante esa misma entrevista, Karina, frente al propio Godard, argumentó que él también había sido un padre y un hermano, no sólo un marido. Ella se sentía protegida por él ya que era diez años mayor, y hasta entonces vivía sola en París³⁵⁶ (INA, 1987).

El paternalismo, la sobreprotección del autor respecto al intérprete, o al menos la creencia de que el intérprete es protegido por el autor, vuelve a quedar expresamente enunciado. El desamparo que denota la emotividad de la actriz, evidentemente, señala mucho más. Entre ello, la sumisión propia del *estado 4* y la aceptación total de la autoridad del director/marido como una figura paterna en un amplio sentido de significación³⁵⁷.

Según Alain Bergala, Anna Karina siempre conoció esta utilización artística por parte de Godard y siempre estuvo contenta con ser para él, en palabras de Bergala, igual que Ingrid Bergman para Roberto Rossellini. Es además, también según Bergala, *Pierrot el loco*, una película clave para comprender la relación real de la pareja durante aquellos años. El personaje interpretado por Jean-Paul Belmondo es, por ello, un *relevo autodiegético* del propio Godard (Bergala, 2006: 254-256).

³⁵⁶ Anna Karina contó en múltiples entrevistas cómo su madre tuvo que volar desde Copenhague a París únicamente para firmar el contrato realizado por Godard para el rodaje de *El soldadito*. El viaje de la madre de Karina fue necesario porque la incipiente actriz tenía entonces diecinueve años de edad cuando la mayoría de edad se suponía en veintiuno. Anna Karina señala en esas entrevistas que, descubierta dos años antes ya en París, y a pesar su alta actividad profesional como modelo de prestigiosas revistas, como *Jours de France* o *Elle*, o en casas de moda como Chanel, no hizo ningún trabajo hasta entonces bajo la firma expresa de un contrato. Ello demuestra también la nula intención industrial de que las modelos reclamasen sus derechos en caso de que necesitaran deshacerse de ellas.

³⁵⁷ Hemos hablado de las relaciones profesionales entre familiares y amigos en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), pero sobre la relación paterno-filial en específico, nos centraremos más en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476), el epígrafe siguiente.

D. Sumisión y consentimiento (estado 4)

Es difícil certificar el punto en que Godard conocía los escritos de Josef von Sternberg, pero es muy posible que los hubiera leído tras la publicación de la primera edición de *Fun in a Chinese Laundry* en 1965 y que por ello lo cite tan directamente. Desde luego rellena muchísimos puntos oscuros de la relación laboral entre Godard y sus actrices. Y si bien pudiera ser que Sternberg no pretendiera teorizar sobre este tema, sus reflexiones son enormemente iluminadoras y apoyan mis hipótesis. Cabe comenzar exponiendo la visión que Sternberg tenía sobre el oficio del actor respecto al del escritor:

Normalmente, se confunde al actor con el texto que recita, lleno de palabras rimbombantes o de la superioridad de una buena idea, pero cuando se desnuda de lo que le hace parecer supremo, se queda vacío. Sin embargo, el anhelo de este poder temporal seduce a millones de personas y las conduce al escenario, donde se ven alabados, no como el autor.

[...]

Por muy fascinantes que sean los actores y actrices, saben que estarían vacíos sin la esencia que les proporciona el poeta y, pocas veces, a no ser que perdieran la cabeza por ser tan elogiados, pierden el sentido de ser meros instrumentos del que los elige para utilizarlo. Eleonora Duse se convirtió en la esclava de D'Annunzio porque le quiere y vive para adularle. Sé por un amigo común que el poeta trataba a la famosa actriz como si fuese un gato perdido. Su sumisión no era comprensible para los demás, pero ella sabía que la distancia que había entre el poder y la permanencia del mismo en el tiempo y estaba orgullosa de ser víctima de la falta de moderación del poeta.

En la mayoría de mercados que existen sobre el mundo, donde van a llevar sus cuerpos quienes no se conforman con lo que son para sustituir su dignidad por la de otro ser, no todos tienen tanto talento como Duse, pero son igual de impacientes.

[...]

[Tampoco] Aquellos provistos de talento, una memoria buena y una silueta que se ajuste a ciertos personajes, no siempre lo manifiestan exteriormente. Cuando no se trata de acróbatas y son lo suficiente modestos para saber que no son nada sin la esencia que les sustenta, pueden esperar mucho tiempo la oportunidad. Lo normal, salvo alguna excepción es que quienes lleguen a la fama sean personajes del autor o del realizador que busca un títere y lo rechaza cuando ya lo ha utilizado. Al títere siempre le espera una vida difícil. (Sternberg, 2002: 52-53)

Ahora, Sternberg añadía lo siguiente sobre el medio cinematográfico:

Existe en el cine un mecanismo que no se queda en la multiplicación de la imagen y que no sólo trata a los actores como un lote de muñecas vendidas a precio de saldo, sino que hace que estas muñecas actúen y hablen con autonomía propia. La única diferencia que hay entre la actuación de un niño, un perro, un caballo y un actor es que este último no opone tanta resistencia³⁵⁸. Niños, animales y actores están dotados de una inteligencia que parece manar de una fuente. El público sabe que en los dibujos animados hay alguien detrás del pato que lo hace actuar y hablar con voz gangosa; del mismo modo que cuando un ventrílocuo actúa con una marioneta, todo el mundo sabe que se mueve con cuerdecillas y que la voz que escucha no es la suya. Cuando un actor de cine, mucho más manipulado que el pato o la marioneta, aparece en pantalla, incluso los críticos más inteligentes le juzgan y ponen en la picota como si se tratase de él mismo. El mecanismo del cine no permite que sea así.

En el cine hay una gran variedad de actores diferenciados entre sí, tanto por el aspecto físico como por el talento que les caracterizaba, pero son impotentes como el pato mecánico cuando aún no está preparado. Hay una diferencia entre el pato mecánico y el actor: los engranajes que dan vida al pato son accionados por una sola persona, mientras que los del cine son manejados por un gran número de personas y esto provoca una confusión penosamente disimulada. (Sternberg, 2002: 80)

Respecto al estudio de la *autodiégesis*, en los enunciados de Sternberg se pone en relieve la problemática de no saber identificar a quién está relevando determinado actor exactamente, puesto que el cine se trata de un arte colectivo. El público, al menos, no indaga, ni tampoco lo pretende, en busca del autor a través del actor; ni tampoco, por ello, intenta enlazar a los otros personajes e intérpretes con otras personas pertenecientes a la vida personal de ese autor. Pero en caso de hacerlo, en su manufactura, podría considerarse que el cine es el resultado del trabajo de muchos individuos coordinados.

³⁵⁸ Discrepo ante la posible resistencia de los niños como actores infantiles. Sternberg se refiere a una complicación del trabajo junto a ellos de modo diario, por su posible escasa predisposición. Pero de ninguna manera los niños o niñas presentan dificultad alguna para atribuirles connotaciones y significaciones. Los actores infantiles son, en cuanto que son también actores desconocidos y poco formados, modelos recogidos en bruto. Por su corta edad y experiencia, también son fácilmente sometidos a un proceso de modelación tanto como profesional, como personalmente.

Sin embargo, del mismo modo que sucede dentro del llamado *cine de autor*, todos estos hilos que articulan todo el engranaje de un trabajo en cadena, son movidos por alguna persona de personalidad fuerte y con una visión determinada. Siempre hay alguien arriba que da las órdenes; bien el director o bien el productor, pues ambos pueden ser considerados autores. El *star-system* establecido por los grandes estudios supone grandes máquinas de fabulaciones en donde también se encuentra ese supuesto gran ente fabulador por encima de los otros trabajadores. El mecanismo, desde el gran productor, no es menos inocente.

Además, la referencia de Sternberg hacia los dibujos animados no es baladí. Walt Disney, independientemente de los múltiples guionistas, directores y dibujantes que tenía en plantilla, podía permitirse elaborar de manera personal sus propias películas. Los trabajadores, aún estando en los puestos creativos, estaban a disposición de sus líneas y órdenes creativas, y por tanto, supeditados a los personajes que Walt Disney controlaba. Del mismo modo, los Looney Tunes estaban a predisposición de Leon Schlesinger, asociado a la Warner Bros, e igualmente, los superhéroes como Spider-Man, Superman o Batman son propiedad de Marvel Comics y DC Comics³⁵⁹, con independencia de los múltiples dibujantes -que varían incluso el modo de representación de dichos personajes- o guionistas, los cuales vienen y van a pesar de que el personaje permanezca siempre. El autor, refiriéndose a Marlene Dietrich, se jactaba así:

Ninguna marioneta del mundo se ha visto sujeta a tantas manipulaciones como una de mis primeras actrices. En siete películas³⁶⁰, las articulaciones de su voz, la expresión de sus ojos y la naturaleza de sus pensamientos eran totalmente ajenas a ella.
(Sternberg, 2002: 85)

Además, sentenciando cualquier posibilidad de independencia de los intérpretes, afirmaba:

³⁵⁹ Al margen de esta tesis quedan las intromisiones de dibujantes y guionistas representados en los dibujos animados y cómics, pero señalo que en estos medios, al igual que sucede en la pintura en términos artísticos más generales, la auto-representación ha sido un problema recurrente. Francisco Ibáñez en sus tebeos, igual que Diego Velázquez en *La familia de Felipe IV* o *Las meninas*, no debiera ser pasado por alto en este aspecto. A los dos, los encontramos en su representación realizando el acto creativo. La representación del autor también sucede en el cómic americano.

³⁶⁰ Dichas películas fueron rodadas entre 1930 y 1935.

No se le puede considerar responsable al actor de su labor interpretativa, es decir, no es responsable en absoluto (aunque se considera así en la mayoría de los casos) de la forma en que aparece en pantalla. Cuanto menos ajeno es un actor a los secretos del cine y su relevancia, se preocupa más por elegir el tema, por el realizador, por el *cameraman*, hasta por la última aniquilación que consiste en cortar y montar. Pocos son los intérpretes cualificados para llevar este control. Los que son capaces de hacerlo demuestran su talento. (Sternberg, 2002: 85)

En base a esta cita, se abre toda una investigación sobre la autoconsciencia del actor, autoconsciencia que justificaría su conversión en realizador para evitar la *sumisión*. Hay numerosos casos en los que el salto a la dirección sucede cuando el actor está descontento con la autoridad de los realizadores. Los actores pueden considerarse más capaces que ellos para desempeñar esa función y por eso se convierten también en directores. Los ejemplos van desde Max Aronson, pasando por Charles Chaplin, hasta Mel Gibson o Clint Eastwood. Ya hemos hablado de ello en el epígrafe anterior, 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301). El problema existe y es importante.

Pero en lo que ahora deberemos centrarnos es en el estudio de la *autodiégesis no-documental* y *autodiégesis relevada*, a la par de la circunstancia de la *autoficción indirecta*, y ello sí concierne la visión sobre Marlene Dietrich, actriz *sometida*, al menos respecto a Sternberg:

El masoquismo es una curiosa manera de placer que nace de una sumisión total al abuso o a una cierta forma de degradación. Si se tiene en cuenta la necesidad de aplausos (punto culminante del placer) que tiene el actor, es claro que habrá que afrontar las consecuencias si no se le aplaude después de haber tenido que soportar una ofensa. Mientras que -de un modo u otro- no sienta alivio, hará culpable al que le haya aguijoneado o inspirado. Después, el actor sólo recibe los aplausos del público cuando se produce la presentación de la película. Sólo entonces su imagen será elogiada y quedará atrás su «tortura». (Sternberg, 2002: 99)

Sternberg manifiesta después que ninguna actriz se quejó de sus métodos, pero los actores masculinos sí que lo hicieron (Sternberg, 2002: 99-100).

Un actor sensible no implica sus emociones en una actuación; la mujer, según lo demuestran los psicólogos, no reaccionan de igual manera. A ella le corresponde por naturaleza ser pasiva, impresionable, expuesta a la agresión del hombre y capaz de soportar el sufrimiento. No se siente agraviada por el hecho de ser utilizada y, al contrario, puede llegar a agradarle. Puedo asegurar que ninguna mujer, al ponerse en contra del hombre, ha dejado de disfrutar de esta mortificante experiencia mientras interpretaba la versión que yo había formado de ella.

Basta con nombrar a Marlene Dietrich, que se refiere a mí en un libro como «el hombre al que más he querido agradar». Conservo una carta de Ona Munson, poco tiempo después de haber terminado su trabajo conmigo que termina así: «Esta nota es un contrato férreo que expresa mi afecto, mi amistad y mi plena admiración». Georgia Hale admira en otra carta que tanto ella como Chaplin habían ido a ver una película mía y me expresa el afecto que siente Chaplin hacia mi obra, después dice: «Naturalmente, yo he sido la primera en Hollywood en apreciarle. Sí, lo fui». Y, frente a lo que pueda parecer, estas tres mujeres no vivieron conmigo momentos fáciles. Mi poco envidiable fama ha llegado a ocasionar que algunas mujeres quisieran que se prolongase el «sufrimiento», ineludible cuando se trata de dirigir a un intérprete. Un fragmento de una carta de la cautivadora Mary Gordon dice: «Es usted un genio. ¿Qué alegría podría superar a la de trabajar a su lado?» Con los hombres, es totalmente diferente. (Sternberg, 2002: 99-100)

Al margen del modo en que Sternberg pueda sonar hoy, todo apunta a que las actrices con las que trabajó bien pudieron trabajar con agrado bajo esas circunstancias, y que prefirieron trabajar con Sternberg, bajo esa presión, antes que con otros realizadores incapaces de imponer su autoridad a los intérpretes³⁶¹. Poniendo el foco aún más cerca en la figura de Dietrich nos daremos cuenta de que esto era así.

³⁶¹ Sobre el trabajo con Polański, Catherine Deneuve argumentaba lo siguiente en una entrevista realizada en noviembre de 1997 a Guillermo Ravaschino en Mar de Plata, Argentina:

Polański es actor, incluso antes de dirigir. Y él te marca todo, hace la mímica de las escenas. Yo tuve la suerte de poder trabajar con él siendo muy joven [en *Repulsión* (*Repulsion*, Reino Unido, Roman Polański, 1965)], entonces ese método me convenía y me llevé muy bien con él. Pero entiendo que hay actores a los que no les gusta que el director exprima todo lo que quiere sacar con ellos. Yo tenía la suerte de ser mujer, y desde el momento en que tenía que interpretar lo que marcaba un hombre ya era distinto, había una cuota extra de libertad. Creo que Roman tiene muchas más dificultades para trabajar con los actores que con las actrices. (Moldes, 2005: 37)

Según palabras del propio Fritz Lang en 1965, Marlene Dietrich y él tuvieron muchas discrepancias rodando *Encubridora* (*Rancho Notorious*, Estados Unidos Fritz Lang, 1952), donde la actriz se enfrentó a la autoridad del director, comparándolo directamente con Sternberg con la intención de ridiculizarle (Bogdanovich, 2007: 172). La actriz alemana trabajó también con Alfred Hitchcock, quien asombrado por la cantidad de aspectos técnicos que Dietrich conocía sobre iluminación, acató las propias directrices impuestas por la actriz en este campo durante el rodaje de *Pánico en la escena* (*Stage Fright*, Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1950) (Bogdanovich, 2007: 192). La actitud de Dietrich, en realidad, no tenía precedentes dentro de Hollywood, pues no sólo pudo controlar la iluminación de sus planos y escenas, sino que también aspectos relativos a la lente, la escala de plano, etc. Sus aportaciones no eran únicamente en los elementos artefactuales como la ropa o el peinado, iban más allá abordando elementos técnicos de la imagen (Del Toro, 2009: 147).

Esta actividad -que recordemos que a los ojos de Sternberg la convertían en una actriz de talento y una persona de inteligencia- es llamativa más que por sus conocimientos relativos a la técnica, por la fidelidad que eran reproducidos por Dietrich en base a los métodos del propio Sternberg. Es decir, esta forma de trabajar “original” no debía ser “manchada” ni mezclada por la de otros autores. Y la *sumisión* era aceptada por Dietrich debido a que ella sentía que la calidad de su propio trabajo estaba bien defendida y cuidada por un director en cuyas dotes ella pudiera plenamente confiar.

Volvemos a evidenciar aquí síntomas, más que de mera sobreprotección, de paternalismo. Son síntomas de admiración a una autoridad. Es por este motivo, en consecuencia, que si la actriz no confiaba en otro director o discrepaba con sus métodos, se presentaba el conflicto, como en el caso de Lang, con el que al parecer tornó una aversión personal más allá de desautorizarlo como profesional

Siempre ha dicho que todo lo [ella] que sabe se lo he enseñado yo. Una de las cosas que no le enseñé [a Marlene Dietrich] era a hablar demasiado sobre mí. (Sternberg, 2002: 189)

Además:

Hay muchas fotografías tuyas de la etapa anterior a *El ángel azul* [(*Der blaue Engel*, Alemania, Josef Von Sternberg, 1930)] poco favorecedores, que reflejan una chiquilla tímida y con ganas de esconderse. Sin embargo, las repartía a todo el mundo como si fueran un tesoro. Tengo aún una de ellas en mi archivo, con una dedicatoria que dice: «Ich bin nichts ohne Dich» («No soy nada sin ti»). Este mérito lo he rechazado siempre, aunque he de reconocer que soy algo responsable de la imagen que he ofrecido de ella en mis películas. No había conocido una mujer tan hermosa, en cuyo talento nadie había reparado, y sabía que no podía ser ignorada en este mundo.

[...]

Curiosamente, un conocido escritor, que no podía pecar de ingenuidad con esto, dijo que yo había ocasionado un gran perjuicio a Marlene por concederle una personalidad distinta a la suya. Se aprecia lo que se quiere apreciar; yo no le di nada que ya no tuviera. Únicamente realicé sus atractivos para que se pudieran apreciar. Otras veces, oculté algunos. (Sternberg, 2002: 191)

Antes que Sternberg, el director David W. Griffith, había hecho operaciones parecidas en el seno del propio Hollywood. Contrariamente a lo establecido dentro del sistema de estudios, también consiguió que sus actrices, generalmente aspirantes, dependieran de él. Las buscaba excesivamente jóvenes y sin demasiada experiencia y, además, intentaba que fueran lo más dóciles y obedientes posible. De esa misma manera consiguió someter a actrices como Mary Pickford, a la que se permitió el lujo de despedir por engordar³⁶², o Lillian Gish. A ambas las había contratado personalmente y formado posteriormente. Y Griffith no sólo repitió el patrón con diversas actrices jóvenes; también se observa este método de trabajo con actores masculinos. Tal es el caso de Richard Barthelmess (Walker, 1974: 65-92).

³⁶² Señala Walker que, según cuenta Mary Pickford en sus memorias, Griffith la contrató originariamente en la Biograph no sin indicar que para su altura debería adelgazar. Sin embargo, le dio empleo sin ninguna objeción hasta el rodaje de *Pippa Passes*; o, *The Song of Conscience* (Estados Unidos, D. W. Griffith, 1909), cuando al parecer ya no la vio óptima para el papel. Pese a que el rol de Pippa recayó en Gertrude Robinson, posteriormente Pickford y Griffith continuaron trabajando juntos hasta que la actriz abandonó Biograph en 1911. También Walker señala, que Pickford no fue un diseño exclusivamente por parte de Griffith, sino que ya había sido descubierta por el productor teatral David Velasco, quien ya le había cambiado el nombre artístico a la actriz, desde su original Gladys Louise Smith (Walker, 1966: 52).

Centrándonos en los orígenes industriales del cine, Mary Pickford y Lillian Gish³⁶³ no fueron precisamente figuras que no alcanzasen posteriormente el poder dentro de la industria. Ambas consiguieron también tener un nombre e imponerlo ante los organismos de producción con el fin de conseguir mejores condiciones, aumentos salariales, e incluso, llegar a dirigir, producir, o imponer realizadores y técnicos para trabajar expresamente alrededor de ellas. Como Alexander Walker señala; los actores, en los orígenes del cine carecieron de cualquier tipo de promoción personal hasta finales de 1909. El autor ejemplifica los casos excepcionales y concretos de John Bunny y de Broncho Billy para argumentar que ya desde el primer momento, los productores eran conocedores de los beneficios promocionales de lo que serían las futuras *estrellas*, pero estos productores no pusieron este conocimiento en marcha para no inflar el ego de los actores ni depender comercialmente de los mismos.

John Bunny, quien tenía una reputación en teatro y era conocido por el público, fue el primer actor de la Vitagraph que no fue etiquetado por sus atributos físicos, a pesar de su gordura. Su nombre aseguraba que el espectador supiera qué tipo de comedia iba a visualizar, lo que facilitaba también el proceso de elaboración de las tramas y su distribución y exhibición. Del mismo modo Maxwell Aronson, “Broncho Billy”, al hacerse tan popular en la Vitagraph tras *Asalto y robo al tren (The Great Train Robbery*, Estados Unidos, Edwin S. Porter, 1904), comenzó, en 1906 también a dirigir y producir sus propias películas. Dichas películas no sólo monopolizaban en la práctica la popularidad del género *western*, sino que se articulaban a través de su Primera *estrella* del género³⁶⁴. La práctica promocional alrededor de la personalidad de la *estrella* se sistematizaría en la década siguiente gracias a la figura de Carl Laemmle, quien acabaría fundando Universal en 1912 (Walker, 1974: 21-29).

³⁶³ Sin desarrollar su actividad en este campo, es muy posible que ambas, como *estrellas* de cine mudo, pudieran controlar y dirigir sus películas en beneficio de su personaje mediatizado. Reitero que no era una práctica inaudita entre los actores durante este periodo. Es en el cine mudo en donde se encuentran muchos precedentes que estamos estudiando en esta tesis.

³⁶⁴ El género cinematográfico, del cual hemos hablado en 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54), en cuanto a que es una clasificación comercial, facilita también líneas de desarrollo de la misma manera que lo hace un personaje estereotípico. El género, igual que cualquier concepción creativa recogida que pueda utilizarse como guía creativa, es la fuerza (el apoyo) que se contrapone a las concepciones creativas de la *autoficción*. Aparte, en caso de analizar las interferencias de los géneros para la construcción de los personajes en contra del proceso de *autodiégesis*, la figura de Broncho Billy, en cuanto a que era actor, director y productor, y además punto activo del establecimiento del género de *western*, podría ser un punto de partida.

El fenómeno del *star-system* se materializa a través de los intereses de Carl Laemmle. Laemmle. A pesar de que era una actriz consolidada, sacó del “desconocimiento” popular a Florence Lawrence, quien había trabajado en Vitagraph y en Biograph desde 1906. Para ella, Laemmle, elaboró una campaña de publicidad altamente agresiva que se fragua finalmente el 10 de marzo de 1910. En la ciudad de St. Louis, Misuri, se preparó un evento para que el público pudiera conocer a la actriz. Dicho encuentro, elaborado sobre la figura de Lawrence fue acompañado de una entrevista y una serie de fotografías que ensalzaban la individualidad de la intérprete bajo un nombre y un rostro concreto. Tras la efectividad de esta mediatización, este tipo de acciones se convirtieron en una estrategia obligatoria para el resto de actores, cambiando totalmente el modo de promoción de la distribución de las películas. Como era de esperar, los actores vieron aumentados sus salarios a medida que eran sometidos y diseñados como productos de marketing y eran confeccionados por los productores (Walker, 1974: 31-40). «Ustedes fabrican juguetes, no fabrican estrellas», atribuye Walker la frase a Joan Crawford; lo cierto es que, como ya hemos visto, eran tan sólo mercancía. Las *estrellas* sólo eran un producto manufacturado dotado de una eficacia comercial (Lipovetsky y Serroy; 2009: 240-241).

Los productores emergentes a lo largo de la década de 1910 consiguieron un capital inmediato fabricando a sus propias *estrellas*. Por ejemplo, Louis B. Mayer construyó a Anita Stewart, hasta entonces trabajadora de Vitagraph; y William Fox también pudo construir todo un negocio a partir de la figura de Theda Bara³⁶⁵. Ambos productores construían sus filmes alrededor de sus actrices en detrimento del poder del director. Como es evidente, los grandes nombres de los departamentos de dirección en aquella época fueron especialmente críticos con este cambio en la

³⁶⁵ Pero, ellos, los intérpretes, posteriormente, en la medida que se capitalizaba su *presencia*, también después lo usaron en su beneficio, bien mejorando sus condiciones laborales al poder negociarlas, o bien estableciendo su propia productora. Vuelvo a citar el caso precoz de Max Aronson. Es decir, los actores también permitieron el establecimiento del *star-system*, porque laboralmente les beneficiaba.

Theda Bara suponía una construcción más elaborada. Para empezar, era presentada bajo un nombre artístico, ya que su nombre real era Theodosia Burr Goodman. Además, a pesar de que era originaria de Ohio, concedía entrevistas en habitaciones saturadas de incienso y perfume, con una decoración iluminada y decorada acorde a su personaje de vampiresa, y fingiendo no hablar bien el inglés. Walker, recoge las impresiones de la propia Bara, publicadas el 2 de octubre de 1920 en *Pictureshow*:

Nunca me gustó ser una vampiresa y nunca, desde luego, creí que hubiese existido nadie “tan animal”, pero como el público lo creía y le gustaba verme así, consentí en convertirme en eso. Naturalmente surgieron en torno a mí toda clase de rumores descabellados e historias fantásticas y naturalmente la productora explotó mi... vampirismo. (Walker, 1966: 24-25)

industria, cabe citar a Cecil B. DeMille o al mismo David W. Griffith. (Walker, 1974: 51-53).

Sin embargo, no obstante, tanto DeMille como Griffith tenían experiencia teatral. Griffith, que no simpatizaba en exceso con el nuevo modelo, sí que se vio atraído por la idea de que sus rodajes funcionasen como una pequeña compañía de teatro en donde los actores, siempre presentado el mismo grupo, tuvieran la posibilidad de ser intercambiados desde los pequeños a los grandes papeles. En concreto, en una entrevista publicada en *Photoplay* en agosto de 1923 defendía el uso de actrices anónimas; quizás porque eran más maleables para estas utilidades: «Me siento inclinado a favorecer a las principiantes. No están mediatizadas por presuntas técnicas, por teorías, por ideas preconcebidas. Prefiero a una muchacha joven que tenga que ayudarse a si misma y posiblemente también a su madre», argumentaba, dejando al margen la intromisión del estudio en todo lo posible (Walker, 1974: 56-65).

La idea podría ser buscar *sus* propios actores. Una de las primeras muestras de independencia de Chaplin ya en los estudios Keystone, fue buscar a las actrices que le acompañaban en sus propias películas. Edna Purviance sin ir más lejos, surge ante la búsqueda por encontrar a un perfil parecido al de Mabel Normand. En este sentido, también era una *sustituta*. Purviance acude a la llamada de un anuncio en el periódico *San Francisco Chronicle* aunque es posible que ambos ya hubieran establecido contacto antes durante el año 1914. Chaplin la recoge sin ninguna experiencia ni formación cinematográfica previa, algo que, según palabras del operador de cámara Roland “Rollie” Totheroh, Chaplin prefería, ya que si «no sabían hacer la “o” con un canuto» podía moldear a las actrices como arcilla (Ackroyd, 2016: 110-112).

Cuando Purviance ya no dio el perfil, se buscó a otra actriz. Lita Grey, nombre artístico de Lillita MacMurray, apareció por primera vez en *El chico* (*The Kid*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1921). Aunque el estudio había declarado que ella tenía diecinueve años, realmente tenía dieciséis. Casado con ella, después Chaplin aún tuvo que buscar a otra actriz para *La quimera del oro*. Fue Georgia Hale (Ackroyd, 2016: 220-221).

Había proteccionismo también. Respecto al *relevo* de Purviance, en su *Autobiografía*, Charles Chaplin explica cómo intentó prolongar la trayectoria profesional de Edna Purviance todavía desde la United Artist. Sin embargo alude al cambio físico de ella para justificar las trabas en la utilización de la actriz. Señala que por el propio paso de los años y por la constitución genética, la actriz «estaba adquiriendo aspecto de matrona» (Chaplin, 2014: 415). No obstante pensó en ella para un papel destacado en *Monsieur Verdoux*, papel en donde Chaplin la cesó a los pocos días de rodaje para también, según Chaplin, alivio de la propia actriz, que no trabajaba desde los años veinte. Pese a lo expresado por Chaplin, cabe señalar que, Edna Purviance sí aparece en *Monsieur Verdoux*, y también en *Candilejas*, aunque en papeles poco destacables. Edna Purviance continuó recibiendo su sueldo, siendo una empleada de Chaplin hasta que éste abandonó Estados Unidos y recibió la carta de despido sin ella saber que todavía figuraba formalmente en su nómina (Chaplin, 2014: 681-684).

En buena medida, a partir de Griffith, esta forma de trabajar fue copiada por otros directores dentro del mismo sistema. John Ford consiguió establecer la llamada John Ford Stock Company en 1931. Esta larga lista de actores en *stock* estaba compuesta, por ejemplo, por su hermano Francis Ford³⁶⁶ o ex celebridades, como Mae Marsh, secundarios como Jack Pennick, Russell Simpson o los familiares de Harry Carey. A ellos era a los que John Ford reservaba ciertos papeles, ya sea por agrado personal o por reverencia profesional, como se expone en el libro *El universo de John Ford* o en la obra de Tag Gallagher (Gallagher, 2009: 623).

Por todo ello, tanto el deseo de dominación, cómo el permiso y la aceptación del mismo, independientemente de la naturaleza de los intereses de los intérpretes, quedan totalmente comprobados, ya surjan por motivos creativos, personales, o puramente económicos. Con la firma del contrato establecen el acuerdo con su “amo”. De cualquier manera, hay una concesión por parte de ambos lados: el dominador debe elaborar o aceptar la *significación* del sometido, y el sometido debe confiar en la

³⁶⁶ Francis Ford avaló a su hermano menor John Ford para que éste comenzara a trabajar en la Universal. El director Francis Ford le concedió las posiciones de asistente, ayudante y actor entre 1911 y 1916, hasta que John Ford comenzó a dirigir, en 1917. Con el transcurso de los años, considerado un director menos dotado que su hermano, Francis Ford fue protegido por éste tras la aparición del cine sonoro, momento en el que dejó de dirigir. De este modo, Francis Ford pudo prolongar su carrera como actor hasta su fallecimiento en 1953 (Arranz et al., 2017: 433-434).

utilidad que el dominador hace de sus *significaciones* acatando ese uso con conformidad, condescendencia y flexibilidad³⁶⁷. Incluso, aunque el sometido sea el que pueda *fabricar* dicha *significación*, es el sometido el que debe ceder, porque no es el autor de la globalidad de la película. Es el director quien afirma su superioridad sobre sus marionetas-fetiché a través de ese sometimiento consentido, ya que este es el proceso por el que las actores, dentro del filme, encuentran su valor y significado a la par que consiguen revalorizarlo y actualizarlo.

Igual que Griffith, Alfred Hitchcock también tuvo una posición privilegiada dentro del sistema de estudios y esto le permitió disponer de los intérpretes que le eran más afines tanto a él como a su obra. Pero nada de esto hubiera sido posible sin la asimilación de su propio *estrellato*³⁶⁸ por parte del sistema de Hollywood, ni tampoco sin la correcta utilización de las *estrellas* de manera acorde a lo que el productor pretendía que ellas reflejasen. Para su comprensión, cabe remontarse a sus primeros pasos en Hollywood de la mano del productor David O. Selznick.

A finales de los años treinta, David O. Selznick manifestó su interés por trabajar con Alfred Hitchcock. Esta relación entre el productor estadounidense y el director inglés fue llevada a buen puerto y culminó, en 1939, coincidiendo con el inicio de la II Guerra Mundial, con el traslado de la familia de Hitchcock desde Reino Unido a Hollywood, Estados Unidos, para filmar una serie de películas de diversa índole a lo largo de varios años. El primero de los proyectos basado en el hundimiento del Titanic no llegó a materializarse nunca. Fue el segundo proyecto en desarrollo la primera película que Alfred Hitchcock rodaría junto a Selznick: *Rebeca* (*Rebecca*,

³⁶⁷ En términos legislativos o jurídicos comenzaríamos a hablar de las regulaciones sobre el Derecho de imagen y a otras cuestiones relativas a cesión de sus usos.

³⁶⁸ Es evidente que Alfred Hitchcock es el primer director que se convierte propiamente en una *estrella*. Fue el primer director de cine reconocido ampliamente por el público. Sucedió porque, igual que Bunny promocionaba sus comedias, Hitchcock promocionaba su propio suspense. Era “su” género, era su estilo, eran “sus” películas. Lo mismo pasaría con el *western* “de” John Ford, con los mafiosos “de” Scorsese o los yakuzas “de” Takeshi Kitano; o con lugares, como el Madrid “de” Almodóvar, la Roma “de” Fellini, el Nueva York “de” Woody Allen -que es distinto al Nueva York “de” Scorsese-, al París “de” Truffaut, etc. Ello lo hemos visto en 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17), y más específicamente en 4.1.2. Responsabilidad e implicación del autor ante el establecimiento de la *diégesis* cinematográfica (p. 54).

Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1940), adaptación de la novela de Daphne du Maurier (Del Toro, 2009: 94)³⁶⁹.

Hitchcock se adaptó a la forma de trabajar de los grandes estudios americanos sin ningún tipo de dificultad. De hecho, que el director sometiese su figura al poder de Selznick, no era contrario a su ideario, pues Hitchcock, pese a que hoy se le considere uno de los más grandes y fuera enormemente valorado, intuía y argumentaba la desaparición de la figura del director como figura autoritaria.

En el artículo *Los directores están muertos* de 1937 (véase pp. 315-316) Hitchcock, no sólo adulaba directamente a Selznick, sino que se fijaba en el modelo americano para justificar que era el jefe del estudio quien creaba la historia desde su primer diseño de la trama hasta la finalización del rodaje. El autor-productor (así lo señalaba el propio Hitchcock) era la persona que conducía la elaboración de su película de manera objetiva y calculada a lo largo de todas sus fases de elaboración. La figura del director, en consecuencia, era tratada con bastante crudeza al ocuparse de poco más que de la técnica del rodaje. Por tanto, Hitchcock vislumbraba ya que el director del futuro debía acercar su trabajo hacia labores de producción como único modo de defender su autoría³⁷⁰ (Hitchcock, 2000: 181-182). Esta impresión de Hitchcock, es

³⁶⁹ Al margen de la documentación que he recogido, se puede encontrar aún más información sobre las situaciones relativas a la producción de las películas de Alfred Hitchcock. Sin embargo ya en estas fuentes, es relativamente sencillo observar la situación contractual entre Selznick y Hitchcock, y de qué manera éste último aprovechó en Estados Unidos todos los recursos de los que no disponía en Reino Unido. Por ejemplo, pudo conseguir los derechos de la novela para poder adaptar *Rebeca*, que por otro lado también agradaba a Selznick y quien tenía, por su parte, su visión propia sobre cómo debía adaptarse el libro. Por ahí ya podía estallar una posible fricción.

Desde luego, la relación entre Hitchcock y Selznick es realmente interesante y, para continuar su estudio, yo apuntaría al libro *Hitchcock and Selznick: The Rich and Strange Collaboration of Alfred Hitchcock and David O. Selznick in Hollywood*, de 1999, escrito por Leonard J. Jeff, al cual no he tenido acceso pero, en vista del título, no caben muchas dudas de su importancia como fuente para profundizar en esta relación creativa.

Hay que matizar además, que cuando se inicia su relación, Selznick acababa de producir *Lo que el viento se llevó*, objeto de producción mastodóntica en el que el productor se permitió despedir al director George Cukor una vez iniciado el rodaje y contratar a Victor Fleming, ya que cualquier realizador estaba subordinado totalmente a sus criterios. Selznick había conseguido una posición enormemente poderosa precisamente por haber contraído matrimonio con Irene Mayer, hija de Louis B. Mayer, con la que estuvo casado entre 1930 y 1948. Un año después de su divorcio se casó con la actriz Jennifer Jones.

³⁷⁰ Hitchcock vislumbraba la figura del futuro *showrunner*. Función que, en cierto modo, realmente terminó realizando a partir sus productos televisivos como *Alfred Hitchcock presenta*.

muy posible, que se avivase tras el Oscar que ganó Selznick por *Rebeca* y que Hitchcock, aunque nunca lo verbalizó expresamente, siempre consideró como suyo e injustamente arrebatado a pesar de que, por normas de la Academia, pertenecía legítimamente al productor.

Lo cierto es que David O. Selznick, como productor era entonces la verdadera *estrella*, y Hitchcock, en ese momento, nada más que un extranjero; algo que Truffaut señala en sus entrevistas con el cineasta británico. Selznick, no sólo en las películas dirigidas por Hitchcock, se enfrentó constantemente con el fin de controlar los diferentes aspectos de los filmes que producía. Selznick, además de la iluminación, quería controlar la ropa, peinados y maquillaje de aquellas actrices a las que él pagaba, y por tanto, sobra decir, le daban autoridad para imponer a determinado elenco; cosa que hizo por ejemplo en el caso de Gregory Peck y Alida Valli en *El proceso Paradine* (*The Paradine Case*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1947) en contra del deseo del director por tener a Laurence Olivier y Greta Garbo para estos roles³⁷¹ (Truffaut, 2010: 180-181). Sin embargo, quizás por ser su primera película en Hollywood, para *Rebeca*, el productor obligó a Hitchcock a adicionar a una cantidad ingente de actrices para que el director pudiera trabajar cómodamente³⁷². De todas maneras es muy posible que al lidiar con Selznick, Hitchcock se inspirase, a la larga, en sus métodos para la *construcción* de las actrices, y, aprovechándose de su propia popularidad posterior, quiso encargarse, de manera privilegiada, de toda esta actividad, incluso bajo firma contractual. De este modo no tendría que discutir sus impresiones y métodos con otros productores como Selznick, con el que bregó respecto a los usos de Joan Fontaine o Ingrid Bergman (Izaguirre, 2005: 70-72).

Cabe señalar que, Selznick, por la parte que le corresponde, fue un maestro en *fabricar* intérpretes tanto femeninas, como masculinas. Clark Gable siempre le

³⁷¹ Muchos actores eran impuestos por la productora pese que Hitchcock pensase que no eran los más adecuados para el papel. Entre ellos, en sus entrevistas con Peter Bogdanovich, Hitchcock señala a Farley Granger de *Extraños en un tren* (Bogdanovich, 2007: 337). También es el caso Gregory Peck en *Recuerda* (*Spellbound*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1945), que fue impuesto por Selznick (Del Toro, 2009: 128).

³⁷² El mismo proceso había realizado Selznick para encontrar el casting de *Lo que el viento se llevó*, así que no sé si fue una deferencia con el director inglés o si fue un método que posteriormente fue desechado por Selznick tras comprobar de manera reiterada la complicación y desgaste que podría generar.

reprochó a Selznick que nunca pudo escapar de la representación de su personaje en *Lo que el viento se llevó* (Walker, 1974: 366). Fuese la relación entre Selznick o Hitchcock mejor o peor, lo cierto es que Hitchcock no ocultó la influencia en cuanto, al menos, su trabajo respecto los actores. Con este desdén, en el ocaso de su carrera, Hitchcock se refería a las aportaciones de Paul Newman para su personaje de *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1966):

Al principio del rodaje, [Paul] Newman me envió un memorándum de varias páginas con una relación de sugerencias sobre su personaje. Me lo tomé como algo personal y me pareció insultante. Aunque en aquel momento no lo sabía, no era algo que hiciera únicamente conmigo. También lo hacía con otros directores. Entiendo que ellos se lo tomaban mejor que yo. Es posible que yo sufriera una suerte de meoitis aguda tras haber trabajado con Selznick. (Chandler; 2009: 285)

En relación al criterio de selección de las intérpretes, también en las publicaciones de Hitchcock de los años treinta se puede leer un estupendo artículo titulado *How I Choose My Heroines*. Este artículo se encuentra editado originalmente por Langford Reed y Hetty Spiers en *Who's Who Filmland* y data de 1931. En el texto, Hitchcock se expresa así:

Mi opinión será probablemente rebatida por los partidarios de la escuela “física” del arte cinematográfico, que sostienen que el atractivo sexual es la cualidad más importante que puede poseer cualquier actriz de cine, pero ignoran el hecho que las estrellas femeninas cuya popularidad se ha mantenido durante largo tiempo, como Mary Pickford, Lillian Gish, Betty Balfour, Pauline Frederick y Norma Talmadge no tienen “sex appeal”, como se dice en la jerga actual. Deben su éxito no sólo a su talento y encanto naturales, sino también al hecho de que aparecen invariablemente en papeles que apelan a lo mejor de la naturaleza humana en cuanto a su potencial y logros. (Hitchcock, 2000: 69)

Alfred Hitchcock, en realidad, no se desdijo jamás; ni siquiera al presentar, muchos años después, las bondades de Tippi Hedren:

Al parecer me he ganado la reputación de que prefiero a las actrices rubias para protagonizar mis películas. Es cierto que he dirigido a varias actrices que casualmente

son rubias: Grace Kelly, Eva Marie Saint, Joan Fontaine, Medeleine Carroll, por nombrar sólo a unas cuantas. Y ahora, en *Los pájaros* [(*The Birds*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1963)], presento a otra joven dama que también es casualmente rubia, Miss Tippi Hedren. Pero me alegro de poder decir que no es la clase de rubia espectacular que hace ostentación de su sexo. Es importante distinguir entre la rubia grande y pechugona y la rubia distinguida con un toque de elegancia, cuyo sexo ha de ser descubierto. ¿Recuerdan a Grace Kelly en [*Solo ante el peligro* (*High Noon*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1952)]? Se mostraba bastante tímida. Pero en *Crimen perfecto* [(*Dial M for Murder*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1954)] floreció espléndidamente para mí, porque el toque de elegancia siempre estuvo ahí. Quizás sea esta la razón fundamental por la que prefiero a las mujeres elegantes. Como director de cine, me he dado cuenta de que una actriz con esta cualidad elegante puede descender peldaños con facilidad para representar papeles menos distinguidos. Pero una actriz sin elegancia, por muy competente que sea, malamente podrá escalar algunos peldaños para representar, pongamos por caso, a la esposa de un embajador. Carece de este registro como actriz, porque carece de él como persona. Una mujer elegante, por otra parte, no dejará nunca de sorprenderte. (Hitchcock, 2000: 92)

Este tipo de calificativos sobre la mujer deseada no fue exclusivamente para definir a Hedren ni a Kelly. Precisamente a Bergman, Hitchcock ya la definía de esta manera:

Ingrid usaba guantes, y me parecía muy sexy; esa manera de quitárselos. Siempre me parecieron más sexy las mujeres que velan sus secretos sutil y gradualmente, más que las que enseñan demasiado. (Chandler, 2009: 45)

Como llevo haciendo a lo largo de este bloque, mantengo mi hipótesis de que Hitchcock, al igual que otros autores, en ningún momento necesitaba cumplir ningún tipo de ideal romántico o sexual, para que el proceso de *cosificación* se cumpliera. El deseo sexual es una consecuencia del deseo confirmado de una relación del tipo dominación-sumisión en donde tanto el productor Selznick, como el director Hitchcock, se encuentran en la posición de poder. El abuso, por tanto, surge cuando desde esa posición de poder se le suma una transgresión a lo que, pese a su jerarquía, se le atribuye el entorno estrictamente laboral, no el personal. Sin embargo, el *star-system* podía construir desde una actriz una imagen pública determinada, incluso a costa de la vida personal, privada e íntima de la persona *real*.

Por tanto, continuando el análisis de Hitchcock, descarto sin más indagar en su orientación sexual³⁷³, pues para la demostración de mi hipótesis no aporta absolutamente nada. Pero de todos modos no quiero pasar por alto el estudio realizado por Boris Izaguirre, pues me parece muy interesante su rastreo de los elementos homosexuales que se pueden encontrar en la obra del cineasta inglés, todos ellos expuestos de una manera muy velada.

Aunque Hitchcock le pudieran imponer actores con los que debía trabajar, y aún manifestando la dificultad del trabajo con Montgomery Clift en *Yo confieso* (*I Confess*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1953) por su método interpretativo³⁷⁴, el cineasta inglés no tuvo ningún problema en trabajar junto a actores abiertamente homosexuales, a los cuales apreciaba, algo que no era lo habitual dentro de los grandes estudios a causa de las normas de conducta masculinas de la época. Tal es el caso de Charles Laughton, con el que no era precisamente fácil trabajar por lo complicado de su personalidad, como bien señala Izaguirre.

Como también apunta Izaguirre, Charles Laughton era abiertamente homosexual. Esto no fue ningún problema para que Hitchcock sintiese gran admiración por él, ya que Laughton, también visiblemente obeso, siempre estaba rodeado de hombres jóvenes con los cuales habitualmente tenía relaciones. Esta posición de poder era algo que a Hitchcock siempre le llamó la atención y, según especula Izaguirre, quiso imitar al rodearse de las actrices que a él, de manera personal, le resultaban atractivas. Tal es el caso de Ingrid Bergman, Grace Kelly o, posteriormente y sobre todo, Tippi Hedren (Izaguirre, 2005: 122).

Al margen de Laughton, Izaguirre también detecta en la filmografía de Hitchcock un patrón recurrente y que tiene como mayor exponente la construcción del personaje de

³⁷³ La sexualidad de Hitchcock continúa siendo actualmente un tema con los que algunos autores, como Peter Ackroyd, todavía especulan. Peter Ackroyd, al parecer, expone la homosexualidad del cineasta británico y también habla de la relación del autor con su esposa Alma Reville, así como indaga en la relación de Hitchcock con el travestismo. Puesto que este trabajo no se ocupaba exclusivamente sobre la personalidad de Hitchcock, no he accedido a esta relativamente reciente obra publicada en 2015.

³⁷⁴ De hecho, el director lo compara con Paul Newman, quien no era homosexual, y con el que trabajó en *Cortina rasgada*. Hitchcock, en el caso de Newman simplemente anuncia una disonancia de opiniones en cuanto a la motivación o método de la actuación, pero nunca achaca el fallo a una incapacidad interpretativa de Clift o a un desencuentro personal (Bogdanovich, 2007: 337-338).

Norman Bates en *Psicosis*, interpretado por Anthony Perkins. Por un lado, este actor guarda ciertas similitudes físicas con Montgomery Clift, quien para ese rodaje ya había caído en desgracia a causa de la deformación de su cara tras el accidente de coche en 1956. A Perkins Hitchcock lo contrató a sabiendas de su bisexualidad (Del Toro, 2009: 210).

Por otro lado, el personaje de Norman Bates es relacionado por Izaguirre con el de Jonathan Drew, originario de la cinta británica *El enemigo de las rubias*, interpretado por Ivor Novello. Novello era abiertamente homosexual, algo que se notaba en su expresión corporal de manera personal. Hitchcock se aprovecha de ello en la cinta, afeminándolo y buscando la ambigüedad sexual con la que no será mostrado el posterior Norman Bates, esta vez interpretado por Perkins. En todo caso, los personajes homosexuales, expresen o no su orientación sexual, son, en la filmografía de Hitchcock, psicópatas y criminales. Lo son también los personajes de *La soga* (*Rope*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1948) o los personajes de *Extraños en un tren*, etc. Estos personajes debieran ser estudiados en común; pero en el caso que en esta investigación nos compete, es necesario aclarar que estos actores, de apariencia poco viril caminan en la filmografía de Hitchcock exactamente bajo los mismos términos en los que Hitchcock procuró trabajar con sus *estrellas* femeninas (Izaguirre, 2005: 108-144). Esto es relevante y llamativo.

Importante destacar “apariencia poco viril”, pues no se trata de que estos intérpretes fueran necesariamente homosexuales o no, ya que con Charles Laughton, precisamente, no tenía una apariencia “poco viril”. Con Laughton Hitchcock apenas realizó modelación alguna; y sí que la hizo con Cary Grant y, muy particularmente, con James Stewart, a quien poco a poco fue “desvirilizando” hasta mostrarlo impotente en *Vértigo* (*De entre los muertos*).

Está documentado también el alto grado de diligencia de Anthony Perkins, con quien Hitchcock terminó trabajando de muy buen agrado a causa de la docilidad del actor. Primeramente el salario de Perkins resultaba bastante beneficioso en lo económico, pero también era conocida su vida sexual. Prácticamente todas las sugerencias que el intérprete añadió al personaje, pequeños detalles, fueron aceptadas por Hitchcock de manera excepcionalmente cordial (Del Toro, 2009: 210).

Puesto el foco sobre la relación de Hitchcock con Grant y Stewart, se podría decir que en ambos hay un transvase de significado de la figura del propio Hitchcock. Es decir, ambos son *relevos* del autor porque en los personajes de Grant hay una *diégesis relevada* desde una motivación positiva y en los personajes de Stewart hay una *diégesis relevada* bajo una motivación, entendemos, negativa o más neutra. Donald Spoto es muy claro en este tema; lo encontramos citado dentro del texto de Guillermo del Toro:

Stewart estaba más cerca de la representación de Hitchcock mismo [su imagen había sido]³⁷⁵ reconstruida por Hitchcock para transformarse en algo cercano a su psique [...] ³⁷⁶, él es lo que Alfred Hitchcock se consideraba a sí mismo: el teórico del asesinato (*La soga*); el *voyeur* inválido (*La ventana indiscreta* [(*Rear Window*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1954)]); el esposo y padre protector, pero decididamente manipulador (*El hombre que sabía demasiado* [(*The Man Who Knew Too Much*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1956)]), el personaje romántico lleno de culpa (*De entre los muertos*) [...] ³⁷⁷. Cary Grant por otro lado, representa lo que Hitchcock hubiera querido ser. (Del Toro, 2009: 191)

Visto esto, comprendo que sería necesario analizar el caso de James Stewart, porque puede ser clave en el estudio de la *autodiégesis relevada* en la filmografía de Hitchcock, y puede también presentar transversalidad a lo largo de las apariciones del actor en su obra.

Por su parte, aún así, Hitchcock desvía la atención, ya que justifica a James Stewart y su inclinación por él porque, según su criterio, el actor representaba comercialmente al norteamericano medio con el que el público se podía identificar (Chandler, 2009: 174). Me parece suficiente para decir que Hitchcock, también como extranjero, pretendía ser ese estadounidense medio; pero este último matiz no me parece tan consistente como para proponerlo de manera artística.

Cary Grant y Alfred Hitchcock compartían la nacionalidad inglesa y la condición, a pesar del éxito, de inmigrantes. Sin embargo James Stewart reflejaba, es cierto, la

³⁷⁵ Original de la cita de Del Toro.

³⁷⁶ Original de la cita de Del Toro.

³⁷⁷ Original de la cita de Del Toro.

significación de estadounidense medio y ejemplar. De esa significación de Stewart, Alfred Hitchcock siempre fue consciente y así fue cómo tomó al actor, pero no es equivalente al sentimiento que Hitchcock tuvo viviendo en Estados Unidos durante el resto de su vida. La ambigüedad de las significaciones entre Cary Grant/James Stewart en la obra de Hitchcock en relación a “lo que quiero ser”/“lo que soy” tampoco son completamente correlativas. Aunque el análisis de Spoto es bastante sugerente, y posiblemente acertado, también es vago y muy matizable.

Además, la relación entre Stewart y Hitchcock era, como está documentado, una relación de sumisión-dominación bastante evidente, pues así cuenta la anécdota Charlotte Chandler de la boca del propio actor:

Stewart dijo: «Recuerdo que en una ocasión le pregunté algo sobre mi personaje, a sabiendas de que Hitch respondería categórica y negativamente a mi pregunta.[>]

«Al recibir su respuesta me sentí mal. Me lanzó una mirada del estilo “Oh, cómo te atreves, tenía una mejor impresión de ti”. Ya había visto esa mirada, aunque siempre dirigida a otros, y me había prometido que nunca me situaría en posición de recibir una de esas. Pronunciando no sólo las palabras, sino todas y cada una de sus sílabas (cosa que hacía cuando quería darte a entender que habías cometido un error garrafal y actuando como un soberano estúpido), se limitó a pedirme simplemente: “Sé tú mismo”: En todo caso, su consejo no era tan sencillo ni tan desdeñable.[>]

«Pues bien, aquello fue la cosa más difícil que nadie me haya pedido jamás. Sin subterfugios. Salir ahí fuera, desnudo, como el auténtico James Stewart. En otras palabras, ¿qué hago con las manos? [>]

[...] ³⁷⁸ (Chandler, 2009: 232)

Que Alfred Hitchcock fuera homosexual o bisexual no es relevante. Pero para zanjar el asunto, según los datos estrictamente biográficos, todo apunta a que se trataba de un hombre heterosexual, y que si bien había recibido una educación católica; que reprimiera su sexualidad habría sido una constante, con independencia de la orientación de la misma. Al igual que la mayor parte de los personajes de sus películas -esto sí que resulta de interés para mi estudio-, Hitchcock fue una persona reprimida, pero lo era a nivel general, y en múltiples ámbitos. No fue así, como es

³⁷⁸ La anécdota es más larga y es relativa al rodaje de *El hombre que sabía demasiado*.

evidente, en su entorno laboral, que fue, muy posiblemente, la válvula de escape a sus problemas. Vivir entre su mundo fabulado, por tanto, resolvía muchos de sus conflictos personales, pues permitía desdoblarse su *identidad* y solucionarlos: «Nunca conseguí tener el cuerpo que yo quería, pero estoy muy orgulloso del conjunto de mi obra. Es alto, esbelto y bien parecido» (Chandler, 2009:16). Además:

»Incluso el sexo resulta embarazoso para una persona que tiene un aspecto como el mío. Nunca hay suficiente luces que apagar.

»Si la vida me hubiese dado la oportunidad de elegir, habría sido como Cary Grant, alguien al que todo sentaba bien, y me habría permitido algunas fantasías en el vestir, un impermeable a lo *39 escalones* [(*The 39 Steps*, Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1935)] cubriéndome la espalda, un cárdigan de cachemir beige echado despreocupadamente sobre los hombros o, mejor, anudando alrededor de la cintura, si la tuviese.

»Algunos escritores afirman que Cary Grant era mi *alter-ego* en la fantasía. Tonterías. Cuando me miro al espejo, no veo a Cary Grant. Me miro al espejo lo mínimo indispensable, porque la persona que me devuelve la mirada siempre me ha parecido un extraño cuya apariencia no se ajusta en absoluto a mi forma de sentir. Un completo extraño, pero que, de uno u otro modo, insiste en presentarse ante mí cuando me coloco frente al espejo.» (Chandler, 2009:15)³⁷⁹

Se puede interpretar en vista de la concepción propia que Hitchcock tenía sobre sí mismo, que en su edad adulta, esto se agravó posiblemente bajo el auto boicot

³⁷⁹ Los complejos de Hitchcock se fraguan bien pronto, durante la infancia:

Desde muy pronto, otros niños empezaron a mofarse del aspecto del joven Alfred Hitchcock. Uno de ellos le dijo que su aspecto era «cómicamente». Desconcertado, Alfred se fue a casa para mirarse al espejo. Se puso de costado para estudiar su perfil mientras su madre observaba la escena.

-¿Te parezco cómicamente? – le preguntó.

-Ya crecerás- respondió ella. Pero aquélla no era la respuesta que Alfred quería oír.

-Y no crecí-afirmó Hitchcock-. Simplemente me ensanché. Nadie quiere ser gordo. Es algo universal. Universal con minúsculas.

Su apariencia flácida y gordiflona, su falta de interés por los juegos en los que participaban los demás niños, y su escasa habilidad atlética, lo aislaban y fomentaban el desarrollo de otros intereses de carácter más solitario. Cuando era niño, «disfrutaba de una vida interior muy activa. Los otros niños juzgaban a todo el mundo basándose en su apariencia y su vida exterior. Tal vez no fuera muy atlético, pero coordinaba perfectamente mis movimientos». Hitchcock comentó que con los años llegó a sentirse bien por no participar en juegos que consideraba una pérdida de tiempo. En aquellos primeros años, su madre era su única y mejor compañera. (Chandler, 2009:46)

complaciente que él mismo se infligía ante sus posibles conquistas amorosas, e incluso amistades³⁸⁰. Hitchcock no era sólo una persona reprimida sexualmente; Hitchcock era una persona reprimida en muchos otros ámbitos de su vida social. La represión sexual en concreto está verbalizada, incluso por su parte, y era precisamente esta carencia lo que, según él, justificaba el superlativo éxito en el ámbito laboral:

Creo que practicar mucho el sexo cuando estás trabajando va contra el trabajo, y que el sexo reprimido es más constructivo para una persona creativa. Es algo que debe salir, y que se pone en el trabajo. A mi juicio, esto ha contribuido a crear esa tensión sexual que tienen mis películas. (Chandler, 2009:21)

Además, justificaba a través de estas consecuencias de represión los síntomas de su personalidad *real* introvertida:

Hay personas que viven en el interior y otras que lo hacen en el exterior. Las que viven en el exterior suelen agotar o desperdiciar sus herramientas creativas, y se enfrentan a la tentación constantemente. En cambio, en aquella época tuve suerte, porque la tentación no salió a mi paso. Es la ventaja de ser un niño hogareño y menos popular. Así pues, tuve que desarrollar mi yo interior, me vi obligado a no depender de los demás. Consecuentemente, fue mi trabajo lo que me granjeó el aprecio de los demás, aun su amor, por así decir, algo que no esperaba. Tal vez eso lo hizo más dulce, la crema del pastel.

Mi ser íntimo, mi verdadero yo, es una persona extremadamente tímida, que no coincide con mi imagen pública. [...] El hombre no es muy distinto del niño. Para llegar a comprenderme, es necesario aceptar que soy real y verdaderamente tímido, ¿sabe usted?, y siempre he sido así. Cuando tu infancia ha sido así, es muy difícil perder la timidez y cambiar. Ciertamente yo no la he perdido. Cuando era niño, disfrutaba, sobre todo, de la compañía de mi madre, y de la mía propia. (Chandler, 2009: 47)

³⁸⁰ En la práctica, casi todos los personajes de Hitchcock tienen problemas personales y relativos a la represión de la violencia, represión sexual, etc. Y entre ellos, como ya hemos comentado, absolutamente todos los personajes de Hitchcock a los que podemos suponer su orientación sexual homosexual son también personajes poco amables. Del mismo modo, no son amables tampoco aquellos personajes interpretados por Novello, Clift, Perkins o Laughton. Señalo concretamente el caso de Charles Laughton, cuyos personajes en *Posada en Jamaica (Jamaica Inn)*, Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1939) y el *Proceso Paradine*, no son, a priori, necesariamente homosexuales.

En términos prácticos, Hitchcock, no necesitó únicamente a sus intérpretes para rellenar su falta, Hitchcock palió absolutamente todas sus necesidades yendo al plató cada día y relevando su vida *real* por su vida de ficción. Reitero que el problema, de base, es ese. Pero una cosa no quita tampoco otra: el autor no tiene que conformarse con paliar meramente unas carencias, sino que en la ficción puede superar incluso las fantasías más improbables. Es en este punto donde cobra gran importancia la figura de Grace Kelly.

Que todos sus actores fueron sus marionetas, sus juguetes, es evidente. Las actrices femeninas suponían ser sus muñecas en el mundo fabulado. A estas, el propietario las podía vestir y moldear una apariencia y una personalidad concreta que se ajustase a sus propias preferencias. Les podía elegir esposo incluso; el *star-system* formalizó matrimonios en la medida en que podía gestionar todo el entorno público de la *estrella*. Pero en el mundo fabulado dentro de las películas también era así, pues los personajes femeninos, como *personajes secundarios*, estaban supeditados al *personaje principal*, que generalmente era masculino. Además, cumplían ese tipo de roles relativos a una esposa, novia, compañera con interés romántico, etc.

Los patrones de las mujeres en las películas de Hitchcock se repiten, y además, concuerdan con sus propias preferencias personales. Donald Spoto especula que Grace Kelly, por su apariencia, era la encarnación de todos los fantasmas personales y profesionales de Hitchcock; pero es que además ella colaboraba de buen grado, en tanto a que personalmente le era estimulante para ella misma y para el desarrollo de su carrera (Koster, 2015: 21-22). Grace Kelly trabajó por primera vez a las órdenes del cineasta inglés en *Crimen perfecto*, dirigida y producida por Alfred Hitchcock en 1954.

-Una actriz como Grace, que al mismo tiempo es una dama- dijo Hitchcock-, da ciertas ventajas al director. Te puede permitir el lujo de ser más *animado* en una escena amorosa interpretada por una dama, que en la misma encarnada por una fulana. Con una fresca la escena puede resultar vulgar, pero si sitúas a una dama, en las mismas circunstancias, resultará excitante y encantadora³⁸¹. (Spada, 1987: 83)

³⁸¹ Aparte de remitir también al ya citado artículo *How I Choose My Heroines*, cabe señalar que es totalmente cierto que Hitchcock huyese de actrices más sexualizadas como Marilyn Monroe, Jayne

Mansfield o Brigitte Bardot, por razones expuestas incluso por él mismo, en las entrevistas con François Truffaut:

François Truffaut: Fue en *Atrapa a un ladrón* cuando los periodistas se interesaron por su concepción de la heroína cinematográfica. Usted ha declarado en varias ocasiones que Grace Kelly le interesaba porque, en ella, el sexo era «indirecto».

Alfred Hitchcock: Cuando abordo cuestiones sexuales en la pantalla no olvido que, también ahí, el suspense lo es todo. Si el sexo es demasiado llamativo y demasiado evidente, no hay suspense. ¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio. La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo inscrito en todos los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo que no resulta muy delicado.

F.T: Es decir, usted desea ante todo conservar una paradoja: ¿mucha reserva aparente y mucho temperamento en la intimidad?

A.H: Sí, y creo que las mujeres más interesantes, sexualmente hablando, son las mujeres británicas. Creo que las mujeres inglesas, las suecas, las alemanas del norte y las escandinavas son más interesante que las latinas, las italianas o las francesas. El sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta.

F.T: Comprendo muy bien su punto de vista, pero no estoy seguro de que la mayoría comparta sus gustos. Me parece que al público masculino le gustan las mujeres de aspecto muy carnal y queda confirmado por ciertas mujeres que llegaron a ser estrellas, aunque sólo rodaban casi siempre malos filmes, como Jane Russell, Marilyn Monroe, Sophia Loren, Brigitte Bardot; me parece, por tanto, que la gran masa del público aprecia el sexo evidente o, como usted dice, «inscrito en el rostro».

A.H: Es posible, pero usted mismo dice que no pueden rodar más que películas malas. ¿Por qué? Porque con ellas no puede haber sorpresa, y por tanto, buenas escenas; no se produce con ellas el *descubrimiento* del sexo. Observe el comienzo de [*Atrapa a un ladrón*]. Fotografíe a Grace Kelly impassible, fría y casi siempre la presento de perfil, con un aire clásico, muy hermosa y muy glacial. Pero cuando circula por los pasillos del hotel y Cary Grant la acompaña hasta la puerta de su habitación, ¿qué hace? Hunde directamente sus labios en los del hombre.

F.T: Es cierto, porque se esperaba todo excepto eso; pero creo, sin embargo, que esa teoría del erotismo helado es algo que usted consigue imponer a pesar de la inclinación natural del público, al que le gusta ver de entrada muchachas fáciles.

A.H: Quizá, pero no olvide que, una vez el film terminado, el público está contento.

F.T: No lo olvido, pero, sin embargo, me arriesgo a exponer una hipótesis: ¿no cree que este aspecto de sus películas satisface tal vez más al público femenino que al público masculino?

A.H: Es posible, pero le contaré que, en una pareja, es la mujer la que elige el film que van a ver y diré, incluso, que es ella quien decide después si el film era bueno o malo. Las mujeres pueden soportar la vulgaridad en la pantalla a condición de que no sea expresada por personas de su propio sexo. (Truffaut, 2010: 236-237)

Hay que comprender la sexualización comercial de las actrices durante estos años desde la situación de inexistencia de una industria pornográfica como tal. Si las actrices eran tratadas a través de sus connotaciones sexuales de manera clara era porque se suponían *recipiente* válido para esas significaciones, las cuales eran un reclamo comercial. De dichas significaciones luego se harían cargo comercial las *estrellas* del cine pornográfico, siendo allí totalmente explícitas todas esas significaciones. De todas maneras, muchas *estrellas* de cine convencional como Sophia Loren, Marilyn Monroe u, otras aún de periodos anteriores, como Jean Harlow, sabían perfectamente del uso que se estaba haciendo de su imagen. Unas lo hacían con más resignación y otras con más desgana. Walker cuenta la anécdota de que cuando se agente la llamó para darle la noticia de una película, Harlow únicamente preguntó «¿Qué clase de puta soy ahora?» (Walker, 1966: 129).

Grace Kelly, perteneciente a una familia acomodada de la ciudad de Filadelfia, encajaba perfectamente con todo aquello que Hitchcock buscaba. Al principio de su carrera, Grace Kelly había sido rechazada por su imagen fría y distante. Y eso no era nuevo para ella, pues siempre era la imagen que Grace Kelly, desde su adolescencia, había proyectado hacia los demás en el ámbito personal. Sin embargo, utilizó esta característica suya para disimular una vida sexual altamente activa y que en absoluto era aceptada por las normas sociales de la época. James Spada, a lo largo de su biografía sobre la actriz, documenta la cantidad de amantes que tuvo, muchos de ellos pertenecientes a la industria teatral y cinematográfica; como agentes, profesores de interpretación, productores y directores teatrales, así como de la admiración, que desde temprana edad, la actriz profesó por hombres casados y considerablemente mayores a ella. Kelly no sólo se aprovechó de la disonancia de su apariencia con su personalidad durante su juventud, y cuenta Spada cómo Rainiero III de Mónaco, en vista de lo tradicional y católica que era la familia de la que ella provenía, se casó plenamente convencido de la virginidad de su mujer (Spada 1987: 170-171). Hitchcock, quien había dicho durante sus conversaciones con Truffaut que los actores eran como “ganado”³⁸², siempre mostró mujeres finas aunque ninguna de ellas fuera realmente así.

Grace Kelly y Alfred Hitchcock, que habían recibido una educación católica y tradicional similar, parecían destinados a complementarse el uno al otro. Ella buscaba un director con el que afianzar su carrera y él un prototipo de actriz con el que ella encajaba totalmente. La única disimilitud personal era que Kelly, al contrario que Hitchcock no se había reprimido, sino que había conseguido disimular todas aquellas acciones que transgredían los supuestos valores morales establecidos en la época dando una imagen de honesta educación y formalidad. Ella misma era consciente de ello. De esta manera la definen las fuentes consultadas; no sólo la señalada biografía de Spada sobre la actriz.

³⁸² Hitchcock lo aclara en relación a su película *Los pájaros*: «Es cierto que se han dicho muchas cosas sobre mi comentario “Los actores deberían ser tratados como el ganado”. Hoy por hoy diría que “Hay que tratarlos [a] los pájaros”» (Chandler, 2009: 274).

La amistad entre Grace Kelly y Alfred Hitchcock fue totalmente sólida y sincera. Igualmente lo fue con la mujer de éste, Alma Reville³⁸³, y por ello constantemente era

³⁸³ La figura de Alma Reville resulta interesante. Llama la atención la renuncia de su carrera profesional al abandonar Reino Unido. Tal y como presenta su propia hija, Alma Reville había sido script, montadora y había tenido sendas responsabilidades en los departamentos de producción y dirección, realizando varias tareas. Ocupar aquellas posiciones no era, para una mujer, algo habitual en aquella época. Reville era una personalidad respetada y reconocida por toda la industria inglesa, motivo por el cual no cambió su apellido al casarse con Hitchcock. De hecho, según relata Patricia Hitchcock, cuando su madre conoce a su padre, la experiencia de Alma respecto a Alfred Hitchcock era mucho mayor. Ella llevaba más tiempo dentro de la industria y además, había desempeñado puestos de mayor importancia. El futuro matrimonio trabajaría junto, por primera vez, entre 1921 y 1922 cuando Hitchcock, contratado en Famous Players-Lasky en 1919, era un diseñador de intertítulos en las películas en las que ella era montadora (Bouzereau, Hitchcock, 2009: 46-47).

A medida de que Hitchcock comenzó a trabajar como ayudante de dirección y, posteriormente, como director, Alma Reville continuó formando parte del equipo de Hitchcock en labores destacadas y de responsabilidad. Es decir, ella continuó una vida profesional altamente activa aún bajo las órdenes de su marido. La actividad de Reville únicamente terminó, de manera oficial, al trasladarse a Los Ángeles junto con Hitchcock. Allí, se convierte definitivamente en ama de casa.

No obstante, esto sucede sólo en la teoría, ya que estando acreditada o no, siempre colaboró en los guiones de su marido. Ella era el primer filtro para todos los guiones y tratamientos que eran ofrecidos a Hitchcock; y brindaba, tal como esposa de aquella época, una labor de asistencia personal a su marido, pero enriquecida a un ámbito de ejercicio laboral que ella conocía tan bien como él (Bouzereau, Hitchcock, 2009: 88-127). No era de extrañar que aunque sin ninguna repercusión real en cuanto al volumen global de la producción, Reville supervisase también las elecciones de los actores y que pudiese dar su opinión sobre ellos.

[Hitchcock:] Se hablado mucho de la obsesión de Hitchcock por las rubias y sobre mis heroínas, usted ya lo sabe. Pero hay un factor determinante a la hora de elegir a la actriz principal, algo que no se ha mencionado. La heroína debe ser del agrado de las mujeres. Las mujeres no sólo suponen la mitad del público de mis películas, sino que muy a menudo, cuando un hombre quiere complacer o impresionar a una mujer, le pregunta: «¿Qué película te gustaría ver?». De modo que es ella, en este caso Alma, quien escoge a mis heroínas.

-Yo escogí a Madeleine Carroll para *39 escalones* -dijo Alma-. Yo la vi primero y luego le hablé de ella a Hitchcock. (Chandler, 2009: 26)

No cabe duda de que Reville era un motor creativo en la sombra, incluyendo el nivel técnico. Numerosas personas, citadas tanto en el libro de Patricia Hitchcock, como en el libro de Charlotte Chandler, coinciden al afirmar que Alma era una persona enormemente inteligente y culta. Y al menos en aquellos ensayos que tenían lugar en el entorno privado, como pudieran ser las distendidas cenas en casa de los Hitchcock, se daba por supuesto que Alma Reville podría manifestar abiertamente su opinión. Esta opinión tenía bastante peso.

Su marido, con el que estuvo cincuenta y cuatro años casada, era quien poseía la fama y el reconocimiento por parte del público. Pero Hitchcock no dudó en agradecerle públicamente su aportación como montadora, guionista, madre y cocinera, al recibir el reconocimiento del American Film Institute el 7 de marzo de 1979. El respeto de Hitchcock respecto a Reville era tan grande, que Hitchcock tampoco se atrevió nunca a desairarla públicamente, ni tampoco, según parece, en privado. Al parecer su vida en común fue siempre completamente plácida y cordial:

«Mire usted», me dijo, «Alma era la única persona con la que podía perder la dignidad, y es que la dignidad es una carga demasiado pesada para llevarla siempre al hombro».

Una muy satisfecha Alma me dijo: «Me dio una vida que jamás imaginé».

Norman Lloyd, actor, productor y un gran amigo del matrimonio Hitchcock, lo resumió con una frase: «Él era los ojos y ella los oídos» (Chandler, 2009: 56)

invitada a cenar a la casa del matrimonio. Grace Kelly siempre tuvo buenas palabras para su compañero, pues señalaba que era el director inglés quien había sido muy importante para su formación. Ella consideraba que era Hitchcock quien verdaderamente le había enseñado a actuar frente a la cámara, y que era junto con él, cuando la actriz había logrado su verdadero objetivo: ser una *estrella*³⁸⁴. Lo cierto es que esto fue una labor de Hitchcock (Spada 1987: 80-86).

El único problema que vio Hitchcock en la actriz fue su voz aguda (Spada 1987: 43), pero por lo demás, jamás le puso ninguna objeción; menos aún a nivel personal, como ya hemos comentado. Lo dicho: es muy comprensible que se llevaran bien y que despertase la admiración y simpatía de Hitchcock. Grace Kelly era capaz de añadir réplicas a las bromas del cineasta inglés, bromas de contenido sexual que el director acostumbraba a hacer en los rodajes³⁸⁵, y que ella podía seguir sin un ápice de mojigatería. Esto son meras anécdotas de relativa importancia; pero estas afinidades personales que señala Spada deberían de serle de gran simpatía al cineasta inglés. De todas maneras es Spoto quien especula que Hitchcock estaba enamorado de ella, sentimientos que, según el autor, Kelly siempre obvió al no ser precisamente declarados. De todas maneras, Spada contradice al propio Spoto y señala que no hay ningún documento que apoye la teoría de ningún romance (Spada 1987: 85-86).

Precisamente, Hitchcock es defendido por el mismo James Stewart. El actor sí defiende al director y debate directamente a Spoto y en concreto su libro *The Dark Side of the Genius: The life of Alfred Hitchcock* tildando de ridículo el retrato

Hitchcock fallecería en 1980 y Reville en 1982. Estrictamente según los datos biográficos, la relación matrimonial Hitchcock-Reville no es muy diferente que la de Fellini-Masina. A pesar de ello, el reflejo que Fellini expone de su mujer a través de las relaciones de los personajes fabulados a través de Mastroianni yo no lo detecto en la obra de Hitchcock.

³⁸⁴ Es llamativo que Spada señale la indiferencia con la que Grace Kelly trabajó con John Ford en *Mogambo* (Estados Unidos, Reino Unido, John Ford, 1953) en los momentos previos al inicio de la relación laboral con Alfred Hitchcock, pues Kelly muy expresamente estaba buscando trabajar con directores de cierto prestigio, algo que Ford también era. En cuanto a esto, bien es verdad que John Ford no era considerado un director “de mujeres”, pero creo que su relación con Maureen O’Hara y Katharine Hepburn merecen ser analizados al igual que su labor con otras figuras como eran Grace Kelly o Ava Gardner. Para más información sobre estas actrices comentadas véase el anterior 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

³⁸⁵ Era común que a sus conocidos Hitchcock pidiese que lo llamasen Hitch realizando a su vez un juego de palabras. «Lámeme Hitch, sin el cock» (Chandler, 2009: 47). En otras fuentes: «You may call me Hitch-hold the cock» o, según la versión, «Call me Hitch, without a cock».

obsesivo que Spoto presenta ahí (Spada 1987: 94). Y si bien Stewart no descarta que Hitchcock se sintiese atraído por la actriz, no lo hacía en mayor medida que otros hombres (Spada, 1987: 137)³⁸⁶.

En cualquier caso, la relación entre ambos era realmente cercana. El excesivo proteccionismo y control que Hitchcock infringió a Kelly, además, era una constante prolongada desde Joan Fontaine, pasando por Ingrid Bergman -a la que según Spoto sí expresó propuestas sexuales- hasta Vera Miles, sin que ninguna de estas actrices se llegase a quejar de forma notoria (Del Toro, 2009: 96). Tippi Hedren, que tenía un temperamento distinto al de Kelly, sí lo hizo. Pero antes de introducirnos en este caso, cabe que nos centremos en la problemática conjunta de Grace Kelly, Vera Miles y Kim Novak.

El abandono de Hollywood por parte de Grace Kelly coincide con la madurez de la carrera de Hitchcock. Kelly fue el ornamento más cotizado y seguramente el más exclusivo de la filmografía de Hitchcock; la actriz fue el *médium* que mejor representaba esos valores de feminidad que el director inglés quería incluir en su obra y, entonces, pero ello, su *ausencia* dejó un vacío. Por esta razón, cuando ella dejó de trabajar para él, Hitchcock debe encontrar urgentemente otra modelo que la *releve*. Vera Miles, integrada en el sistema de estudios, fue útil para ocupar el rol que Hitchcock hubiera querido darle a Kelly en *Falso culpable*, la película precedente a *Vértigo*. Y Vera Miles también podía haber interpretado esta otra cinta de no haber podido justificar su *ausencia* por un embarazo³⁸⁷. Hitchcock, en ese momento, como

³⁸⁶ Para zanjar este asunto, en vista a toda la documentación que he podido consultar, y valorando los comportamientos de Hitchcock a lo largo de su vida, no creo que Hitchcock no supiese de todas las relaciones, tanto estables como pasajeras, que la actriz mantenía con otras personas. Incluidas aquellas del ámbito laboral y conocidas por el propio Hitchcock. Dudo además que él participase en las mismas. Por tanto, la relación no pasaría de un deseo puramente platónico, si lo hubiese. Pero igualmente no pasa de ser una especulación.

³⁸⁷ Guillermo Del Toro observa que antes que a Kim Novak, a quien quiso convertir en su nueva gran *estrella* fue a Vera Miles. Pero un deshilachado dato que Del Toro nos ofrece, nos hace ver que la relación entre el cineasta inglés y el actor Gordon Scott, entonces marido de la actriz, no era del todo buena. Puede ser una pista del recelo del propio matrimonio a las proposiciones de Hitchcock. Aún así, Vera Miles siempre intentó capear estos desplantes con evasivas y nunca se enfrentó al cineasta. Del Toro cita también a Hitchcock, «Lo primero que hice cuando tuve a Vera Miles bajo contrato fue ordenar que Edith Head le diseñara un vestuario completo, no sólo para la película, sino también para usar diariamente, de manera que no anduviera por ahí con unos hilachos de ama de casa de Van Nuys».

señala François Truffaut, debió encontrar una sustituta para la propia sustituta (Koster, 2015: 12).

Vértigo, cuyo origen está en la novela *D'entre les morts* de Pierre Louis Boileau y Thomas Narcejac, es ya de por sí una película esclarecedora sobre todo este proceso en todos sus estados. En ella, Alfred Hitchcock pretende mostrar cómo una persona puede recrear la *sustitución* de una persona por otra, desde su personalidad hasta su apariencia (Koster, 2015: 35-40). Aquí ensalzar esta película me parece muy necesario, pues aunque también podemos hablar perfectamente de una *autodiégesis relevada* de Hitchcock en el personaje de Stewart, algo que Spoto no tiene ningún reparo en hacer (pp. 398-399), su rodaje coincide con el momento en que la relación personal con Kelly comienza a tornarse neurótica, ya que muchas fuentes bibliográficas apuntan a que Hitchcock todavía tenía la esperanza de que Kelly volviese a trabajar con él en un futuro más o menos cercano³⁸⁸. Apunto, por tanto, a

Con este empeño trabajó Vera Miles en *Falso culpable*, dónde su compañero Henry Fonda terminó visiblemente incómodo al creerse desatendido en comparación con la intérprete femenina, figura mucho menos relevante que él dentro del estudio (Del Toro: 2009: 183).

Independientemente de la simpatía entre el director y la actriz, a causa de su contrato, Vera Miles volvió a trabajar con Hitchcock. Pero éste, a partir del desplante, la “castigó” relegándola a papeles menos importantes (Del Toro: 2009: 189-210). Ante el posible estudio de Miles, también es analizable el caso de cómo releva al personaje de Janet Leigh en la trama de *Psicosis*. El “castigo”, de ser cierto en este caso, supondría el *estado 5* de la *cosificación*, y por tanto para el estudio más profundo de este caso, recomendaría su comparación con el caso de Irm Hermann que comentaremos en páginas próximas.

³⁸⁸ Grace Kelly, convertida en Princesa de Mónaco al casarse con Rainiero III, siempre manifestó que su marido se había enamorado de ella tras haberla visto en *Atrapa a un ladrón* y que, por tanto, había sido Hitchcock el partícipe de esa entrega como esposa. No obstante, una vez casada, al Príncipe de Mónaco, su esposo, no le agradaba la idea de que ella trabajase como actriz. Nunca le quitó la idea de manera definitiva, aunque siempre puso como excusa de que los papeles ofrecidos eran “inapropiados” a los ojos de su pueblo (Chandler, 2009: 270-282).

Inicialmente, la propia productora Metro-Goldwyn-Meyer celebró el futuro enlace de Grace Kelly, y ayudó en los preparativos del enlace. Hollywood estaba convencido de que esta boda iba a ser tan provechosa en términos de *márketing* como lo sería para el propio Principado. Sin embargo, Rainiero no tuvo jamás la intención de que tras la boda su mujer continuase su carrera. Y así se lo hizo saber al estudio cuando se personó en Los Ángeles. El estudio cinematográfico, no obstante, nunca perdió la esperanza de que la actriz regresase y puso su contrato en suspensión, al menos con el fin de que la actriz no pudiera rodar con otra compañía en caso de que retornase a la industria. Este contrato fue prorrogado hasta 1966, periodo en el cual la compañía, impotente, no se atrevió a demandar a la actriz por miedo al escándalo en los medios de comunicación. Además continuaron pagando a la actriz, durante algunos años, su sueldo de manera semanal (Spada, 1987: 192-195).

Pero es importante señalar que Grace Kelly, por su parte, sí tuvo intención de, por lo menos, cumplir con los compromisos del contrato con la productora y, si bien continuó recibiendo ofertas por parte de sus compañeros, estas fueron rechazadas sistemáticamente por los deseos expresos de su marido. Tal es

que Kim Novak es tomada como un *reemplazo* provisional y no pasó del *estado 2* de este proceso. Sin embargo con Tippi Hedren no sucedió así. Únicamente convencido de que Grace Kelly ya no volvería, Hitchcock y Reville tuvieron que buscar otra actriz que pudiera establecerse reiteradamente en la obra del director. Es decir, tuvieron la necesidad de conformar un ornamento nuevo e igual de elaborado.

Patricia Hitchcock, hija del matrimonio, relata detalladamente la manera en la que se configuró el primer contacto de sus padres con Nathalie Hedren, “Tippi” Hedren. Según parece, ambos la vieron en un programa de televisión, suceso que motivó que Hitchcock contactase con la actriz a través de su representante Herman Citron. El director le ofreció una prueba de cámara en la que Edith Head creó y diseñó, como previamente había hecho con Kelly, Miles y Novak, un vestuario confeccionado expresamente, ahora, para Hedren. Sin haber todavía confirmado la colaboración con Tippi Hedren, la familia Hitchcock la integró dentro de su propio círculo de conocidos habituales, y una vez concluido el periodo de pruebas, y señalando que ella sería nueva actriz para la película *Los pájaros*, Hitchcock también comenzó a regalarle joyas (Bouzereau, Hitchcock, 2009: 231).

En un breve lapso de tiempo, con el pretexto de cuidar de su imagen, Hitchcock comenzó a regalarle aún más vestidos y más joyas. La obsesión llegó a puntos en los que el cineasta contrató a detectives privados para que la siguieran en su tiempo de descanso con el fin de conocer todas sus amistades. Estas personas eran posteriormente aprobadas o desaprobadas por Hitchcock. Por otro lado, según Del Toro, que a su vez se documenta en Spoto, para culminar esta difícil situación, todos los regalos que Hedren recibía por parte de Hitchcock en su casa, iban acompañados de notas que contenían mensajes de diversa índole, desde un tono cordial hasta el sexual. Spoto asegura que Hitchcock, desde el primer momento, siempre intentó obligar a la actriz a pasar el mayor tiempo posible junto a él bajo excusas profesionales. Esto fue así hasta que finalmente, durante el rodaje de *Marnie la ladrona*, Hedren ya no pudo mantener su postura cortés tras una directa proposición sexual. Entonces Hitchcock terminó amenazándola con acabar con su carrera y le recriminó que del mismo modo en que él la había creado, podría convertirla en una

el caso de *Marnie la ladrona* (*Marnie*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1964), cuando Hitchcock finalmente desistió (Spada, 1987: 275-277).

parodia (Del Toro, 2009: 221-225). Si esto último ocurrió de verdad, cosa que la propia Tippi Hedren ha mantenido siempre como cierto, la carrera del cineasta se fue detrás de la de su actriz. Que Tippi Hedren sufriese el acoso sexual reiterado por parte de Hitchcock ya durante el rodaje de *Los pájaros* es algo que también está documentado. Es prácticamente el mismo método con el que Godard estableció su relación con Anna Karina en el rodaje de *El soldadito*, pero aquí la actriz no cedió.

Hitchcock, igual que muchos otros directores, se servía de los rodajes para establecer relaciones más cercanas con sus actrices, y aunque sin éxito en ello, sí que se observa cómo el cineasta, en cuanto a ser una figura de autoridad y poder, traslada todo aquello con lo que fantasea en sus fabulaciones al mundo *real*. En su contra, respecto a que los actores son también personas, tienen todo el derecho de resistirse a él y evidencian, al resistirse, lo enormemente abusivo que resulta el trato cuando el cineasta decide sobrepasar el ámbito profesional. Pero esto es una consecuencia de aquello que estamos aquí estudiando, y no el problema en sí mismo.

Ya un año antes, la preparación y el rodaje de *Los pájaros* había presentado múltiples problemas técnicos. Muchos de ellos ya incomodaron a Tippi Hedren. Los problemas se presentaban en el set de grabación³⁸⁹ y fuera del mismo³⁹⁰, provocando situaciones siempre incómodas. Dichos problemas, además, según todos los autores consultados,

³⁸⁹ Del Toro, probablemente a partir de los libros de Donald Spoto, aborda el ampliamente documentado suceso de los picotazos por parte de los propios pájaros en la película *Los pájaros*, y especula sobre lo mismo que señalan las fuentes en la que se documenta: la grabación de esa escena sin medidas óptimas de seguridad fue una venganza de Hitchcock ante el rechazo de Hedren. El rodaje de esta controvertida secuencia terminó cuando finalmente una gaviota picó el párpado inferior de la actriz. Tras sufrir un colapso nervioso, su convalecencia paralizó el rodaje durante una semana (Del Toro, 2009: 221-222). Además, según también Spoto, el propio Cary Grant, quien había rechazado el papel masculino debido a su entonces reciente retirada parcial, se horrorizó del trato a Hedren; por su lado ya asqueada. Cary Grant, en vista de la filmación de esa secuencia, notificó a Hitchcock que los sindicatos podrían personarse ante el uso de prácticas poco recomendables. La supuesta respuesta de Hitchcock a Grant, según Spoto fue "*Me pertenece. Está contratada completamente para trabajar con Alfred Hitchcock*" (Izaguirre, 2005: 157).

³⁹⁰ Chandler detalla como Alfred Hitchcock le regaló a la hija de Hedren, Melanie Griffith, quien contaba con seis años de edad, una muñeca que representaba a su madre. Dicha muñeca iba acompañada con una réplica del vestido que utilizaba el personaje de Hedren en *Los pájaros* y el mismo peinado que dicho personaje lucía. La muñeca venía en una caja de madera, no de cartón, hecho que Tippi Hedren interpretó como un ataúd. Pese a que el regalo fue interpretado así por parte de Hedren, se desconoce si por parte de Hitchcock había una intención macabra. De todos modos, actualmente, Melanie Griffith, al responder sobre los sentimientos que la figura de Hitchcock le deparaba, afirmó: «Era un hijo de puta. Y puedes citarme textualmente» (Chandler, 2009: 274).

señalan que se trataban de consecuencias del rechazo que Hitchcock provocaba en la actriz (Chandler, 2009: 274). Al agravarse más la situación durante el rodaje de *Marnie la ladrona*, es la misma Hedren quien decidió rescindir el contrato tras estas dos películas, a pesar de que dicho contrato se había firmado con la intención de realizar diferentes filmes durante siete años (Chandler, 2009: 269). Pese a todo, Tippi Hedren asistió al homenaje de Hitchcock celebrado por el American Film Institute en 1979. Hedren juzga de esta manera su relación tanto con Hitchcock, como con Alma Reville:

Cuando nos conocimos enseguida me cayó bien. Por aquel entonces, cuando solicité mis servicios, yo llevaba casi cinco años comprometida con la Fox. Me había visto en la televisión. Me invitó a su casa, donde me encontré con él y con su esposa.

De inmediato reparé que Alma tenía mucho que decir sobre mi contratación, tanto como el propio Hitchcock. Parecía como si ambos fuesen uno. Tenían una relación muy estrecha y me trataron con amabilidad. Tras mi llegada, apenas tardé un minuto en deducir que estaban muy interesados en mi trabajo. Les gustaba mi aspecto, y me hicieron notar que en cierto sentido yo les recordaba a Grace Kelly. Seguidamente sacaron una colección de fotografías de Grace y algunas revistas donde aparecía ella. Me quedé estupefacta. Allí estaban ambos, mirándome con asombro y comparándome con Grace Kelly. Ahora, en visión retrospectiva, pienso que fue un esfuerzo consciente por su parte, con el objeto de descubrir una cara nueva capaz de satisfacer su necesidad y llenar el vacío que había dejado Grace Kelly en sus películas.

[...]

Yo confiaba en Hitchcock y él me insuflaba seguridad. Ahora bien, el rodaje de *Los pájaros* se convirtió en una pesadilla cuando todos aquellos pájaros empezaron a picotearme. No me lo había advertido. Podría haberme quedado ciega. Yo era joven e inexperta. Hice lo que se ordenó. No debía haber pasado por aquello.

No puedo decir que lamente haber trabajado con Hitchcock, pero tampoco me siento satisfecha. Ciertamente, no estoy contenta con cómo salieron las cosas. Después de *Marnie, la ladrona*, ya estaban como suele decirse, muy caliente, pero él decidió no rescindir el contrato. (Chandler, 2009: 281-284)

La relación entre Tippi Hedren y Hitchcock termina de esta manera, y queda expreso el sincero lamento del director: «Tenía infinitas posibilidades, o eso pensé yo. Me

figuré que sería capaz de moldear a la señorita Hedren y meterla en la piel de la heroína que yo imaginaba. Me equivoqué» (Chandler, 2009: 283).

La relación entre Tippi Hedren y Hitchcock expresa todo el recorrido de este tipo de *cosificación* hasta el final y con todas las posibles consecuencias que pueden aparecer cuando el intérprete no acepta todas las condiciones que el creador impone. Ciertamente es que la mano de Hitchcock propasaba el plano profesional; ese es el problema moral. De ahí que sean comprensibles los reproches de la intérprete. Pero en el caso de Hedren, se observa que en un primer momento, sí aceptó la formación por parte de Hitchcock, sí que confiaba en él (*estados 1 y 2* del proceso), que también aceptó el *modelado* concreto de su imagen a largo plazo (*estado 3*) y que también se sometió a este trato (*estado 4*). Sin embargo llega un momento a lo largo de este cuarto *estado* en donde Hedren no deja continuar a Hitchcock porque éste rebasa el límite de lo que ella permite en el plano personal. Al final de este *estado 4* observamos que Hedren no tolera el grado de *sumisión* que el director le exige. Esta intolerancia incondicional al *sacrificio* por parte del fetiche será lo que desencadene el *estado 5* por parte del autor.

Que esas fueran las prácticas habituales de dominación-sumisión entre directores masculinos y actrices femeninas durante la primera mitad del siglo XX es algo en lo que tampoco pretendo profundizar; sin duda es un tema denso y que requiere de una base teórica perteneciente a diferentes materias al igual que una documentación todavía más extensa. Pero si lo observamos estrictamente desde el punto de vista propio del sistema cinematográfico de principio de los años sesenta, nos percataremos que Hitchcock, como director, empezó añorar el poder de las *estrellas* y del modo de trabajar a nivel técnico y artístico. Cuando los intérpretes dejan de estar *sometidos*, aparece su independencia como síntoma. Llegados a este punto de la argumentación, y tras el punto 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), observamos las dos posiciones: la de sometimiento y la de independencia.

Objetivamente las *estrellas* estaban cambiando. Es muy posible que los problemas de Hitchcock van parejos al desmoronamiento de los grandes estudios, a la desaparición de *estrellas* consagradas y de la desmitificación de las *estrellas* emergentes. Truffaut escribía, ya en 1983, que en sus entrevistas con Hitchcock, éste último ya se lamentaba de la desaparición de las *estrellas*. Truffaut le ponía fecha a la cita:

Hitchcock se lamentaba ya en 1962. En dichas entrevistas, Hitchcock mencionaba la retirada de Cary Grant, quien había rechazado el papel para *Los pájaros* y con quien no trabajaba desde *Con la muerte en los talones*. Se quejaba además Hitchcock, con posterioridad, también del envejecimiento de otras *estrellas*, y citaba concretamente a James Stewart, acusando que su apariencia cansada había supuesto el fracaso comercial de *Vértigo* (Truffaut, 2010: 310).

Marnie la ladrona fue un proyecto tardío, porque era una película que debía haberse rodado justo después del rodaje de *Psicosis*. Hitchcock quería que participase la ya Princesa Gracia de Mónaco, Grace Kelly, pero ante la negativa, el proyecto quedó pospuesto durante algunos años hasta que el director asumió que la entonces Princesa, Grace Kelly, actriz *exiliada*, no participaría en él. Nuevamente entonces, pensó en retomarlo expresamente para Tippi Hedren. Y fue tras el rodaje de *Los pájaros* cuando el tratamiento presentado por Joseph Stephano en 1960 fue totalmente reescrito en 1963 por Alma Reville, acreditada como Alma Hitchcock, Alfred Hitchcock y Peggy Robertson.

Finalmente, la forma en que Hitchcock aceptó el fin de su relación laboral con Kelly no deja de ser reveladora tampoco. Al recibir la negativa de la Princesa de Mónaco, Hitchcock no tuvo problemas en manifestar su desaire en una carta fechada el 26 de junio de 1962³⁹¹. En ella se incluía la frase “*Después de todo, sólo era una película*” al señalar la incompatibilidad de su profesión con el cargo de Princesa. Dicha frase, que sería una réplica a una frase similar escrita por Kelly en la carta anterior, a Hitchcock debió sentarle muy mal, y tomándose lo de una manera personal, la convirtió en una coletilla habitual. El enunciado se repite en ocasiones, entre ellas hacia la propia Kim Novak. Ella misma lo señala:

³⁹¹ Según la fuente, la cita queda traducida así:

Querida Grace:

Sí que es triste, la verdad. Estaba deseando vivir la diversión y el placer de volver a hacer una película juntos. Sin lugar a dudas, creo que, al rechazar el proyecto por el momento, has tomado no sólo la mejor decisión, sino la única decisión posible.

Después de todo, sólo era una película. Alma y yo te mandamos nuestro cariño y nuestros mejores deseos.

Hitch

PD: Envío adjunta una cinta que he grabado especialmente para [el príncipe] Rainiero. Pídele que la escuche en privado, no es para todos los oídos. (Bouzereau, Hitchcock, 2009: 235)

Una vez cometí el error de preguntar a Hitchcock sobre las razones del comportamiento de mi personaje. Él me miró y repuso solemnemente: “*No hurguemos demasiado en estos asuntos, Kim. Sólo es una película*”. (Chandler, 2009: 244)

Como ya he comentado, la gran profundidad de análisis que ofrece *Vértigo* es inapelable, pero en términos puramente prácticos, lo que podemos sacar del estudio de Kim Novak no es realmente mucho. Según mi hipótesis era una *sustituta* momentánea, un *reemplazo* provisional. Contraponiéndola a Tippi Hedren, Kim Novak tampoco nos desvela gran información sobre el cineasta.

Novak no tuvo malas palabras para Hitchcock. De hecho, en el libro de Chandler, alrededor de la cita anterior sólo encontramos elogios, y eso a pesar de que, según Del Toro, prácticamente todas las aportaciones que Novak sugirió para su personaje, en cuanto a su vestuario, peinado y otras señalizaciones, como su forma de hablar o de andar, fueron rechazadas en la misma medida que fueron totalmente contrarias a las de Hitchcock. Una vez impuestas por el director con meticulosidad, Novak cedió a las propuestas del director, como por ejemplo, a tintarse el pelo de rubio (Del Toro, 2009: 189-190).

Como ya hemos señalado, a partir de 1960, tras el rodaje de *Psicosis*³⁹², con la que precisamente estuvo bastante cómodo en su labor de productor, se puede afirmar que Hitchcock no se volvió a sentir plenamente cómodo, al menos como director, con los actores que trabajaron en sus películas. Y si bien con Kim Novak no tuvo necesariamente ningún problema, Hitchcock sí que se topó después con la incompreensión de sus métodos de dirección por parte de los nuevos actores jóvenes con formación específica en actuación.

Con ellos, Hitchcock, pese a no variar sus métodos, encontraba la exasperación. Julie Andrews y Paul Newman fueron tratados con frialdad en el rodaje de *Cortina rasgada*, pese a que el propio Hitchcock aprobase sus contrataciones en la medida en que sabía que eran reclamos comerciales. Pese a las discrepancias de sus métodos, no

³⁹² Sobre la elaboración de *Psicosis* véase el pie de página nº 16, pp. 25-27.

quedó descontento con sus interpretaciones, pero ellos, por su parte, echarían en falta más implicación y mayor número de directrices (Chandler, 2009: 238).

De todos modos, lo que podemos entender como desgana y desdén por parte de Hitchcock, pudo no ser tal. Muchos intérpretes con los que el cineasta trabajó a lo largo de su trayectoria coinciden al decir que el director no manifestaba observación de ningún tipo a no ser que no le gustase lo que el intérprete hacía³⁹³. En tal caso, no sólo lo manifestaba abiertamente, sino que lo hacía de manera poco cortés. Por ejemplo, Thelma Ritter, con la que trabajó en *La ventana indiscreta*, decía lo siguiente: «Si a Hitchcock le gusta lo que haces, no te dice nada. Si no le gusta, parece que vaya a vomitar» (Del Toro 2009: 166). Doris Day, quien se había lamentado también de la poca atención y asistencia que le dedicó Hitchcock durante el rodaje de *El hombre que sabía demasiado*; algo de lo que Hitchcock se defendió «No le hablé porque todo fue bien, pero si algo no hubiera sido correcto se lo habría dicho» (Truffaut, 2010: 342). Esté echando Hitchcock balones fuera o sea verdad, respecto a la diferencia respecto al trato con otras actrices con las que el director se volcó, se denota el escaso o nulo interés que tenía en Doris Day.

De manera global, la relación de Hitchcock y sus actores está aún sin esclarecer del todo. Donald Spoto, a pesar de que su libro está excelentemente documentado, rebusca en cada escabroso detalle. Cuesta mucho investigar sobre Hitchcock sin encontrar fuentes que no recurran a los libros de este autor. Spoto, para bien o para mal, se escuda en haber conocido a Hitchcock personalmente, aunque sólo lo hizo en la vejez y lo expone desde una lectura social de los años ochenta. Pese a que no juzga, sí que pone el foco en momentos polémicos, los cuales son muy difíciles de defender al no poder contrastarlos con otras biografías sobre el cineasta, innecesariamente

³⁹³ En vista al trato comentado por otros intérpretes de la época, pudiera ser que éste fuese el proceder más habitual por parte de los realizadores hacia los actores al menos hasta los años cincuenta o sesenta. Los realizadores no dirigían a los actores -a cada uno de ellos- como tal, sino que les dejaban *estar* frente a la cámara. De modo más elegante, podríamos decir que se les dejaba realizar su trabajo según su propio criterio ajustándose a directrices muy generales.

Es posible que el diálogo entre director cinematográfico e intérpretes (profundas explicaciones sobre el personaje, también sobre su contexto y de su subtexto, ensayos reiterados, etc.) sea una práctica establecida en directores posteriores a Hitchcock, y también establecida debido a la demanda de estas labores por parte de actores jóvenes más formados en escuelas de actuación de Método, como es el caso de Newman.

dulcificadas para ensalzar su obra o la vida del director y en las que estos sucesos, o bien se omiten, o bien se explican superficialmente. Tal es el caso del libro realizado por su hija. En estas otras obras menos polémicas, pero igualmente bien documentadas, se habla también de estos sucesos tan escabrosos, pero de una manera mucho más leve y sin llegar nunca tampoco a desacreditar a Spoto. Otro ejemplo de estos documentos más benévolos es la biografía escrita por Charlotte Chandler.

Por mi parte, no creo haber podido definir un retrato exacto de la verdadera personalidad de Hitchcock, ni de sus métodos exactos a la hora de dirigir a los actores, ya que las entrevistas de Truffaut resultan documentación insuficiente y las citas de los actores o colaboradores encontradas en otros documentos matizan sus métodos de una manera diferente en cada uno. Considero que los métodos de Alfred Hitchcock merecerían un estudio aparte; pero en el estudio que aquí nos ocupa, me preocupa poner en relieve la capacidad de ser tan cálido como frío en su relación con sus actores. Hitchcock depende de ellos, siempre depende de sus títeres. Adora a sus muñecos en la misma medida que también es capaz de distribuirlos a lo largo de su obra y de destruirlos o desterrarlos. Todo esto únicamente era posible si se hacía desde una perspectiva ciertamente calculada. Y si bien es posible que para otros “tan sólo sea una película”; pero cuando uno vive a través de su propia obra, aquella frase resulta muy difícil de asumir. El mundo fabulado era tan importante como el *real*.

Se observa cómo las películas o las novelas ayudan a elaborar un metarrelato sustituto de la realidad. Recordemos unas palabras de Woody Allen anteriormente citadas:

En líneas generales, el mundo tal y como se ve en pantalla siempre me ha parecido más habitable que el mundo real, lo que sin duda explica que haya un poco de melancolía en mi relación con el cine. (Frodon, 2002: 98)

También para Woody Allen, la magia, la religión y el cine se confunden:

Bueno, cuando yo era niño me interesaba mucho la magia..., si bien me interesaba, principalmente la estética que la acompaña. Quiero significar que para mí esos pañuelos de maravillosa seda y los botes cromados y las bolas de billar y todo lo demás, la parafernalia, tenían un aspecto fascinante. En todo ello encuentro un cierto

sentimiento religioso o bien el atisbo de cierta esperanza en algo más allá de lo puramente real. Esto es, que cuando vemos un truco de magia nos encontramos ante algo que desafía las leyes de la realidad.

Sabe usted, las palabras son mi manera de desafiarlas. Yo vivo un año entero dentro de la película. Yo escribo la película. Vivo con esos personajes. Escojo el reparto. Habito la escenografía. Estoy en los decorados: Y el decorado es quizás un *nightclub* de los años cuarenta, o tal vez sea un escenario contemporáneo, pero lo cierto es que vivo en un mundo ficticio durante diez meses. Y viviendo en ese mundo yo estoy en cierto sentido desafiando la realidad o, al menos, escondiéndome de ella. Y de eso se trata. Eso es todo. (Schinkel, 2005: 130-131)

E incide en su dirección terapéutica:

En mi opinión eso es lo que impulsa mi trabajo. Para mí, y lo he dicho antes, es como el paciente que se encuentra en una institución donde teje cestas o pinta con los dedos, porque eso es terapéutico y hace que se sienta mejor. El trabajo de elaboración de una película me hace mucho bien, porque puedo crear una situación falsa, ficticia y vivir en esa situación, e interpretar el personaje. O, aunque no interprete a esos personajes, les doy vida, los visto, y los ambiente con música, y los sitúo en un escenario que hemos creado, y los manipulo. Ese lapso de tiempo yo controlo la realidad y vivo rodeado de mujeres hermosas y de tipos brillantes, tipos que hacen comentarios ingeniosos o que son supervalientes. Es fabuloso.

Por lo tanto, cuando por fin se estrena la película, si obtiene buenos resultados en taquilla me siento muy emocionado. Y si no funciona bien, entonces yo..., me siento decepcionado pero no hundido. Si gusta a los críticos yo estoy encantado. Si no les gusta, me siento decepcionado pero no hundido. Y todo porque para mí lo más importante es el proceso de factura de la película. Si he invertido diez meses haciendo la película y he disfrutado diez meses de fantasía, y he habitado mi mundo de ensueño, entonces lo que pase después [no es importante]³⁹⁴. Siempre persigo el éxito, pero yo... puedo seguir viviendo si no es [un éxito]³⁹⁵. Lo más importante del proceso ya ha terminado. (Schinkel, 2005: 130-131)

Avistamos una idea relevante para la necesidad humana de establecer una *diégesis*. Igualmente observamos de John Cassavetes, en la entrevista concedida a Lawrence

³⁹⁴ Original de la cita.

³⁹⁵ Original de la cita.

Gavron para la revista *Postif* de abril de 1978, unas palabras muy parecidas: «Hacer películas es substituir la vida»³⁹⁶ (Herrero, 1986: 9). No nos estamos alejando en absoluto de todo lo que llevamos exponiendo desde 4.1. La fabulación: La representación de la realidad y la identidad en el ámbito cinematográfico (p. 17).

Finalmente, por otro lado y para concluir con la figura de Hitchcock, en vista de la documentación aquí reflejada sobre Alma Reville, habría que ver dónde queda ella respecto a todas estas actrices que trabajaron junto con su marido. También habría que analizar aquellos personajes que interpretaron estas actrices: esposas, amantes o compañeras de diversa índole. Visto desde fuera, la relación entre Hitchcock y Reville se me antoja maternal y excesivamente comprensiva, comprometida y colaborativa respecto al proceso creativo de su marido³⁹⁷.

E. Ausencia / Ostracismo y destierro (estado 5)

Para comentar este apartado, es necesario partir de la idea de que los intérpretes pueden ser *relevados* en el sentido de que pueden ser meras *modas*. Su *estereotipación* facilita que sean intercambiables entre sí. Esta posición de debilidad ya la hemos comentado con las fuentes de Lipovetsky y ejemplificado con el estudio

³⁹⁶ A estas citas se les puede sumar un enunciado de Truffaut en el número 16 de *Télé-ciné*, publicado en marzo de 1970:

J'ai toujours préféré le reflet de la vie à la vie elle-même. Si j'ai choisi le livre et le cinéma dès l'âge de onze ou douze ans, c'est bien parce que j'ai préféré voir la vie à travers le livre et le cinéma. (Butterfly, 2004: 47)

Y cerramos el eje, con Marcel Proust, respecto *En búsqueda del tiempo perdido*:

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés». Notre vie, et aussi la vie des autres, car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.

Extraído de *À la recherche du temps perdu III, Le Temps Retrouvé*, p. 891 Ed. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

³⁹⁷ Véase pie de página nº 383, pp. 405-406.

del *star-system*. No es un tema menor, y creo que es un tema del propio sistema en dónde debería profundizar la investigación mucho más. Lamentablemente aquí no es menester, aunque podemos achacar esta posición de debilidad de los intérpretes a intereses puramente económicos en vista a la documentación recopilada y ya comentada, pero ello no esclarece completamente el problema en todas las muestras. Sin embargo, continuamos. A continuación vamos a comentar en un barrido de casos las implicaciones artísticas que este *estado 5* conlleva.

No me atrevo a fijar una teorización porque el motivo de la colocación en el reparto de roles varía en cada caso. Las motivaciones del uso de Anna Karina por Godard, o de James Stewart por Hitchcock, etc. son diferentes; ya no sólo por cuestiones relativas al mundo creativo del director en términos generales, sino relativas a la relación del director con cada intérprete en particular. Es decir, no es que cada autor opere desde distintos criterios, sino que cada autor opera desde distintos criterios para cada actor o actriz. Aunque permiten seguir explorando la situación de la manera más efectiva posible, estos casos pueden no ser las muestras más idóneas; son casos particulares.

La industria y su método de creación de *estrellas* opera de determinada manera. El director no hace otra cosa que repetir los métodos de la industria, pero las motivaciones son, si cabe, más particulares. Al no estar al margen de la concepción industrial, la obra de director realmente necesita su *actualización* y vigencia en el tiempo presente, de forma constante, y debe articular el conjunto de su obra, con sus respectivas etapas también espaciadas a lo largo del tiempo. Los actores, durante el tiempo que son útiles, son una *moda*; luego se busca el *repuesto* que pueda bien continuar ejemplificando los mismos valores que el actor anterior, o bien representar nuevas significaciones, marcando el inicio de un nuevo ciclo. Un director puede buscar esa vigencia también a costa de poder *sobrevivir* también él a la constante necesidad de renovación del propio comercio de los filmes.

El director también necesita permanecer en la industria y conservar su *identidad* en la sucesión de sus películas. Y para hacerlo, respecto a los intérpretes, detecto dos formas de actuar. La primera de ellas surge cuando un actor deja de ser actor útil y es *relevado* por otro terminando así su periodo de *moda*. Este nuevo actor,

supuestamente, personifica los mismos valores que el actor del ciclo anterior demostrando continuidad. En el segundo de los casos, de igual manera el actor es *relevado*; pero este nuevo actor personifica nuevas significaciones diferentes al del actor anterior. Esto marca claramente no sólo un cambio de actor, sino un nuevo ciclo en la trayectoria del cineasta.

Tratándose de un tema complejo, es necesario comentarlo detalladamente. Cabe decir que en el primero de los casos comentados en el párrafo anterior, lo detecto especialmente cuando no se valora la adaptación de los papeles a la edad real del intérprete. Por este motivo se procede a una búsqueda de actores más jóvenes ya que el intérprete fetiche es ahora incapaz de interpretar esos papeles de manera verosímil ya que su apariencia no encaja en ellos. Esto lo ha verbalizado expresamente Woody Allen sobre Diane Keaton y él mismo:

Well, yes, Keaton and I worked together for years, but what happens is, you know, we get older and we're not able to play the same parts. So the part I played with Keaton were romantic parts I was always chasing after her, having love relationships with her... but, you know, now she's an older woman and I'm older man, you know, so we can't do the same things, and in order to tell those stories, you need younger people. And Jesse [Eisenberg] and Kristen [Stewart], perfect, and as a mentioned some of other people I work, Scarlett Johansson, Emma Stone... they're perfect for the story I'm telling. (VPRO, 2016)

Esta cita ha sido literalmente transcrita desde la presentación en el Festival de Cannes de 2016, en donde Allen presentaba *Café Society* en una entrevista elaborada por *VPRO Cinema*.

Los actores cinematográficos en mayor medida están condicionados por su físico. Independientemente de sus cualidades interpretativas, Mel Gibson y Danny de Vito no competirán nunca por los mismos papeles. Según Armengol y Barbany, al menos en términos de casting, el físico también implica una personalidad. La altura, las facciones faciales, etc. condicionan que el intérprete y es el mismo actor quien debe ser consciente de cómo se acondiciona su apariencia al actor que deberá interpretar. Es por ello por lo que actores tan característicos como Joe Pesci, Bob Hoskins, Luis

Ciges, Alain Delon, Rossy de Palma, Álex Angulo, Tom Cruise, Gérard Depardieu, Juan Echanove, Rita Hayworth, entre muchísimos otros, han podido orientar sus carreras con independencia de haber sido considerados más o menos agraciados. La calidades interpretativas no están reñidas con ser conscientes de que se debe adecuar la apariencia del intérprete con las necesidades del papel (Armengol, Barbany, 1997: 46-47).

Los rasgos de la edad respecto a la apariencia (*presencia*) no es el problema, sino una característica más. Es una modificación en su físico, no una avería que pueda imposibilitar o inhabilitar a un intérprete, pero sí puede afectar a la *verosimilitud* de que ese actor pueda interpretar un papel determinado, a su adecuación.

En el ámbito cinematográfico el envejecimiento puede condicionar muy especialmente a los actores, pues en un Primer Plano los rasgos de la edad en la cara son más visibles. Se trata de una actualización, pues este rostro, aún manipulable mediante trucos técnicos o de caracterización, actúa como *máscara* y viene dada de manera natural. El rostro es «apariencia», como se observa en los textos de Jacques Aumont. Según este autor Georg Otto Stindt en *Das Lichtspiel als Kunstform*, de 1924, es aún más explícito que los textos conocidos de Balázs sobre el tipado ya que en cine, en origen, se buscaba la forma innata. Es decir, se buscan los rasgos particulares del actor; pues se entiende que el actor de cine sólo tendría una única *máscara* posible. El maquillaje, por tanto, no debe destruir ese rostro sino que permite modificarlo dentro de unos límites que son propios e individuales de cada individuo (Aumont, 1998: 84-85).

Podríamos hablar de otros elementos de caracterización o trucos técnicos específicamente visuales para ordenar el *camuflaje*, pero la teorización de aquellos años presupone estos principios. Y aún así, nada de esas teorías hacen pensar que el envejecimiento incapacite al actor, tal y como se ha comentado en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301). El paso del tiempo supone una necesidad de adecuación. Se puede ver la diferencia de edad entre las parejas de los personajes de las películas Woody Allen en *Manhattan* (interpretada por Mariel Hemingway con diecisiete años), *Poderosa Afrodita* (interpretada por Mira Sorvino con veintiocho) o *Si la cosa funciona* (interpretada por Evan Rachel Wood entonces

con veintiún años). Son jóvenes en comparación con el personaje masculino, es verdad, pero es que desde esa diferencia es desde donde se articula la historia que se pretende contar. Se requiere a una actriz joven, pero también con unos rasgos y apariencia determinadas. El global de sus *presencias* también es diferente respecto a otras actrices de su misma edad; su total idoneidad no sólo la decide que estén en la veintena, sino también en otras aptitudes relativas a su físico.

La edad del personaje femenino se mira con recelo por los otros personajes masculinos, e incluso, en concreto en *Poderosa Afrodita*, donde el personaje de Allen y el de Mira Sorvino no llegan a formalizar una pareja, es él quien intenta que el personaje femenino se empareje con el personaje interpretado por Michael Rapaport, más cercano a su edad y más acorde a la personalidad de ella³⁹⁸. El de Evan Rachel Wood en *Si la cosa funciona* también finaliza el metraje con otro personaje de una edad más cercana a la suya. Las edades de las actrices, como el global de todo lo relativo a sus *presencias*, alude a las necesidades de las tramas.

Por ello también, si así el papel lo requiere, se recurrirá a actrices de una edad más madura, las cuales se acerquen más a la edad de Allen. Elaine May, con cuya actriz la amistad se remonta a los tiempos en que ella formaba parte con Mike Nichols cuando compartían agentes: Jack Rollins y Charles H. Joffe, se adecúa perfectamente como esposa del personaje de Woody Allen en *Crisis en seis escenas*. Y haciendo honor a la cita de Allen respecto a Diane Keaton y *Café Society*, es verdad que en esta serie, la historia de amor se encuentra entre los personajes jóvenes de Miley Cyrus y John Magaro. Para la pareja madura están relegadas otro tipo de tramas y otra forma de relacionarse, lo cual también la hacen más verosímil. Esto también se ha de mencionar.

³⁹⁸ En *Candilejas* Clavero también cede su relación con el personaje femenino al pretendiente más joven, un compositor musical de éxito. Se identifica en este personaje, además, una *autodiégesis relevada* del propio Chaplin. Lo identifico mediante la codificación del trabajo. Y no sólo ocurre que el propio Charles Chaplin también compone, como es el caso de esta cinta, sino que por ello también ha elaborado las melodías que se escuchan en ella, incluidas las que están supuestamente compuestas por este personaje exitoso y que son tocadas a lo largo del metraje.

Además el *relevo* se identifica notoriamente en este personaje porque está interpretado por uno de los hijos de Chaplin, Sydney Earl Chaplin. En consecuencia, en relación a ello, su físico también es muy parecido. Como se observa, simbólicamente este personaje representa una segunda oportunidad visto en distintos niveles.

Sobre la circunstancia del envejecimiento lo que se pone se evidencia en mayor medida es un problema que afecta al funcionamiento industrial y no tanto el artístico. Cabe señalar algo que es cierto, y es la desigual cantidad de papeles que existen para intérpretes masculinos de más de cuarenta años, en comparación con los roles para las intérpretes femeninas de esa misma edad. Este es un problema que durante estos años de preparación de mi tesis se está exponiendo en la propia industria, tanto americana, como española. Parece ser que hay un doble rasero según el género del intérprete. Véase el caso de Leticia Dolera que, en 2017, en la línea del movimiento #MeToo³⁹⁹,

³⁹⁹ El discurso, desde luego, no es ajeno al caso de abusos sexuales de Harvey Weinstein, que supone un exceso de su posición influyente dentro de la industria. El hecho de que las actrices tengan valor únicamente durante el periodo de tiempo en el que ellas tienen veinte años, pone en evidencia cual es el tipo de representaciones que las producciones pretenden hacer de la mujer. Polémica alrededor de un tema controvertido, habrá que ver como será analizado en un futuro y qué consecuencias tendrá para la industria.

No sé hasta qué punto estas relaciones y representaciones han sido una consecuencia o una causa de que la industria haya estado dominada por hombres, supuesta y generalmente heterosexuales, tanto en los departamentos de producción, como en el de dirección y, aunque de una manera menos monopolizada, también en los de guión. Sin embargo, en vista del barrido sobre la fabulación que se está realizando en esta tesis, no es descabellado que toda esta circunstancia esté íntimamente relacionada una con la otra. Incluso en el caso de Anna Karina, en donde los papeles eran escritos por Godard para ella, su posterior envejecimiento coincide con el ocaso de su carrera profesional dentro de los productos comerciales.

Para el conflicto, que no es sólo profesional, sino también ideológico, cabe poner en relieve la opinión de otras actrices, como es el caso Catherine Deneuve o de Brigitte Bardot, las cuales hablando seguramente con conocimiento de causa, presentan la idea de que muchas actrices, pese a lo abusivo que es el trato, terminan aceptando las condiciones del mismo para sacar un beneficio. Bardot, el 17 de enero de 2018, señalaba lo siguiente en informaciones recogidas por *Le Parisien* y *Europe1*:

Il y a beaucoup d'actrices qui font les allumeuses avec les producteurs afin de décrocher un rôle. Ensuite, pour qu'on parle d'elles, elles viennent raconter qu'elles ont été harcelées... En réalité, plutôt que de leur profiter, cela leur nuit. (Vermelin, 2018)

Además añadía: «Je trouvais charmant qu'on me dise que j'étais belle ou que j'avais un joli petit cul. Ce genre de compliment est agréable» (Vermelin, 2018). Desde luego, cabe recordar que Carlo Ponti decidió que era apta para protagonizar *El desprecio* porque consideraba que con tres desnudos de la actriz la película podría tener buena comercialización. Y este tipo de casos no distan, en cierto modo, del favoritismo que Jennifer Jones tuvo tras su matrimonio con David O. Selznick, y que Ava Gardner deja entrever en sus memorias. «Cuando una chica es joven y guapa y una actriz ambiciosa, es muy difícil resistirse a esa clase de atenciones» (Gardner, 1991: 155). Pero de todos modos, en todo caso, hay que diferenciar entre lo que supone un abuso sexual, injustificable en cualquier caso, de una transacción de intereses personales por ambos lados, y, en términos laborales, la independiente búsqueda comercial que supone la sexualización consentida de una personaje mediático. Este enunciado tan maniqueo no resuelve el primer problema; pero lo diferencia del tercero, que es del que nos estamos ocupando aquí. En cualquier caso, los tres, es verdad, pueden ir de la mano.

Por añadidura, el fotógrafo Helmut Newton cuenta en su autobiografía que durante el tiempo que estuvo trabajando en la edición francesa de Vogue, fue testigo de la figura del “protector”. Helmut define la figura como la de un rico hombre de mediana edad, casado y con un trabajo bien considerado que pagaba el alquiler a las modelos a cambio de poder visitarlas una o dos veces por semana. Ellas, por su parte, tenían a su otro novio, la relación con el otro hombre era meramente un acuerdo. Newton

expone la situación de que una directora de casting le aconsejó que mintiera sobre su edad. En el vídeo titulado *Si tienes más de 30, no digas tu edad*, publicado por eldiario.es, expone que a esta circunstancia no están tan expuestos los intérpretes masculinos, cuyo envejecimiento les da más autoridad para nuevos papeles y personajes (ElDiarioes, 2017). La reivindicación viene de lejos. Precisamente Bette Davis señaló justamente el doble rasero con que eran valorados los intérpretes masculinos y femeninos cuando ellos envejecían (Walker, 1974: 329).

La particularidad de cada caso es diferente. Algunos actores o actrices se adecúan (*desaturan*) en otros papeles, mientras que otros son desechados por la industria (*ausencia*). Todo esto por un lado; pues suponemos que los actores y actrices son *suplantados* a causa de su edad por actores más jóvenes debido a que éstos deben demostrar en las películas exactamente el mismo tipo de significaciones “relativas a la juventud” que los otros han representado antes.

Pero en el segundo de los casos es donde surge el *relevo*, es cuando al cambiar de intérprete se detecta un brusco cambio de temas o, por lo menos, un cambio en el tratamiento de éstos, dentro de la obra de un determinado director. Un nuevo itinerario.

Este nuevo actor o actriz no personificará los mismos valores que el intérprete anterior. Esto se puede ejemplificar claramente con el *relevo* de Carmen Maura por Penélope Cruz en la filmografía de Pedro Almodóvar, caso a través del cual he detectado esta circunstancia. Este *relevo* de una actriz por otra coincide con la mayor atención y abordaje del tema de la maternidad en la obra del cineasta español. Para él, la nueva actriz parece ser un nuevo bloque de mármol recién traído de la cantera y listo para comenzar a ser cincelado, mientras que Carmen Maura ya está condicionada por las otras películas que ha realizado con él previamente.

cuenta que era algo corriente entre las modelos que trabajaban en París en las casas de costura y salones de exposición durante los años sesenta y setenta, las cuales cobraban muy poco, no teniendo además tampoco trabajo durante todo el año. Señala Newton que ese tipo de modelos, las cuales sólo se dedicaban a vestir las prendas, se acabaron cuando comenzaron a grabarse en vídeo todos esas muestras y desfiles, que es cuando comenzaron a ganar salarios desorbitados (Newton, 2005: 182-183).

Desde su primer largometraje *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (España, Pedro Almodóvar, 1980) hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (España, Pedro Almodóvar, 1988), Carmen Maura aparece en seis de siete películas dirigidas por Almodóvar⁴⁰⁰. Tras ellas, bruscamente *desaparece* de la filmografía del director, apareciendo únicamente en *Volver*. Con la *desaparición* de Carmen Maura, surge, primeramente, la presencia de Victoria Abril durante tres largometrajes correlativos, *¡Átame!* (España, Pedro Almodóvar, 1989), *Tacones lejanos* y *Kika* (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1993); para posteriormente *desaparecer* también, e instaurar en su filmografía la presencia, hasta ahora, de Penélope Cruz.

El relevo de la actriz, además, coincide con la eliminación de las referencias a Fabio McNamara y va parejo en el tiempo con el *relevo* también de Bernardo Bonezzi como compositor habitual de las bandas sonoras. Termina haciéndose cargo de este puesto Alberto Iglesias. Además, coincide también, más o menos, con el *relevo* del director de fotografía Ángel Luis Fernández por José Luis Alcaine. Este es el motivo, por lo que el *relevo* de Carmen Maura puede tener razón no sólo desde un cambio temático en la filmografía de Pedro Almodóvar, sino desde la mutación motivada a partir del cambio del modelo de producción establecido por los hermanos Almodóvar tras fundar la productora El Deseo.

Este cambio aún más profundo deviene desde que, en dicho momento, se sopesa el cambio de todos los colaboradores habituales, lo que da lugar a filmes de diferente naturaleza e, incluso temática, una nueva *identidad*, cerrando así las implicaciones creativas con la llamada “movida madrileña”. No obstante, al margen de esta otra interpretación, mi hipótesis de la *saturación* de Carmen Maura en la obra de Pedro Almodóvar, respecto a la relación temática, se expondrá a lo largo de estas páginas, al margen de los criterios de producción.

Pero no hay que perder de vista tampoco la intención de los hermanos Almodóvar de alcanzar el mercado internacional, concretamente estadounidense, al que Carmen Maura, al igual que Victoria Abril, no han tenido completo acceso. El problema puede surgir también en este punto. Abril es el punto intermedio entre Maura y Cruz. Los

⁴⁰⁰ La excepción es *Laberinto de pasiones*.

personajes de Victoria Abril no deben ser pasados por alto, pues es en *Tacones lejanos* donde, por primera vez de manera relevante, se presenta con importancia la relación entre hija y madre. En este caso, la hija, interpretada por Victoria Abril, sigue siendo el personaje protagonista. Sucede también en *Volver*.

Centrándonos únicamente en el terreno estrictamente temático, el tema de la maternidad tiene un desarrollo creciente, no sólo hasta *Todo sobre mi madre* (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1999), sino que es un tema capital que se prolonga hasta las películas más recientes del autor. Clarifico que la utilización de representaciones maternas establecidas por Carmen Maura, Marisa Paredes, o Cecilia Roth; igual que otras que a continuación expondremos, necesitarían su estudio individual. Pero en el caso de Penélope Cruz, al margen de presentar personajes que son madres, que también lo hace⁴⁰¹, basta poner en relieve que ha sido, de todas estas actrices, la que más a trabajado junto con Pedro Almodóvar tras el fin de su colaboración con Carmen Maura. No obstante, no ha superado todavía el número de apariciones en la obra del cineasta respecto a la actriz anterior, coincidiendo las dos en el largometraje *Volver*, la primera en donde Cruz es la protagonista y en la que las dos son madres.

En *Volver*, por un lado, Carmen Maura interpreta a un personaje materno. Es la madre del personaje interpretado por Penélope Cruz. En segundo lugar, paradójica e irónicamente el personaje de Maura es un personaje que, al inicio de la cinta, creemos fallecido, algo que además fomenta una caracterización premeditadamente más avejentada a la que por edad le correspondería a la actriz. Almodóvar, en *Volver*, juega con Maura presentándola a mitad de camino entre la aparición y el fantasma. La cinta tiene interés, porque propicia las interpretaciones al poder ver las dos actrices trabajando juntas y observar la jerarquía a la que Almodóvar las somete. Es el caso de uno de los contenidos adicionales de la edición coleccionista en DVD, donde el propio Almodóvar entrevista a las actrices respecto a la elaboración de la película en su conjunto. Justo en este encuentro también se expone su relación con todas ellas durante el periodo de preparación de la película, durante el rodaje y a lo largo de su posterior estreno. Es ahí donde la propia Carmen Maura comenta la relación entre Cruz y Almodóvar:

⁴⁰¹ No todos los personajes interpretados por Penélope Cruz son madres. También encontramos mujeres embarazadas, como por ejemplo en *Los amantes pasajeros* (España, Pedro Almodóvar, 2013).

Carmen Maura: Yo nunca he visto a un director querer tanto a una actriz como Pedro a ti.

Penélope Cruz: Bueno, a ti también te quiere mucho, eh.

Carmen Maura: No, pero... Sí, no, pero... [ríen] No, no, yo por ejemplo, he tenido momentos de quererme muchísimo como en *La ley del deseo*, por ejemplo que era... que adoraba el personaje, se le notaba, o sea que en cuanto yo me disfrazaba desde por la mañana porque me sacaba... pero la relación que he visto contigo me ha resultado muy impresionante. Realmente. Pero bonita, eh, ni una cosa... me resultaba muy especial. La relación que tenáis.

Penélope Cruz: Para mí es algo de lo que me cuesta hablar realmente. ¿Sabes? Tal y como lo siento, porque es algo muy fuerte, entonces como que lo pones en palabras y... no. Yo nunca voy a contar... eso sólo se lo contaré a él realmente lo importante que es esto para mi vida. O sea, va mucho más allá de mi carrera. Es una cosa muy especial, sí.

Carmen Maura: Eso, que había una cosa muy especial. Una cosa muy especial entre vosotros.

Pedro Almodóvar: Pues yo os he adorado absolutamente a cada una de vosotras en momentos claves de la película. Y con toda la intensidad que he podido. Pero sí reconozco y esto a lo mejor no se debería decir, o no debería decirlo alto... pero sí reconozco que he tenido pasión con Penélope [...] Yo he sentido esa pasión con cada una de vosotras en la mayoría de las escenas; hablaba como curiosidad también que con Penélope me había ocurrido esa otra cosa que, bueno, da un poco incluso de apuro confesarlo. Da mucho apuro. (Volver, 2009b)

¿Qué es en concreto “*esa otra cosa*”? Es el problema de fondo que estoy intentando alcanzar y definir. A partir del capítulo 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199) de esta tesis, “esta otra cosa” podemos pensar que es un consenso de mimetismo y la aceptación de la transvaloración tridireccional entre el autor y el intérprete a través del personaje (la *encarnación*); pero ellos, lamentablemente, no lo llegan a verbalizar y nos privan de saberlo, con rodeos. Pero es el pacto necesario para acceder al proceso de *embellecimiento*, de *sacrificio*. “Esa otra cosa” es lo que genera la aprobación de que una parte tenga el permiso de someter a la otra. “Esa otra cosa”, sea la que sea, es la que nunca hubo entre Hitchcock y Hedren, ya que, sea la cosa que sea, ella no la comprendió o, comprendiéndola, la quiso evitar, rechazándola. El intérprete, para dar permiso, debe confiar en aquel que le va a *someter*.

Pero Almodóvar utiliza una palabra importante: “pasión”. En el Evangelio, la Pasión de Cristo comprende los episodios entre La Última Cena y la Crucifixión. No hay puntada sin hilo. Las marionetas no tienen vida propia. La marioneta es un muñeco controlado por hilos. El títere es un muñeco que se mueve directamente con la mano. El actor es también un modelo que es movido por la posesión de un director. De cualquier modo, esa posesión, esa *resurrección*, es precisamente lo que revaloriza al actor. Esa es la situación de todos estos actores.

Como se puede ver en los extras de la edición en DVD y Blu-ray de *Los abrazos rotos* (España, Pedro Almodóvar, 2009), es Almodóvar, en pleno rodaje, quien va dictando a Penélope Cruz aquello que su personaje debe de pensar y verbalizar en un diálogo junto con el personaje interpretado por Carmen Machi. Ella es la que debe reaccionar a esas indicaciones que él está dando *in situ* y en tiempo real. Almodóvar, tras la cámara, también está actuando todo el texto y el subtexto del personaje, pero es ella, Penélope Cruz, la que está expuesta frente a la cámara. Es posible que no todas las escenas sean dirigidas por Almodóvar del mismo modo, pero el documento resulta llamativo. Penélope Cruz es objeto de ventriloquia al mismo tiempo que un ornamento a través del cual el autor se expresa y también se recrea (*Los abrazos rotos*, 2009a). Esta sería la evidencia más esclarecedora de lo que supone la *autodiégesis relevada*. Para que no haya lugar a dudas, así se expresaba precisamente Almodóvar en sus conversaciones con Frédéric Strauss respecto *La ley del deseo*⁴⁰²:

Creo que la figura del cineasta es oral; en todo caso, yo lo soy y casi llego a hipnotizar a los actores con las palabras, cosa de la que tal vez no sean conscientes. En las primeras escenas de *La ley del deseo*, el director es una persona oral que ordena y manda lo que hay que hacer. Para mí, la voz de toda la película es la del director, interpretada a veces por los actores. (Strauss, 2001: 73)

Cuando Penélope Cruz recibió el César de Honor en 2018, Almodóvar también le

⁴⁰² Este método de dirigir oralmente propio de Almodóvar puede quedar patente en la escena inicial de *La ley del deseo* a través de los personajes de los actores de doblaje.

Esta técnica, por lo demás, no sería original de Almodóvar. Está documentado este mismo método en los rodajes de, por ejemplo, Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini, los cuales podían también dirigir a través de su voz, *in situ*, gracias a que durante el rodaje no se recogía el sonido de forma directa. Es decir, esta forma de dirigir está estrechamente relacionada con la existencia de un doblaje posterior, práctica habitual en Italia o España.

dedicó unas palabras en el propio escenario: «La primera vez que la vi era demasiado joven para los papeles que yo escribía en aquella época, pero aún así le pedí que hiciera de prostituta rural que daba a luz en un autobús de noche» (Vicente, 2018). Esto sucede en la cinta *Carne trémula* (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1997). Almodóvar añadió: «Nuestro primer problema fue afearla⁴⁰³. Se tenía que vestir con ropa de segunda mano de los setenta, pero aún así era imposible que pareciera pobre y provinciana. Hay algo en ella que lo glamuriza todo» (Vicente, 2018).

Aquí «glamour» es una palabra verdaderamente clave también. Aumont lo define como un encantamiento hipnótico, relacionado con los sueños, que adquiere un valor dramático y comunicacional dentro del medio fotográfico. Es una cualidad que pone en relieve la sensualidad de un sujeto, ya sea su propia identidad *real*, la de una *máscara* que estamos fabricando mediante el objeto técnico de captura y/o mediante otros métodos, como pueda ser el maquillaje (Aumont, 1998: 66). El «glamour» es el resultado del *embellecimiento*.

El *glamour*; el propio concepto puede sonar superficial, pero si lo entendemos como ese margen de veneración sobre la actriz, o su capacidad que tiene ella para ser venerada, nos percatamos que es algo necesario para este proceso. La palabra personalmente no creo que esté bien escogida, pero define la cualidad por la que el intérprete puede ser venerado y que hace despertar una *obsesión* alrededor suya. Además, esa cualidad mal definida puede ser menguante: es decir, el margen de veneración del autor respecto al intérprete puede crecer y decrecer. También puede ser comparada entre unos y otros, siendo más grande esa capacidad en una intérprete que en otra. La *pasión* que siente Almodóvar por Cruz, no es comparable por la *pasión* que siente por otros intérpretes⁴⁰⁴.

⁴⁰³ En alusión a un proceso de idealización (*embellecimiento*) hacia lo negativo.

⁴⁰⁴ Así se expresa también Pedro Almodóvar:

La relación con los actores es algo muy delicado y peligroso. Entablo con ellos una relación que, desde el punto de vista psicológico y sensual, es muy fuerte. Durante el rodaje, lo soy todo para ellos. Después del rodaje, cada cual retoma su vida, solo continúo en contacto con alguno de ellos. Mi pasión por los actores suele terminar cuando acaba el rodaje, sin embargo, mi memoria emocional está llena de recuerdos de los mejores momentos compartidos con ellos, y eso permanece para siempre grabado en mi corazón. (Almodóvar, 2017g: 129)

También:

A menos que escribas un papel con un actor en mente, que es algo que trato de no hacer, es imposible encontrar a uno que corresponda al cien por cien con el personaje escrito en

La *pasión* puede ser *saturación*. En vista de otros casos ya comentados como Anna Karina, o el caso actual de Carmen Maura, al perder el *glamour* (*pasión*), indica cómo estos intérpretes *saturados* por el autor, o *corruptos* por sí mismos, son condenados, al ostracismo (*ausencia*) cuando su significación deja de tener valor para el autor o para el sistema. Es decir, la pérdida de *glamour* también equivaldría, bajo la concepción de Aumont, a la pérdida o cambio de significación del intérprete. A este cambio de sentido, ya lo hemos señalado como *desaturación*.

Todas las premisas y consideraciones de la *autodiégesis* se encuentran en destinos similares. De forma paradójica la *aniquilación* se encuentra con el *sacrificio*; y también con el *éxodo*, puesto que también esa salida o expulsión es un sacrificio que supone la desaparición de alguna cosa en la obra de determinado cineasta. Es una transformación a través de una catarsis; y la muerte, tal y como es la muerte y resurrección de Jesús de Nazaret en la tradición judeocristiana, es el cambio de una vida a la otra. La *muerte* permite la actualización y el cambio. Igual que podemos utilizar el término «glamour», podríamos proponer el concepto de *pasión*, que en terminología cristiana nos hace comprender mejor el gran calado en el imaginario de la cultura occidental.

Estrechamente relacionados con personaje, Cristo, en los textos bíblicos también forman parte de un ideario simbólico de importancia que no es ajeno, ni al fenómeno en general, ni tampoco a esta cuestión concreta de la Pasión y Muerte de Cristo. Además de los apóstoles, encontramos la figura de la madre, la Virgen María, y a

abstracto. Lo mejor es elegir al actor que más se acerque a las características físicas del personaje para, a continuación, reescribirlo en función de su edad, su acento, su origen y, sobre todo, la personalidad del actor elegido. Esos cambios se hacen de manera progresiva durante los ensayos de modo que, al comienzo del rodaje, tienes la impresión de que has encontrado al actor ideal para el papel. (Almodóvar, 2017e: 240)

Y, en concreto, en el diario de rodaje de *Volver*, Pedro Almodóvar señalaba lo siguiente sobre Penélope Cruz:

Penélope Cruz está convirtiendo la película en un festival personal. Verla actuar cada día es un auténtico espectáculo para los ojos de la cara y los del alma. Nos quedan todavía cuatro semanas de rodaje, no sé quién ha vampirizado a quien, si el personaje a ella o ella al personaje, pero Penélope es Raimunda tanto como Raimunda es Penélope. Y para mí, ser testigo de esta fusión, me depara un placer que no sabría cómo explicar. (Almodóvar, 2017h: 339)

Como se observa, el Pígalión consigue el *goce* al encontrar la síntesis entre el personaje fabricado y el actor o actriz. La modelación y ajuste; es decir, la adaptación, forma parte del proceso.

María de Magdala, la supuesta discípula y también compañera sentimental según ciertos textos⁴⁰⁵. Estos dos personajes femeninos, tras la muerte de Jesús le lloran, le asisten y ambas son *testigos*, de la *Resurrección*. Son personajes que interactúan con el personaje principal y que tienen funciones de peso y relevancia simbólica.

Ambas figuras, la madre y la amante, son personajes de mucha importancia en el fenómeno de la *autodiégesis*. Son muchos los ejemplos de personajes detectados, interpretados por actrices que también son intérpretes fetiche, y que además tienen mucha relevancia en obras de determinados cineastas, como es el caso de Almodóvar. Lo vamos a observar también en las páginas siguientes al hablar tanto de su propia madre, como de Chus Lampreave.

Antes de *Volver*, y antes de dejar a Cruz y a Maura, debemos acercar aún más el foco al caso concreto de *Carne trémula*. En ella, Cruz tiene un papel muy pequeño e interpreta a una madre, lo cual es un indicio; pero lo más llamativo es que ese personaje es llamado por el nombre de Isabel Plaza Caballero. Este dato no tendría mayor interés si la madre de Almodóvar no se llamase, precisamente, Francisca Caballero y que ella falleciese entre el estreno de esta película y el rodaje de la siguiente, *Todo sobre mi madre*, en la que recordemos que Penélope, sin ser todavía protagonista, también será madre.

Si bien el cambio de temática en la obra del autor está marcado también por un suceso vivencial de importancia, el fallecimiento de un familiar, también, en este caso, está enlazado -independientemente de que sea en un grado más o menos intenso- con el terreno de la ficción y los personajes de Penélope Cruz. Por lo contrario, cabe interpretar también el personaje de Carmen Maura en *La ley del deseo*. Allí, la actriz interpreta a un transexual.

Este tipo de personajes no son ajenos a otros personajes de otras películas del cineasta, pero sí que es la primera vez que Carmen Maura interpreta a un papel de esa índole: un personaje que originariamente es un hombre y por tanto, está incapacitado para ser, específicamente, madre de manera biológica. Al haber nacido con un cuerpo

⁴⁰⁵ Sobre María Magdalena, véase pp. 334-335 en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301).

de hombre, supuestamente este personaje se acerca más a la figura del autor, en cuanto que podría ser un *alter-ego*, y no tanto al de la actriz. Pero realmente, la verdadera razón de la *saturación* no creo que remita completa y únicamente ni lo uno, ni lo otro. Maura aquí ni es *alter-ego*, ni tampoco remite a la *proyección indirecta* de Carmen Maura; aunque desde luego podríamos suponer que este personaje está más cerca de una proyección de la *identidad* de Almodóvar que de la actriz, al menos en algunos puntos. Este análisis es complicado. En esta película la *identidad* de Almodóvar se encuentra más en la del personaje protagonista de dicha película, un director de cine interpretado por Eusebio Poncela⁴⁰⁶.

Tras *La ley del deseo*, los personajes de transexuales empezarán a ser interpretados también por intérpretes masculinos en la obra de Almodóvar. Es el caso de Toni Cantó en *Todo sobre mi madre*. También los casos de transformismo de Miguel Bosé en *Tacones lejanos* o Gael García Bernal en *La mala educación* son sintomáticos. A causa de ese personaje de *La ley del deseo*, en el mundo fabulado del cineasta manchego, se le atribuye a Carmen Maura la incapacidad de convertirse en madre dando a luz. Todos estos personajes se engloban dentro de un mismo grupo de personajes diferentes a los que Maura había interpretado previamente en la obra de Almodóvar, pero no el de *La ley del deseo*.

⁴⁰⁶ Al margen de que en la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el personaje de Carmen Maura esté embarazada, no sabemos cuál será el futuro de dicho bebé. Lo que sí que vemos en *La ley del deseo* es que Maura interpreta a una hermana transexual del personaje de Eusebio Poncela, un director de cine que cumple como *relevo* de Pedro Almodóvar. Por este lado, Carmen Maura ya es un personaje *autoficticio* de fraternidad, pues actúa como hermana y, aparte, aunque está incapacitada para ser madre biológicamente, actúa de madre para una niña, interpretada por Manuela Velasco. Dicha niña, tiene una relación parecida con su madre biológica, interpretada por Bibi Andersen, que luego veremos desarrollada en la relación de Victoria Abril y Marisa Paredes en *Tacones lejanos*.

La ley del deseo es una pieza clave en el análisis de la obra de Almodóvar, ya por otro lado, el personaje de Carmen Maura también desarrollará tramas menores aquí planteadas, como la infancia del personaje como solista del coro. Esta trama será central en *La mala educación*, a través de Gael García Bernal, y en la que también tendremos un personaje que es un cineasta, interpretado por Fele Martínez. El origen de *La mala educación* está, en palabras de Pedro Almodóvar, en el personaje de Carmen Maura en *La ley del deseo*, que a su vez venía de un relato previo en el que un travesti regresaba al colegio para chantajear a los curas que le acosaron (Almodóvar, 2017e: 312).

Pedro Almodóvar ha señalado que *La mala educación* no es autobiográfica, al igual que tampoco es una película que reflexiona de la Movida madrileña. Tampoco es un ajuste de cuentas respecto a los curas que fueron sus profesores. Almodóvar señala momentos de disfrute durante su infancia, como su posición de solista en el coro, lo cual se incluye en la película, pero no por ello en la película se dejan de mostrar sucesos inspirados en personas reales. Aunque él no los sufriera, expone habladurías de algunos compañeros de Almodóvar respecto al acoso de los curas (Almodóvar, 2017e: 310-314).

Es aquí donde me aventuro a pensar que, por este motivo, Carmen Maura no puede tener cabida en una filmografía en donde la maternidad pasa a ser un eje temático tan dominante, más aún si cabe entre aquellos que son interpretados por actrices. No hay manera de encajarla, pues ha sido despojada de su cualidad maternal primigenia. Precisamente, cuando es retomada en *Volver*, paradójicamente, será una madre, pero una madre supuestamente fallecida y ausente; en cualquier caso una madre a la cual Penélope Cruz le reprocha no haber sido una buena madre. Puede interpretarse esa “aparición” fantasmagórica de Maura, no sólo como un homenaje a la actriz como *musa*, sino también como una despedida. Pero lo dicho: esto se trata de una interpretación. En cualquier caso, también que Maura sea recuperada, “resucitada”, para interpretar a la madre específicamente del personaje de Penélope Cruz también es interpretable.

Bajo mi perspectiva, lo que supone los personajes de Cruz a nivel creativo es una evolución de la personalidad poética de Pedro Almodóvar que se veía *saturada* en/con Carmen Maura. También está relacionado a nivel de constreñimiento industrial español en cuanto a su comercio. Un actor o actriz puede conformar la *identidad* de una filmografía de un director de igual manera que un director de fotografía o un compositor musical. Por ello, es comprensible que el autor los *destierre* si no quiere que el trabajo de ellos, la *identidad* de los otros, se anexe a lo relativo a la suya. El director hace finalizar la colaboración entre ambos.

Por otra parte, el proceso es igual que el que hace consigo mismo. En 4.2.2. Límites de la *autodiégesis documental* respecto a la *autodiégesis no-documental* (p. 208), hablábamos de *Otro*, que era el autor mismo. Chaplin y Jerry Lewis tienen dificultades para desterrarse a sí mismos. Aquí *desterrar* y *reemplazar* a otro, por otro *Otro*, no es tan complicado.

Risto Mejide, en octubre de 2015, en el programa *Al rincón* de Antena 3, le preguntó a la actriz Carmen Maura muy directamente los motivos de su deteriorada relación con Pedro Almodóvar. Ella contestó lo siguiente:

Pues mira, yo ahora no te voy a contar exactamente porque no... porque, te quiero decir... yo te puedo decir que... llega el rodaje de... yo rodé con él de *La ley del deseo*,

que nos llevábamos genial y creo que es un momento en que disfruté más con él porque él estaba enamorado de ese personaje. Y mi papel se agrandó, se agrandó, se agrandó... y él; yo sé cómo me miraba y todo era una cosa que es que le volvía loco, y yo... él me vistió toda y me... porque entonces él te acompañaba por la ropa... te buscaba los pendientes... todo. Todo. Y ahí... nos llevábamos genial y ese papel, fue uno de los... una de las cosas más... que más cariño tengo, porque realmente yo luego no me reconocía cuando me vi. Y después de eso, pues me escribió para mí, pues *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; y yo creo que no debió de escribir nunca para mí; porque fue a partir de ahí ya, que empezó a ser un poco más borde y en el rodaje conmigo era muy borde. Y no le gustaba nunca lo que hacía. Él a veces los rodajes pues es borde con alguno, casi siempre le tocaba a alguno. Y esa vez me tocó a mí. [Pausa] Se va a enfadar. Se va a enfadar. Que cada vez que... no ves que él ve todo.

[...]

[Para *Volver*] me llamó y me dijo... yo creo que me llamó para hacer ese papel porque estaba convencido de que yo podía hacer lo que él quería. Era un papel muy delicado. Y muy extraño. Yo cuando lo leí, si hubiera sido otro director a lo mejor no hubiera estado tan segura, pero como le conozco y sé que esto lo hacía bien... y yo lo entendí perfectamente... lo que él quería; como me pasa siempre. Él me llamó y me dijo: ¿dónde nos vemos? ¿En tu casa o en la mía?. No, nos vemos en terreno neutral. Y luego me llamó y dijo: bueno, bueno, voy a tu casa. Y vino a mi casa... estábamos nerviosos los dos pero yo podía disimular mejor porque soy actriz; y nada, en seguida lo primero que me preguntó si me importaba salir hecha un cristo. Y le dije: ya sabes que no. Es que me da igual además. Y nada, leí el guión y ya está. Y no hablamos casi nada, ni tuvimos que ensayar ni nada, porque el primer día de ensayos me dio una indicación, la primera indicación que me dio con una frase; yo se la clavé, nos quedamos los dos con carne de gallina, porque parecía mentira que después de veinte años la relación director y actriz siguiera exactamente igual. O sea, obediencia absoluta. Y conocer los tonos que él quiere, porque le conozco muy bien. [Pausa] Yo cuando veo una película suya, sé, o me parece oír su voz dando la indicación y sé cuando han hecho lo que él quería o no exactamente lo que él quería. Lo que pasa es que luego vino la promoción de *Volver* y la verdad es que no fui muy feliz, porque no me dejaron... de repente parecía ser que nadie en el mundo quería hablar con la Carmen Maura y cuando he hecho otras películas he ido a Estados Unidos y ha

habido montones de prensa y todo eso... y de repente como que cortaron y... sólo hice Cannes⁴⁰⁷. (Atresplayer, 2015)

Aunque no encontramos el mismo estado de “víctima” que acontece en la *crucifixión*, en el *destierro* también se es una víctima. Eso por un lado. Sobre esta cita también se pueden puntualizar varias cosas más. La primera de ellas es el modo en que Almodóvar trata el vestuario de las actrices. Aunque es algo que hemos visto ya en este mismo epígrafe con otros directores y productores, aquí el autor parece encargarse de eso personalmente. En este sentido, parecen tratadas como las muñecas Barbie. Además, símil relativo a la prostitución también es posible.

La idea de la muñeca Barbie es de Stoichita, que las pone como ejemplo en su estudio sobre el Pigmalión al explicar el caso de Hitchcock y Kim Novak, cuya presencia en *Vértigo* es completamente mudable en relación a su ropa. Ya en la lectura de *La transformación* de Ovidio, Pigmalión es un animador que adorna a sus estatuas con bellos ropajes. Pigmalión no sólo modela a su mujer, sino que, sin dejarla desnuda, la viste y adorna de maneras diferentes (Stoichita: 274-276). La muñeca Barbie, cuyos cabellos pueden ser peinados y despeinados a placer, pueden ejemplificar perfectamente este proceso y no sólo por sus vestidos intercambiables, sino por la cantidad de Barbies diferentes que podemos encontrar comercializadas. Las llamadas chicas Almodóvar⁴⁰⁸ son, para él, también como un santoral; o, recogiendo el símil de Godard, son tratadas como una madama trata a las chicas de su burdel.

Otra cosa que cabe puntualizar sobre la cita de Carmen Maura; es el miedo que ella tiene a que Almodóvar se enfade, a no ser *deseada* por él y en consecuencia perder (aún más) el privilegio de ser “la favorita”. Los actores están, en la mayoría de casos contratados para hacer un personaje ajeno a su propia naturaleza. A ese nivel radica también su “prostitución”. También demuestran un miedo al rechazo del director.

⁴⁰⁷ Si bien antes hemos mencionado que Carmen Maura no está integrada dentro de la industria estadounidense, sí que lo está en la industria francófona. Desde la década de los años ochenta, Carmen Maura ha trabajado en un considerable número de producciones francesas.

⁴⁰⁸ Marisa Paredes, en 2012, en el Festival de Cine de Venecia en una entrevista concedida al diario ABC, argumentó que la nomenclatura de las llamadas chicas Almodóvar fue utilizada por primera vez durante la presentación en Venecia de *Entre tinieblas*, cuando los fotógrafos italianos las querían diferenciar del resto de actrices (Martos, 2012). Por tanto, esta nomenclatura nace por motivos publicitarios.

Perder su agrado da pánico, y en cuanto que son sus “amos”, esto les crea un sentimiento de desamparo. Aún habiendo independencia, siguen presentando un pánico a la orfandad⁴⁰⁹. Esto llama mucho la atención; y nos extenderemos más al hablar sobre la utilización de los intérpretes por parte de Fassbinder; pero este enfado es clave, por la insatisfacción o el resentimiento que genera al creador, para la caída del intérprete en el *ostracismo* y su condena a la *ausencia*. Se trata de una venganza expresada en desprecio.

Cuando le arranco al actor cosas personales, es porque ese trabajo lo he hecho antes conmigo mismo. Quiero que los actores asuman riesgos emocionalmente, pero yo siempre los asumo antes que ellos. En las relaciones que establecemos, ocupo el puesto de director, que es símbolo de poder, pero también me implico personalmente. Es muy bueno para el trabajo, pero es cierto que puede crear complicaciones, como en el caso de Carmen [Maura]. (Strauss, 2001: 88)

Desde hace años la relación entre Almodóvar y Maura ha estado repleta de encuentros y desencuentros. El más sonado fue en junio de 2012, cuando Maura señaló en una entrevista publicada el 7 de junio en el diario *El País* que prefería rodar con Álex de la Iglesia porque sus rodajes eran menos tensos. «No creo que vuelva a trabajar con él. Porque sus rodajes son tensos, y no me apetece. Álex es más joven y simpático, no hay color», dijo la actriz (Belinchon, 2012). Agustín Almodóvar, productor de las cintas de su hermano Pedro, respondió lacónicamente en Twitter el 12 de junio «Tranquila, no pensamos llamarte.» (Almodóvar, 2012) enlazando dicha entrevista de la actriz. Lo cierto es que ellos tienen el poder y hasta el día de hoy, Carmen Maura no ha vuelto a participar en ninguna película de Pedro Almodóvar. De todas maneras, la relación entre ellos parece actualmente cordial ya que han acudido juntos a comentar su trabajo anterior, algo que sucedió, por ejemplo, en marzo 2017 en la Filmoteca Española al celebrarse el ciclo “Todo Almodóvar” (HispanoPost, 2017).

Pedro Almodóvar en sus conversaciones con Frédéric Strauss, respecto al personaje de Maura, reflexiona sobre su función como realizador-narrador y cómo esto se imbrica en el trabajo con los actores. Lo ejemplifica además con *La ley del deseo*:

⁴⁰⁹ El símil de la paternidad sigue sin quedar lejos. Véase 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

El cine es una representación en todos los aspectos del término y a través de esta representación consigo captar la verdad de la realidad, no a través de una mirada documental. Esto no significa que rechace el documental como género, pero estoy seguro de que si me encargan hacer uno, contaría algo diferente a lo que muestra la película. En el cine, no se trata de que los actores sean ellos mismos, sino todo lo contrario de lo que son aparentemente. Creo que el ser humano lleva dentro todos los personajes masculinos y femeninos, los buenos y los malos, los mártires y los locos. Para un actor, lo más interesante es interpretar al personaje que lleva dentro, pero del que se siente más alejado. Para el papel de transexual de *La ley del deseo*, yo no quería un verdadero transexual, sino una actriz que se hiciera pasar por ello, lo que presenta una gran dificultad porque un transexual no va a expresar, mostrar y demostrar su feminidad como una mujer. La feminidad de esa mujer es mucho más tranquila y serena. Lo que me interesaba era que una mujer representara la feminidad exagerada, crispada y exhibicionista de un transexual, así que pedí a Carmen Maura que imitara a un hombre que imitara a su vez a una mujer.

[...]

En este modo de trabajar casi de manera hipnótica, hay dos cosas esenciales que obedecen a una convicción mental: el actor tiene que estar convencido de que es la única persona del mundo que puede interpretar a la perfección el papel que le proponen, aunque esta certeza sea en parte artificial, y también tiene que estar convencido de que soy el único director capaz de dar a su trabajo toda la dimensión que requiere. Así trabajé con Carmen Maura y gracias a ello ha hecho cosas prodigiosas que nadie podría imaginar. Esto no significa que todo sea verdad y justifique esta convicción tan fuerte, pero sí el actor está persuadido de ello, hará un trabajo muy bueno y dará seguramente lo mejor de sí mismo.

[...]

El papel del director se acerca, efectivamente, al de Dios, pues el poder de representar tus propios sueños es fabuloso. El director es un dios porque es un creador, poco importa que su creación se manifieste en un universo paralelo a la realidad. Creo que la figura del cineasta es oral; en todo caso, yo lo soy y casi llego a hipnotizar a los actores con las palabras, cosa de la que tal vez no sean conscientes. En las primeras escenas de *La ley del deseo*, el director es una persona oral que ordena y manda lo que hay que hacer. Para mí, la voz de toda la película es la del director, interpretada a veces por los actores.

[...]

En esta historia el director vuelve a recuperar finalmente su poder. No lo sé. Estoy muy obsesionado con la voz de los actores y a veces me doy cuenta de que lo que les

pido no es siempre la mejor manera de conseguir lo que quiero. Vivo mi trabajo de forma muy obsesiva, pero no creo que sea el único modo de hacerlo; al contrario, podría hacerse muy bien de una manera totalmente opuesta. Pero yo sólo puedo hacerlo así, y tal vez sea el peor sistema, porque devora la vida y se convierte en una pasión que hace que ya no sea dueño de sí mismo. Sólo sé trabajar siendo víctima de mi pasión por el trabajo.

[...]

Átame era una película para una actriz joven, mucho más joven que Carmen. Pero, evidentemente, no es el único motivo de que dejara de trabajar con ella. Después de [*Mujeres al borde de un ataque de nervios*] nuestra relación se hizo difícil por razones personales⁴¹⁰. Son problemas que surgen a raíz del trabajo tan intenso que hago con los actores. La relación con Carmen dejó de ser estrictamente profesional y eso nos perjudicó mucho a los dos. Es una larga historia. Yo ya había llamado a Victoria Abril para el papel de María Barranco en [*Mujeres al borde de un ataque de nervios*] pero por alguna razón no aceptó -cosa que luego llegó a lamentar-. Así que, como ves, yo ya había pensado en ella. Las características de la heroína intrépida de *Átame* exigían una actriz capaz de moverse con holgura en el terreno de la crispación, la tensión y el drama.

[...]

Un oscuro rumor dice que soy un vampiro⁴¹¹. Yo no me comporto como tal, pero siempre resulta más fácil presentar las cosas en esos términos. Los actores dicen tantas cosas sobre mí que han acabado creando una especie de leyenda, pero ellos son los únicos que saben cómo me comporto durante un rodaje. No soy un dictador sino un espejo insobornable. La violencia procede de lo que los actores ven en ese espejo: una imagen de ellos mismos a la que no pueden engañar. No sé si será bueno darles

⁴¹⁰ Nótese que Almodóvar menciona el problema de la edad de la actriz, pero no como la causa principal de su *relevo*, sino más bien como una excusa. Priman más otras razones personales.

⁴¹¹ El símil con la vampirización es interesante si lo utilizamos respecto a la recogida y acogida que el director hace de aquellos elementos traídos desde el actor o actriz que manipula en su propia obra. La sangre también está conectada respecto al código genético y por tanto también es un elemento, tanto dentro del ideario del cristianismo como fuera del mismo, tradicionalmente relativo a la *identidad*. También está anexo a la pureza, la vida o a la inmortalidad. Igualmente al sacrificio o a la posesión. Por ello podríamos tildar al *relevo*, en cuanto también es un uso a consta del intérprete por parte de alguien que le domina y le posee la *identidad*, de una especie de “pacto con el diablo”, se pone en manos de una posesión diabólica, etc. En definitiva, el actor sufre una “maldición” ya que no tiene total control de sí.

Esta absorción de “sangre” se conecta con esta idea de la transfusión sanguínea y hace de la comparación un ejemplo también muy visual. También hemos podido llamar al *relevo* como *transvase*. El segundo vocablo alude más a un líquido y visto así, se facilita el discurso respecto a otros conceptos ya vistos, como, por ejemplo, el de *saturación* o *desaturación* o *drenaje*.

una conciencia así de lo que están haciendo, pues muchas veces suele darles miedo y puede paralizarlos. Además, no trabajo así sistemáticamente. Depende de los actores. Con Antonio [Banderas], nunca he hecho intervenir a esa conciencia, lo dirijo como a un niño, yo sé lo que hace, pero él nunca ha sabido lo que ha hecho en mis películas, y nadie podía interpretar sus personajes mejor que él. Me gusta mucho dirigir a actores como Antonio, totalmente intuitivos y físicos, espontáneos como los animales salvajes. En cambio, a Carmen o Victoria les doy toda la información sobre los personajes, y ellas tienen a la vez una conciencia muy fuerte de su trabajo técnico y mucha intuición. Unen los dos elementos y eso es lo que las hace tan buenas. Son actrices de una técnica muy depurada, pero consiguen que no se note. Es algo poco frecuente. (Strauss, 2001: 69-88)

Podría ser que el fenómeno se tratase también de un aprendizaje a nivel general, puesto que Pedro Almodóvar también señalaba esto respecto a su trabajo con Abril:

Lo que ocurre es que los actores están desnudos ante mí y no puedo evitar ver cosas que muchas veces ellos preferirían ocultar. Cuando esas cosas afectan al trabajo, tengo que decírselo y a veces pongo el dedo en conflictos internos muy violentos. En *Átame*, Victoria tenía una dificultad enorme para decirle con normalidad a Lola, su hermana en la película, interpretada por Loles León, «Te quiero mucho». Tuve que decirle que para ella era muy difícil en la vida pronunciar esas palabras de manera espontánea. Victoria me reconoció que ella nunca lo hacía. Desde el punto de vista técnico, ella podía recitar perfectamente esa frase, pero yo quería más. Victoria tenía que aprender a decir de verdad «te quiero mucho», y lo mejor era que lo aprendiera en la vida real. Era la única manera de que resultara bien en la gran pantalla. (Strauss, 2001: 86-88)

Almodóvar, además, no sin motivos, comparaba su trabajo con las actrices con el realizado por Hitchcock:

Almodóvar: Bueno, el trato que doy a mis heroínas es menos neurótico que el de Hitchcock; sus personajes femeninos eran muy neuróticos, pero detrás también había un hombre que tenía unas relaciones muy neuróticas con las mujeres. No hay necesidad alguna de leer las memorias de Tippi Hedren o de Vera Miles para saberlo, es algo que se ve inmediatamente. Hitchcock se servía de las escenas de sus películas para entablar relaciones con sus actrices, y sus relaciones difíciles con las mujeres le

inspiraban las cosas más interesantes de sus películas. Ellas enriquecían sus personajes femeninos, aunque sigan dando una imagen del hombre bastante disuasiva. Yo no tengo una relación tan compleja con las mujeres; la mía es más generosa y más clara. El talento de Hitchcock es tan grande que no quiero juzgarlo como persona, y eso que era una buena pieza. Por ejemplo, le prohibió a Vera Miles que se quedara embarazada porque quería que hiciera el papel de Kim Novak en *Vértigo*. No se lo perdonaré nunca.

Strauss: Tu relación con las mujeres se acerca más bien a la mirada llena de amor de Fassbinder por ellas.

Almodóvar: En ese sentido, sí. También sentimos la misma fascinación por el melodrama y el mismo interés por la mujer como tema dramático. (Strauss, 2001: 127)

Es suficiente la cita de Almodóvar para justificar que muchos directores han defendido el mundo de la mujer como un espacio en dónde representar mejor las emociones. No es el único autor que lo dice. Sobre este tema ha hablado también Fellini, Kieślowski, Cassavetes o Bergman, como hemos observado en el epígrafe anterior 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), o también Fassbinder, como mostraré posteriormente. Con esto podría entender que, a priori, los actores masculinos y las actrices femeninas tienen un trato diferenciado. Podría ser. Cabría estudiarlo en cada autor ya que, según estas citas, existen personajes elementalmente femeninos y personajes elementalmente masculinos. Ambos podrían estar desarrollados de una manera diferente ya que son generados desde el punto de vista del autor, en el cual predominan una de las dos *identidades*.

No quiero caer en la idea de que existan “películas sobre hombres y películas sobre mujeres”, como sí parece que hace Kieślowski⁴¹². Creo que esta afirmación, otra vez, es una señal superficial del conjunto de la problemática. Desde luego, en base a lo dicho por Almodóvar respecto a Antonio Banderas, yo sí que detecto que su trato en dirección es diferenciado al de las actrices. Con Banderas y con Fabio McNamara, como veremos en el apartado próximo 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476), la dirección es mucho más elemental y física. Emocionalmente no es igualmente modulado. Lo veremos.

⁴¹² Véase pp. 341-342.

Continuando con la argumentación de este epígrafe, hasta ahora he defendido que todo este problema acudía a una situación de confianza, de entendimiento y permiso mutuo. Quiero pasar ahora a otro nivel más amplio: al hecho de la propia maternidad. Esta característica del género femenino así lo permite. Las actrices ornamentales de Almodóvar lo permiten también: no todas las llamadas chicas Almodóvar son, por edad, tratadas como una mera compañera más. Algunas son tratadas como una madre. Retomando el símil de la teología cristiana que anticipábamos en páginas previas⁴¹³; no todas las mujeres alrededor del Cristo (*alter-ego* del autor. El sujeto que hace *autodiégesis* relevando a autor-dios) son cómo María Magdalena; sino que pueden ser también María, Madre del Cristo. Todos los actores ornamentales, todos los actores fetiche, son, entendámoslo así, “apóstoles”, pero, si se detecta esta figura maternal, casi siempre, al diferenciarse de la figura femenina de María Magdalena, se presenta como un sujeto, en la mayoría de casos, de definición inamovible. Además, generalmente, el autor le profesa una invariable veneración y fidelidad. En algunos casos, además, no intenta moldearla ya que la acepta tal cual ella es y sin rechazo.

Pedro Almodóvar siempre manifestó que su relación con Chus Lampreave era muy fuerte y que era la actriz que más quería de todas ellas (Strauss, 2001: 46-48). Ella trabajó por primera vez junto a Almodóvar en *Entre tinieblas* tras la insistencia reiterada durante muchos años por parte del director. Ella, que no se consideraba una actriz profesional, trabajaba por la amistad que mantenía con diferentes directores, entre ellos, también, Pedro Almodóvar. Muy pronto en su filmografía, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (España, Pedro Almodóvar, 1984) es dónde Almodóvar admite la intromisión de elementos personales vinculados a su propia familia. Allí admite que es en los diálogos del personaje de Chus Lampreave en donde se verbalizan expresiones corrientes típicas de la madre del director. Almodóvar lo verifica aún más: el personaje está inspirado en su propia madre (Strauss, 2001: 56).

La maternidad está, curiosamente, ya introducida en esta película. Lo que sucede es que no está representada de la manera en que sí lo veremos en los personajes de Penélope Cruz, que es, en *Volver*, la única que interpreta al mismo tiempo un personaje que interactúa como madre e hija. La maternidad, todavía en el personaje

⁴¹³ Véase pp. 430 y ss.

protagónico de Carmen Maura, se acerca más a la posterior madre de Marisa Paredes en *Tacones lejanos*; pero independientemente de eso nunca es las dos cosas a la vez⁴¹⁴.

En esta película, *Tacones lejanos*, Almodóvar también reconoce que la relación con su propia madre no tiene absolutamente nada que ver con la de los personajes de Victoria Abril y Marisa Paredes; aunque no obstante sí que la siente enlazada a momentos concretos de esta película. Almodóvar lo expone con el momento en que el personaje de Paredes quiere regresar a la casa de sus padres, donde ella nació, antes de fallecer. Almodóvar reconoce que esta situación la encontró en su padre, quien falleció a principio de los años ochenta (Strauss, 2001: 56). Victoria Abril cobra también importancia aquí como *alter-ego*: «Las niñas de mis películas quizá son una proyección de mi propia infancia, pero nunca he llegado a analizarlo» (Strauss, 2001: 39). Sea *alter-ego* o no, puede remitir a sucesos inventados tras los cuales Almodóvar se intenta ocultar. O también puede representarse mediante *embellecimiento* negativo. Recordemos que esto es posible; e igualmente lo puede estar haciendo en otros personajes de su obra que son directores de cine, como es el caso de los personajes de *La ley del deseo* o *La mala educación*.

Pero en la filmografía de Almodóvar no sólo hay niñas y adolescentes con características similares, sino también hay señoras de edad avanzada que tienen sus propias particularidades. Pueden ejemplificarlo los personajes interpretados por la madre de Almodóvar y también los de Chus Lampreave. Estas señoras de edad avanzada representan valores tradicionales; y son relativos u originarios, además, del entorno rural. Mientras tanto, los personajes de Carmen Maura son personajes urbanos que han abandonado el entorno rural poco fecundo. Son los personajes de Maura, igual que el de Marisa Paredes⁴¹⁵ en *Tacones lejanos*, los que rompen con los

⁴¹⁴ Desde luego, también se puede interpretar el porqué de “recuperar” a Maura para la madre de *Volver* y no escoger a Marisa Paredes.

⁴¹⁵ Sin duda, cabría estudiar la relación entre Paredes y Almodóvar. Marisa Paredes puede ser estudiada como la actriz que más firmemente ha *relevado* a Pedro Almodóvar dentro de su filmografía. Si estudiamos las apariciones de Pedro Almodóvar dentro de sus propios filmes nos percataremos de que se tratan de figuras propias del mundo del espectáculo como lo son varios de los personajes de Paredes. Esto sucede, por ejemplo, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en donde el propio autor actúa como presentación del concurso y en *¿Qué hecho yo para merecer esto?*, donde interpreta el playback de *La bien pagá* junto a Fabio McNamara que los personajes ven en la televisión. No en balde Almodóvar había alcanzado la popularidad con el dúo musical junto a Fabio McNamara.

valores tradicionales. No serán tan transgresores los personajes interpretados por Penélope Cruz.

Chus Lampreave vuelve a aparecer en *La flor de mi secreto*. Allí vuelve a estar inspirada en la madre de Almodóvar:

Para Marisa Paredes, en la Gala de Fotogramas de Plata 2015, Almodóvar dedicó a la prensa una escueta entrevista en la que decía lo siguiente:

Para mí, verdaderamente, ha sido providencial encontrarme con ella como director. Hay papeles que yo creo... a mi no se me ocurre a quien se los hubiera, en España, a quien se los podía haber pedido que lo hiciera. No concibo *Tacones Lejanos*, ni *Entre tinieblas*, ni *La flor de mi secreto*, pero ni tampoco Huma Rojo en *Todo sobre mi madre*. O sea, están vinculados a ella pero además digo, si no hubiera encontrado a Marisa, pues no sé... los habría hecho yo probablemente. (Fotogramas, 2016)

Y a continuación ríen ambos, demostrando que es una broma. Pero en el fondo bien podría esta broma esconder un indicio de *autodiégesis relevada* en los personajes de la actriz. Esos personajes, esas divas, muestran no sólo una veneración hacia Marisa, sino un deseo de Almodóvar de haber querido ocupar esas significaciones.

En noviembre de 2014, en un coloquio entre Pedro Almodóvar, Marisa Paredes, Esteve Riambau y Sergi Sánchez tras la proyección de *La flor de mi secreto* en la Filmoteca de Catalunya, también se verbalizó una confesión importante por parte del director al hablar de los personajes que son artistas populares, pero también sufren por ser oscuros, solitarios y estar abrumados por el éxito. Almodóvar acepta la relación entre todos ellos.

Yo no sé si lo había dicho antes en alguna entrevista o no, y yo creo que nadie me lo había preguntado, pero absolutamente el personaje de Marisa es mi *alter-ego* en esta película, en muchos aspectos. Quiero decir, yo no me veo, quiero decir... no es literal. Yo no hago exactamente... no hago esas concesiones que hace ella, que está contratada para escribir un género que le es antinatural. Hago el cine que quiero, etc. Pero sí que la soledad, ese tipo de soledad de ella... también la lucha incluso porque la identifiquen verdaderamente por quién es esencialmente. E incluso también la relación entre las relaciones familiares que establezco; Rossy es mi hermana... pero, la otra hermana no está reflejada, sino que soy yo reflejado en Marisa. El modo de coleccionar... de inspirarse en páginas de sucesos y recortarlos... subrayar de pronto una frase... [...] Todo eso me pertenece. [...] pero más allá de todo eso, algo esencial que no en lo anecdótico; porque yo ya te digo, no vivo con el peso de tener que crear una obra en la que no me reconozco, pero sí, sí, ella era la principal transmisora de mi mismo en ese momento. (Filmoteca de Catalunya, 2014)

En el reportaje *Todo sobre Almodóvar: El director compite en Cannes por primera vez*, emitido por Televisión Española en *Informe semanal* en mayo de 1999, la propia madre de Almodóvar recordaba la manera en que Almodóvar, con diez años, ya tenía el deseo de ser como Ava Gardner (*La 1*, 1999). Por ello, no sólo hay una identificación con esas divas cinematográficas, o divas de la canción, sino que también existen, en ellas, un deseo, o una proyección, originada antes incluso de alcanzar el *estrellato*.

De cara a continuar con el estudio en la figura presencial de Pedro Almodóvar, cabe enlazar esta faceta artística punk de principios de los años ochenta con todos aquellos niños cantantes de coro, de clara voz, que pueblan su obra posterior. La idea de la frustración del *estrellato*, en el cine de Almodóvar, viene dada también de su documentada experiencia infantil como cantante de un coro. Sobre esta vivencia hay alusiones en diversas entrevistas, al igual que es una experiencia recurrente entre algunos de sus personajes que estamos comentando, como es el caso del personaje de Carmen Maura en *La ley del deseo* y el de Gael García Bernal en *La mala educación*. En el punto intermedio encontramos a la cantante pop frustrada, algo que por ejemplo se encuentra en el personaje de Penélope Cruz de *Volver*, la cual fue a un casting y nada más, como se dice en la cinta.

Strauss: Me habías contado que Chus Lampreave no pudo hacer el papel de Luci en *Pepi, Luci, Bom...* ni luego más tarde otro en *Laberinto de pasiones* porque tenía que operarse de la vista. En *La flor de mi secreto* representa a una mujer que también debe sufrir este tipo de operación. ¿Te inspiraste mucho en su verdadera personalidad para crear el personaje?

Almodóvar: Pues no. Tiene gracia; me acabas de recordar esa historia y yo ni me había dado cuenta. En realidad, el problema de la vista procede de mi madre, que es el que me inspiró el papel de Chus, al igual que el de Rossy⁴¹⁶ está inspirado en mis dos hermanas. Refleja exactamente su manera de vivir y de hablar. Mi talento, en este caso, tenía que consistir en resumir horas de conversación en unos minutos. Todo lo que hacen Rossy y Chus corresponde a mi madre y a mi hermana; hasta la decoración del piso es un reflejo fiel de sus vidas. Para el rodaje de la escena en este piso, les hice venir a las dos. Era una situación un tanto especial; me obsesionaba y me preocupaba la idea de que pudieran molestarse al verse reflejadas de manera algo paródica. Por supuesto, lo reconocieron todo, pero no a sí mismas, así que salió todo bien. Cuando Chus ensayaba la escena en la que se negaba a ir al oculista y que la operaran, mi madre llevaba las mismas gafas de cristales gruesos negros por sus problemas con la vista y tampoco quería que la operasen, le dijo: Chus, una operación es como un melón cerrado; hasta que no lo abres, no sabes si está bueno o está pasado. Me hizo mucha gracia y añadí esa réplica al diálogo de Chus. Era muy divertido tener al mismo tiempo y en el mismo lugar la fuente de inspiración y su reflejo de una manera tan natural y tan llena de vida. Evidentemente, era una gran ventaja trabajar con la modelo al lado. (Strauss, 2001: 144-147)

⁴¹⁶ Rossy de Palma, que en base a la documentación presentada en estas páginas podemos considerar como un *relevo* de la hermana de Almodóvar, es también un ornamento. Ella misma, en noviembre de 1992 en el programa *Si tú me dices ven*, de Canal Sur, la actriz comentaba así su relación con Pedro Almodóvar y la génesis de su carrera:

Ahí sí que se puede decir que hay un descubrimiento. Más que un descubrimiento, un encontronazo porque seguramente si Pedro no me hubiera dado una oportunidad tan rápida, tan súbita, de trabajar en el cine, posiblemente me hubiera costado mucho más. Nunca se sabe, pero posiblemente me hubiera costado mucho más. Entonces el encontrármelo a él y empezar a hacer cine con él, pues fue, más que nada yo siempre digo que la popularidad me vino dada por él... gratis, fue como un regalo en ese sentido que yo no he tenido tiempo de desearlo siquiera. A lo mejor no me apetecía ser popular... lo soy pero no he tenido tiempo de decir "pues quiero serlo o no quiero serlo". Entonces no sé, todo eso es muy relativo, pero vamos, en ese caso si él ha sido una persona que nos hemos encontrado y ha hecho... ha sido mi Pígalión y con el que he empezado a hacer cine y con el de verdad se me ha metido el gusano en el cuerpo. (MemorANDA, 2015)

Reitero que no hay relación entre el personaje de Chus Lampreave y el de Marisa Paredes en *Tacones Lejanos*; pero tampoco lo hay con el de Cecilia Roth en *Todo sobre mi madre*:

En mis películas, la madre siempre ha sido una mujer cercana a la mía propia, incluso cuando se trataba de una mujer más joven, como Carmen Maura en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, y siempre procedía del mismo medio social que yo. Sin embargo, en este caso, se trata de una madre que no tiene nada que ver con la mía ni con la madre tradicional que estábamos a ver con Chus Lampreave. Manuela [interpretada por Cecilia Roth] es argentina, joven y está sola, con lo cual también es diferente de Becky del Páramo [interpretada por Marisa Paredes], un personaje inspirado en Lana Turner y Rocío Dúrcal, la cantante de la que te hablaba antes, que se marchó a México y se convirtió allí en una gran estrella. (Strauss, 2001: 158)

Es decir, hay un tipo de personaje femenino, que es mujer y que, para Almodóvar, es venerado como se venera a Lana Turner o a Rocío Dúrcal, y que es accidentalmente madre. El hecho de la maternidad es, para estos personajes, completamente ajeno a su carrera como artista. De manera diferenciada, hay una madre tradicional que sí ejerce sus valores maternos a costa de todo. Los personajes de Carmen Maura verdaderamente, no son ni una cosa, ni la otra⁴¹⁷.

Es importante clarificar todo esto porque, en el caso de Almodóvar, Francisca Caballero, su madre *real*, aparece en su filmografía. En concreto aparece fugazmente en cuatro filmes: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *¡Átame!*, en dónde específicamente actúa como madre del personaje de Victoria Abril, y en *Kika*. Francisca Caballero cobra relevancia en su segunda aparición, en dónde presenta un telediario. Almodóvar, no la comparó con Lana Turner o con Rocío Dúrcal, sino con Carmen Sevilla, pero no una Sevilla en cualquier momento de su carrera, sino en el momento en que presentaba el *Telecupón* en Telecinco durante los años noventa. Almodóvar lo defendía al añadir lo siguiente:

⁴¹⁷ Gloria (personaje de Carmen Maura en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) y Raimunda (Penélope Cruz en *Volver*) son ciertamente análogas aún desde sus filmes respectivos. Hay equivalencias y similitudes en cuanto a su entorno y a las situaciones y vivencias que ellas sufren. Como ejemplo, el acto del asesinato del marido supone el desenlace de la primera y el arranque de la segunda. También la situación familiar respecto a los hijos puede ser comparable, pero aquí ya no observamos el mismo tipo de acciones ni situaciones.

Tal y como estaba escrita la secuencia, era sólo información pura y dura. Al ser consciente de ello, busque un medio de darle su propia autonomía y se me ocurrió la idea de que mi madre hiciera de presentadora. Esa era la solución. A partir de ahí, la secuencia ya tenía interés por sí misma. En primer lugar, porque los dos personajes hablan así de la soledad de viudo a viuda. El hecho de que sea mi madre, hace que la escena resulte mucho más cómica, y además muestra que cualquiera puede tener un programa en la televisión, y que muchas veces es el lado humano y no profesional de esta persona lo que justifica su presencia.

[...]

Era una actriz sin saberlo. Pero sí, la dirigía. Cuando en *Kika* deja de leer sus notas y empieza a hablar de los largos inviernos en el pueblo, no es una improvisación; era un texto escrito que se había aprendido. Tenía algo maravilloso: era muy espontánea y no le tenía el mínimo respeto a la cámara. Ella pensaba que actuar no era una cosa seria, por eso lo hacía tan bien. (Strauss, 2001:121)

En el artículo de Agustín Gómez Gómez titulado *Del autorretrato a una cierta autobiografía*, Gómez estudia las apariciones de Francisca Caballero en la obra de su hijo y señala que desde el punto de vista autobiográfico, estas apariciones no tienen trascendencia, principalmente porque tampoco tenemos porqué saber cómo espectadores que esa actriz es la madre del propio director. Pero en sus apariciones sí podemos intuir una pretensión del director por hacer coincidir al personaje *real* con el de ficción. Es en *¡Átame!* en dónde se presenta a Francisca Caballero como madre de forma explícita. En este caso, es la madre del personaje de Victoria Abril y el personaje es anónimo. No así en la segunda de las dos apariciones en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* o en *¡Átame!*, en donde el personaje es llamado Paquita, haciéndolo coincidir su nombre con el de la actriz *real*. Pero en *Kika*, rizando el rizo, dentro de lo escueta de su participación, ahora, Francisca no sólo será presentada como, primero, viuda, segundo, como madre; sino que será presentada específicamente como la madre del director (Gómez Gómez, 2014: 70). Parte de su diálogo lo transcribo aquí:

Yo también soy viuda y no puede imaginarse la soledad lo mala que es. Los días oscurísimos, las noches largas; así que mi hijo, que dirige este programa, me ha llamado para que venga a representarlo yo y al mismo tiempo estoy con él disfrutándolo porque él no tiene tiempo de ir a verme.

Soy consciente que este tema de la madre necesita ser mejor estudiado; pues el hecho de que se reserve la inmovilidad del actor, como hace Almodóvar con Francisca Caballero y con la actriz que la *relevo*, Chus Lampreave⁴¹⁸, puede que no tenga equivalencias en otras filmografías.

Esto sucede porque, hasta el punto en que he alcanzado a explorar, todos los actores fetiche están sujetos a ser *moldeados*. Otra vez. Esta es una circunstancia muy específica; pues a su hermano Agustín sí que lo moldea y le atribuye profesiones diferentes a las que él tiene. Agustín Almodóvar es otro “testigo”. Todos están sujetos a esa posibilidad de salvación. Pero la madre, en cuanto que es Madre y poseedora de Gracia Divina, puede tener más sencillo el encontrar esa *salvación* puesto que el Hijo es más permisivo con ella. Ello no quita que pueda estar sometida a diferentes sufrimientos.

También, si se prefiere evitar la referencia teológica: la madre, al compartir código genético, ADN, con el hijo, es completamente análoga y afin a él. Por tanto, un director no necesita moldear tanto la representación de ese sujeto para que esa personalidad sea percibida como una *identidad* propia. Ya lo hemos expuesto en 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301). Aparte; esa *identificación* con el autor es completamente exclusiva y, debido a la relación familiar, también tiene como punto de partida la aceptación de la *identidad* natural del sujeto. O dicho más claramente, pese a que el caso de Francisca Caballero en la filmografía de Almodóvar no tuviera equivalencias en otras filmografías diferentes, este caso ejemplificaría a la perfección el grado 0 del *moldeado* de un intérprete *cosificado* ya que su aceptación, en su naturaleza, es completo y rotundo. La *Pasión*, como operación de transvaloración, no operaría a un nivel superficial, sino que remitiría a lo más profundo: a una similitud que se desencadena desde el propio código genético de ambas personas, intérprete y autor. Podemos hablar pues de la similitud física entre ambos, porque es lo uno consecuencia de lo otro.

A Francisca Caballero apenas se la *embellece*. Ella *es*. Y tal cual es, *está*. Por esto también, a la hora de pretender realizar una *autodégesis relevada* de una manera

⁴¹⁸ En su defecto también Julieta Serrano en *Dolor y gloria*, tras el fallecimiento de Lampreave en 2016. Habría que estudiar este *relevo* de manera muy específica.

obvia, buscar intérpretes que puedan tener un parecido físico con el autor es crucial. Además, que este parecido físico puede realizarse durante el proceso de caracterización, es algo que ya hemos demostrado; de la manera en que se hizo, por ejemplo, con Marcello Mastroianni en *Ginger y Fred* para acercarlo al parecido de Federico Fellini. El proceso de caracterización es, incontestablemente, uno de los pasos del *moldeado* a lo que absolutamente todos los intérpretes son sometidos en un mayor o menor grado. Así se les adecúa. Pero a la *presencia* de Francisca Caballero, Pedro Almodóvar considera que no hay que adecuarle nada.

Rainer Werner Fassbinder, por su lado, no fue tan condescendiente con su madre y se atrevió a *moldearla*. Liselotte Eder aparece también en la filmografía de su hijo y lo hace por primera vez en su segundo cortometraje, *El pequeño caos* (*Das kleine Chaos*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1966). Para este film, Fassbinder recurrió a su madre al no poderse costear a otra actriz de esa edad, pero también se encargó de que ella representara a un personaje negativo. Dicho personaje es una madre indiferente hacia su hijo pequeño. La madre de Fassbinder es acreditada bajo el nombre de Lilo Pempeit⁴¹⁹, nombre que desde ese momento convirtió en su nombre artístico (Hayman, 1985: 49).

La muestra de la madre⁴²⁰, desde un punto de vista negativo no es baladí en el caso de este director. Al parecer, Fassbinder repartía los roles entre los actores en la medida en que él pensaba que ellos debían ser castigados o premiados. En esa tónica fueron ofrecidos también los papeles a su propia madre, criticándola y degradándola en la medida en que Fassbinder ajustaba sus cuentas con ella respecto a su compleja relación durante la infancia y adolescencia del cineasta. Ella, por su parte, siempre aceptó estos papeles (Hayman, 1985: 32).

⁴¹⁹ En muchas de sus primeras películas Fassbinder adjudicaba a los personajes los nombres reales de los actores que los interpretaban (Hayman, 1985: 77), pero a su madre le cambió el apellido hasta en los créditos del film. El cambio de apellido puede ser un indicio de querer borrar cualquier presencia, por parte de Fassbinder, hacia su padrastro Wolff Eder.

⁴²⁰ En lo que compete a Federico Fellini, sus padres no aparecen en su filmografía, pero sí son objeto de *autoficción* de manera *indirecta* en *La dolce vita*, *Ocho y medio* y el guión de *Viaggio con Anita*. Principalmente es el padre, interpretado en las dos películas rodadas por Annibale Ninchi, quien cobra mayor interés ya que muestra elementos biográficos de Fellini respecto a la relación con su padre real. Curiosamente, las alusiones en la obra de Federico Fellini respecto a la figuras paternas en sus personajes no suelen pasar de esas representaciones, prefiriendo personajes huérfanos o familiarmente despegados.

La complejidad del reparto de papeles, y la relación personal y profesional de Fassbinder respecto a sus colaboradores habituales, nos ayuda a recabar datos interesantes y de gran complejidad que permiten cerrar este apartado. Por ejemplo, en el caso concreto de la película *Atención a esa prostituta tan querida* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, República Federal de Alemania, Italia, Rainer Werner Fassbinder, 1971)⁴²¹, encontramos una extensa documentación de cómo premió o castigo de modo claro y directo a los actores respecto su comportamiento en el rodaje de *Whity* (República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1971), la película inmediatamente anterior⁴²². Los papeles están *autoficcionalados* indirectamente, del mismo modo que lo está el espacio en donde transcurre la película. La acción en *Atención a una prostituta tan querida* se fabula en España, cuando el rodaje de *Whity* tuvo lugar también en España.

Atención a una prostituta tan querida es una película muy llamativa para nuestro estudio, puesto que también es una película que expone las circunstancias de un rodaje cinematográfico. Fassbinder nos expone varios casos de *autoficción* de una manera altamente compleja. El autor no sólo escribe los personajes en el guión en base a esta premisa, sino que tergiversa la significación de los mismos colocando a los intérpretes en posiciones diferentes a las que les correspondería según sus *identidades* en la *realidad*. Es decir, los intérpretes son a la vez intérpretes fetiche y *relevos* de otros. Según Peter Berling, en esta cinta, los únicos casos en los que coincide el actor

⁴²¹ *Atención a esa prostituta tan querida* es la primera película producida por Tango Film, productora de la que se desligaba de la anterior Antiteater-X-Films y que le permitía a Fassbinder tener aún mayor control en todas las fases de producción. De la situación financiera de la productora y su gestión se hizo cargo su madre, Liselotte Eder. En la práctica, es una operación similar a la de los hermanos Almodóvar.

Al fundar Tango Films, Fassbinder se apodera completamente de la posición de director ante el grupo, lo que define una ruptura de toda su trayectoria anterior. El último montaje teatral en el que Fassbinder trabaja dentro del sistema del antiteater, relativo al Action Theater, es precisamente *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, cuyo montaje había sido estrenado en Nuremberg en marzo de 1971 y que había codirigido junto con Peer Raben. Pese a que el entramado empresarial de las labores de Fassbinder cambia radicalmente, no buscará un recambio entre su equipo de colaboradores habituales (Hayman, 1985: 79).

⁴²² De manera más cómica, Blake Edwards critica la industria cinematográfica en *S.O.B. Sois honrados bandidos* (*S.O.B.*, Estados Unidos, Blake Edwards, 1981), película escrita, dirigida y producida por él. Esta cinta también tiene interés para el estudio por la aparición de Julie Andrews, su esposa, a la que dirigió en siete largometrajes.

Precisamente en *S.O.B. Sois honrados bandidos* Edwards critica sus dificultades con Paramount Pictures respecto a *Darling Lili* (Estados Unidos, Blake Edwards, 1970), película también producida por Edwards y escrita junto con William Peter Blatty, protagonizada por Andrews.

y el personaje son los casos de Kurt Raben y Hanna Schygulla⁴²³; mientras que (Berling cita este caso concreto en su obra) el propio Fassbinder interpreta al personaje de Sascha, el productor, que supuestamente debe representar al propio Peter Berling *real*, y no interpreta el correspondiente al director, que está interpretado por Lou Castel; y así sucesivamente en todos los roles.

Es muy difícil de analizar hasta lo recóndito si no se conforma parte de ese grupo, pues las referencias son muy internas. Incluso podrían haber discrepancias entre las interpretaciones de los allí presentes. Pero lo que se observa es que la construcción de los personajes *autoficcionalados* es por tanto, en esta cinta, expresada en dos dimensiones. La primera, desde la *realidad* (el rodaje real de *Whity*) hacia la *autoficción* que el autor usa como materia al escribir el texto. Y después, la segunda, en la colocación de los intérpretes fetichizados; es decir, en los ya *cosificados*.

Señalan las fuentes que Fassbinder, que mediante este proceso de reparto de papeles sancionaba o condecoraba, lo hacía de un modo puramente emocional. Así lo destacan sus colaboradores habituales. Además, como ellos habían detectado, el mayor de los castigos no era la crítica, era la expulsión. Remarco el término de *destierro*. Por ejemplo Berling y Katz señalan el caso de la actriz Irm Hermann, que no tiene *presencia* física alguna en esta película. Según ellos, el hecho de que la actriz no participase en nada más que en el doblaje de un papel, ejemplifica cómo Fassbinder podía demostrar su desprecio hacia ella (Berling; Katz, 1988: 69-70).

Irm Hermann fue quien introdujo a Fassbinder en el grupo del Action Theater en 1967 como actor. Se podría decir que fue “madrina”, ya que fue su principal valedora originalmente. Además, participó en su primer cortometraje⁴²⁴ y contempló cómo

⁴²³ Como Baer señala, para Fassbinder es sólo Schygulla, en *Atención a esta prostituta tan querida*, el personaje que representa la mujer limpia y que está por encima de las bajezas humanas de todos los demás. Ella está en contraposición de todos los ejes temáticos de la obra del autor alemán (Baer, 1986: 35).

⁴²⁴ Es en ese corto, *El vagabundo* (*Der Stadtstreicher*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1966), Fassbinder ya trabaja también con personas cercanas de su entorno personal y afectivo. En primer lugar, y a destacar, Christoph Roser, su entonces pareja y principal inversor en el corto. En segundo Michael Fengler, quien producirá y dirigirá posteriormente junto a él. El hecho de Roser es significativo, ya que a parte de él, otros amantes de Fassbinder participaron en su obra posteriormente. Entre ellos, según la documentación que he podido revisar: Günther Kaufmann,

posteriormente, de manera paulatina, avalado entre otros por ella, Fassbinder comenzó a tomar decisiones, dentro de la compañía teatral Action Theater, en el terreno de producción hasta acabar controlando y decidiendo sobre el trabajo de todo el equipo (Berling, Katz, 1988: 40-58). Hermann, que fue sentimentalmente rechazada por Fassbinder a lo largo de los años y fue quien más veló por él a nivel personal, fue continuamente humillada en la misma intensidad. El proceso de sometimiento, personal y profesional, fue sistemático e incluso llegó a recibir el apodo de “Víctima Nata”⁴²⁵ por parte del director.

Al margen del amadrinamiento que he comentado, Hayman asegura que hay parecidos de diversa índole entre esta actriz y la madre de Fassbinder; y, por tanto, en cuanto que Irm Hermann profesaba una admiración y dependencia total por el director alemán cumplía con su fantasía, en términos psicoanalíticos, de tener a una persona tan servil a su completa disposición.

Tras una infancia y adolescencia marcada por la indiferencia de sus progenitores, Fassbinder se aprovechó de esta otra persona que le ayudó a lograr sus objetivos. Ella, esperanzada, incluso llegó a pensar que el director se casaría con ella mientras que era tratada como empleada doméstica y personal en la casa que Fassbinder compartía con Christopher Roser⁴²⁶. Hermann llegó también a encargarse de buscar trabajo al propio Fassbinder en diferentes productoras como director y guionista; y ante el fracaso, al trato esclavista se sumaba el maltrato psicológico y las agresiones físicas. Fassbinder la trataba de ese modo públicamente; varias anécdotas y situaciones están ampliamente documentadas, incluyendo los tres intentos de suicidio de la actriz (Hayman, 1985: 39-46). Irm Hermann no era reconocida ni valorada tampoco

Ingrid Caven, su esposa, Julianne Lorenz, con quien se casó también, Kurt Raab, Harry Baer, El Hedi ben Salem y Armin Meier.

⁴²⁵ La atribución de mote hacia sus actores y amantes por parte de Fassbinder era frecuente. Kurt Raab recibió el de “Emma Patata” o “Mi novia preferida”, Peter Chatel era denominado como “La segunda novia que más quiero”, “Reina de la moda” o “La única que no se volvió loca”, Günther Kaufmann era “Mi negro bávaro”, etcétera. (Berling, Katz, 1988: 22-23)

⁴²⁶ Tras dos años, Günther Kaufmann terminó su relación con Fassbinder para volver con su mujer e hijos. Entonces Fassbinder contrajo matrimonio con Ingrid Cavern en agosto de 1971, situación que también fue aprovechada para humillar y vejar a Irm Hermann públicamente. Personas del entorno alegan que el casamiento fue nada más que una pataleta para demostrar, de manera infructuosa, que él también podía casarse y tener una familia convencional. Él y Cavern se divorciaron dos años más tarde (Berlin, Karz, 1988: 59-64 y Berlin, Karz, 1988: 150).

profesionalmente. La actriz, pese a lo indispensable de su trabajo, era quien cobraba el sueldo más bajo de toda la compañía de actores de Fassbinder. Esta situación pudo comprobarse en 1972 cuando Peter Zadek, director del teatro de Bochum, les contrató. Entonces los sueldos más altos eran los de Hanna Schygulla, Ulli Lommel, Margit Carstensen y Kurt Raab (Hayman, 1985: 79).

Llama la atención el caso de Raab, pues está documentado también que él recibía exactamente el mismo trato que Hermann respecto a las humillaciones a las que era sometido asiduamente de manera pública. La única diferencia entre ellos dos era que, además de asistente personal, él sí que era amante de Fassbinder y también, de manera acreditada, su ayudante de producción y su director artístico; pero en cuanto actor, sufría el mismo método exacto de dirección por parte de Fassbinder.

Dicho método consistía en decirle lo malo que era hasta que alcanzara el llanto. Después Fassbinder le hacía recobrar la endereza. El objetivo de Fassbinder, según Hayman, era hacerles sentir una enorme dependencia hacia él, cosa que, eficazmente lograba. Fassbinder, más allá de lo que pudiera escribir en el proceso de escritura, se permitía el capricho de afear después a sus actores durante su caracterización. El objetivo era exactamente el mismo: comprobar hasta dónde las órdenes que él daba eran capaces de ser soportadas por sus actores. Con Hermann y Raab se permitía llegar aún más lejos y ser más abusivo, pues ellos ofrecían un servilismo prácticamente patológico. Mientras tanto, Fassbinder se excusaba diciendo que de ellos obtenía resultados mejores al someterlos a esa opresión (Hayman, 1985: 121-130).

También está documentado como Paulette Goddard no se sentía cómoda con la forma de dirigir con su entonces marido Charles Chaplin, de manera intimidante y humillante. E incluso abordaba con despotismo el entorno personal; Chaplin llegó a comentar delante de la actriz a su hijastro lo mucho que él podría enseñarle a su madrastra, Goddard, sobre cómo se debía actuar (Ackroyd, 2016: 289). La soberbia de Chaplin tampoco parecía detenerse como actor. También, según se señala, el trato era similarmente tiránico respecto a algunos puestos más técnicos (Ackroyd, 2016: 318).

Este aspecto la corrobora incluso Marlon Brando, quien contrariamente a la imagen de Chaplin que se estaba dando en los medios, lo tildaba de «sádico» y «tirano egoísta»; y también «tacaño», pues obligaba a trabajar rápido. Curiosamente, contrariamente al intérprete masculino, Sophia Loren, también participe en *La condesa de Hong Kong*, aceptaba con buen gusto ese trato. Se señala por Ackroyd⁴²⁷ (Ackroyd, 2016: 356).

Lo cierto es que el cuadro psicológico del autor alemán no es menos complejo que el de sus dos actores⁴²⁸. Según aquellos que lo conocieron y trabajaron con él, señalan que Fassbinder, para paliar su carencia emocional reconocida, intentaba ganarse el favor de aquellos que le rodeaban. Muchas veces los comportamientos de Fassbinder no eran nocivos para la dignidad de las otras personas, pero tampoco estas conductas eran comportamientos atribuibles a una persona completamente sana mentalmente.

A lo largo de los años, colaboradores como El Hedi ben Salem, Irm Hermann o Günther Kaufmann fueron invitados a varios viajes turísticos junto con Fassbinder. Al último, por ejemplo, durante el tiempo que duró su relación, le fueron regalados cuatro Lamborghinis. Esta generosidad desmedida no sólo recaía sobre sus amantes o sirvientes; Fassbinder obsequiaba con enormes sumas de dinero a sus actores de manera ocasional, e invitaba a sus colaboradores a copiosas y extravagantes cenas en las que abundaban productos de lujo como caviar. Este despilfarro económico no era el mayor beneficio que la gente alrededor de Fassbinder podía sacar de él, puesto que contentarle aseguraba poder trabajar. La protección es la otra cara de la dependencia, aún por ambos lados de la relación.

⁴²⁷ En el libro de Akroyd también se documenta una cara violenta y muy poco amable de Chaplin en el terreno familiar, respecto a sus hijos (Ackroyd, 2016: 339-347).

⁴²⁸ En un diálogo de cinco horas entre Harry Baer y Dieter Donner mantenido en agosto de 1982, dos meses después del fallecimiento de Fassbinder, Baer comentaba detalladamente cómo fue su relación sentimental entre él y Fassbinder. En ese diálogo, se expone la diferencia de edad entre los dos, la sumisión que tanto él, como Irm Hermann o Peer Raben procesaban respecto al director, y también se comenta como la película *Dioses de la peste (Götter der Pest*, República Federal de Alemania, Italia, Rainer Werner Fassbinder, 1970), fue escrita a su medida para que él la protagonizase (Baer, 1986: 143-144).

En dicha conversación, también Bauer comenta cómo Fassbinder mantenía relaciones sexuales con el equipo con el que realizaba sus propias películas. Baer habla de la inseguridad de Fassbinder respecto a su físico y a su orientación sexual, a sus condiciones violentas, cada vez más tiránicas, que formaban parte de la satisfacción del director y no tanto de las otras personas (Baer, 1986: 149-163).

A muchos de sus colaboradores, como por ejemplo Kauffman y Salem, Fassbinder les había proporcionado una carrera; y a otros, como Kurt Raab y Harry Baer, que bien pudieran haber tenido mayor independencia, les prometía la ayuda ante sus aspiraciones de dirigir sus propias películas. Este ofrecimiento de Fassbinder eran manipulaciones para evitar el abandono de éstos, pues sus proyectos eran reiteradamente pospuestos (Hayman, 1985: 24-101). Y del mismo modo a su madre, tras la muerte de su padrastro Wolff Eder, la obsequiaba con costosos regalos para ganarse su favor (Hayman, 1985: 49).

Sin embargo, el grado de dependencia que Fassbinder quería hacer sentir a los intérpretes con los que trabajaba cambia según el caso, y varía en la medida en que él conseguía una intimidad con ellos. Hayman señala que intérpretes como Barbara Sukowa, Rosel Zech y Eva Mates eran tratadas con cortesía. Pero lo cierto es que tampoco formaban parte de la vida más íntima de Fassbinder. Del mismo modo Hanna Schygulla, una de sus más asiduas colaboradoras, tampoco formaba parte del entorno más privado del director, pese a lo que generalmente podría pensarse debido a la frecuencia de su colaboración.

Schygulla no solía asistir a las cenas comentadas, ni tampoco se ponía en contacto con el director sin que él lo requiriese con anterioridad. Y Fassbinder jamás alzó la voz hacia Schygulla hasta que tras el rodaje de *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, República Federal de Alemania, Italia, Rainer Werner Fassbinder, 1974) la actriz reclamó un aumento colectivo de los salarios. Schygulla encabezó la petición a pesar de que tenía uno de los más altos de la compañía: hasta entonces había sido de cinco mil marcos y una participación del 2,5% de los beneficios de cada película⁴²⁹ (Hayman, 1985: 121-124).

Reitero que el trato respecto a sus actores variaba según lo bien que Fassbinder conocía a sus intérpretes personalmente, de la medida en que los apreciara o

⁴²⁹ Para la Schygulla también hubo *destierro (ausencia)*. Tras el desencuentro, Fassbinder no volvió a contratarla hasta cuatro años más tarde. Schygulla fue retomada para el rodaje de *Berlin Alexanderplatz* (República Federal de Alemania, Italia, WDR, 1980) y *El matrimonio de María Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1979), a lo que ella aceptó con agrado debido a que el número de ofertas laborales que había tenido durante este periodo había sido menor del esperado (Berling, Katz, 1988:130).

despreciara en ese momento, y de lo satisfecho que se sintiera respecto a su trabajo profesional previo. Pero por añadidura, como señala Hayman, esas decisiones no eran calculadas, sino más bien impulsivas y emocionales. Nacían a partir de la necesidad personal que el director tenía de sentirse importante y de tener la atención de la gente de su alrededor. Y para conseguir este control era capaz de provocar disputas entre los demás, en detrimento del buen ambiente entre todos ellos. Los desencuentros entre Hermann y Rosen, o entre Ulli Lommel y Karin Schaake, o del triángulo amoroso entre el propio Fassbinder, Ursula Strätz y Günther Kaufmann, de entre los múltiples casos documentados, no sólo proporcionaban al autor ideas que después utilizaba en sus guiones, sino que eran completamente propiciados por él, ya que se había percatado de que así podría ejercer el control sobre las personas afectadas con más facilidad. Fassbinder no ocultaba la satisfacción de poder manipular a todo su grupo; le gustaba ejercer su poder y que los demás fueran conscientes de ello (Hayman, 1985: 121-130). No obstante, tras *Atención a esta prostituta tan querida*, el director afirmó lo siguiente:

He querido explicar la historia de un hombre que por sí mismo saca adelante a su grupo. Siempre he dicho que fueron los demás quienes me convirtieron en líder y ellos afirman que era yo quien buscaba seguidores, de modo que he tratado sencillamente de crear una comedia sobre mí mismo visto desde el exterior, una comedia sobre lo que yo sería si fuera como dicen y que tal vez soy pero no creo ser.

[...]

Ese deseo de hacerme con un grupo al que dirigir era algo que yo llevé conmigo durante mucho más tiempo que los demás. Quería que una película me sirviera para averiguar si lo seguía teniendo y me di cuenta de que así era a pesar de todo. (Hayman, 1985: 78- 79)

La posición es totalmente egocéntrica. Alrededor suya, como amo, debían rotar todos los demás. Pero aquello no significaba que el desprecio fuera *real*. Ingrid Caven comenta el ya mencionado caso de Hermann, el ornamento al que más humilló: «Rainer encontraba a Irm fantástica, tanto que muchos de los personajes que creó se deben a ella, a lo que mostraba en momentos de histeria espontánea» (Hayman, 1985: 128).

Ingmar Bergman también pensaba de Sternberg que era un obseso que adoraba a las mujeres en la misma medida que arremetía contra ellas con dureza⁴³⁰. Fassbinder hacía exactamente igual. Aún siendo hombres, Sternberg y Fassbinder escriben papeles femeninos tan bien definidos porque están escribiendo sobre ellos mismos al mismo tiempo que están atacándose en su propia contra. Hay una identificación clara del autor en esos personajes defendida mediante el mayor *distanciamiento*, o *disimulo* que le proporciona el cambio de sexo del personaje (Hayman, 1985: 30). Lo mismo podría suceder con Almodóvar, aunque en sus personajes no haya tanta dureza; y de ahí puede venir también el constante travestismo de los actores masculinos, circunstancia que Hayman, observa respecto a los apodos femeninos que les imponía coloquialmente a Kurt Raab (Emma Potato), Harry Baer (Ilse Zott), Dieter Schidor (Kitty Babuffke), Peter Kern (Paula), etc. Fassbinder no entraba en confrontaciones “de hombre a hombre”, sino que para denigrar a un intérprete masculino, necesitaba exponer el lado femenino de éste, aunque no lo tuviera (Hayman, 1985: 30).

Ingrid Caven, a quien respetó, precisamente no era la actriz más femenina de entre aquellas que trabajaron con Fassbinder. Todo lo contrario, le plantaba a cara a Fassbinder. Es decir; no se trataba de humillar a Hermann sin ninguna razón. Se trataba de humillarla para demostrar su poder, en la medida en que podía ejercerlo, frente a ella y frente a los demás; pero no por ello Fassbinder pensaba que la actriz carecía de valor. Todo lo contrario. Esto le permitía controlar a la actriz de una manera total, personal y profesionalmente; y ella era convertida en un punto de partida para construcciones de *autoficción indirecta* de primer orden. Era una *musa*. Pero además de proyectarla, Fassbinder tenía el poder de colocarla físicamente dentro de su mundo fabulado, como *ninfa*. También como ornamento se permitía incluso el lujo de *desterrarla* o después volverla a aceptar. La “*pasión*”, como la expone Almodóvar, igual que la Pasión cristiana, es una cualidad de devoción y culto que puede limitar tanto con la reverencia, como con la penitencia y la expiación; el *martirio*. Este es el caso también de Carmen Maura, en cierto modo.

⁴³⁰ «Aunque demuestra ser un obseso adorador de las mujeres, también arremete contra ellas de forma obsesiva. Su mente es un cincuenta por ciento hombre y un cincuenta por ciento mujer». Así cita Hayman *Bergman on Bergman*, Londres, 1973, pág. 18.

Ingrid Caven valora:

Nunca tuve la sensación de que Rainer se interesara por lo que el actor o la actriz tuviera dentro. Lo que le interesaba era la forma, la imagen externa y la clase de historia que pudiera reflejar la expresión de la propia personalidad. Asignaba los papeles según criterios de expresividad y no según la personalidad del actor. Lo que le interesaba era dar forma a cierta estructura que él había imaginado y para ello nos utilizaba y nos explotaba. (Hayman, 1985: 193)

Fassbinder proyectaba sobre sus ornamentos, sus actores fetiche, una fabulación que él hacía sobre ellos y, posteriormente, en palabras clave de Caven, “los explotaba”. Es decir, los llevaba al límite a todos los niveles: el real y el fabulado; pues en el caso de Fassbinder, uno retroalimentaba constantemente al otro. Ese era el objetivo de este director con sus actores aunque, repito, no todos fueran tratados de la misma manera, como se ha comentado anteriormente.

¿Por qué entonces Hanna Schygulla era tratada con respeto? Es muy sencillo: en primer lugar porque los personajes de Schygulla están tratados con la misma devoción y respeto que Fassbinder adoraba y respetaba a la Schygulla *real*. En segundo lugar, de un modo más relevante, porque Hanna Schygulla pudo mantener su integridad a lo largo del tiempo. Quizá por eso Schygulla, al igual que Margit Carstensen, estuvo en una posición realmente privilegiada durante muchos años. Ambas pudieron establecer cierta distancia a nivel personal.

Schygulla se quejó, en ocasiones, de los métodos del director. Por ejemplo, la actriz manifestó que trabajando con Fassbinder se sentía como «una muñeca dirigida por control remoto» (Hayman, 1985: 193). Carstensen, igualmente dijo «siempre tuve la impresión de estar ahí como su representante... se comportaba como si yo estuviera interpretando su papel»⁴³¹ (Hayman, 1985: 195) y también «me llevaba de la mano, como si fuera una niña» (Hayman, 1985: 194). Lo cierto es que con las dos trabajó de una manera similar, de un modo paternal y sin ninguna dureza. Lo hizo a pesar de que Fassbinder sí que forzó la rivalidad entre ellas dos, manteniéndolas en un rango

⁴³¹ Estas dos citas son indicativas de *autodiégesis*, pues la actriz se asume como un *relevo*. En el caso de Carstensen, esto es más evidente en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*.

diferente al resto de actores. También está documentado la relación entre ellas y Hermann, quien a lo que realmente aspiraba de su patrono (por no volver decir “amo”) era el trato que ellas recibían: «Lo que quería era ser Hanna» afirmó. «Quería ser de las buenas, de las guapas. Me sentía permanentemente insatisfecha» (Hayman, 1985: 44). Es decir, el resto de actores, a lo que aspiraban era a tener ese trato de favor privilegiado por parte del autor; y ese trato de favor sólo podría conseguirse enfrentándose, en la medida de lo posible, al “abuso” del director.

Si regresamos al caso de Ingrid Caven, nos encontraremos con que es el propio Fassbinder quien da veracidad a esta hipótesis, pues en enero de 1978 hablaba así de cómo ella mantenía la integridad respecto a él.

De todos los actores y actrices que han tenido que ver conmigo, Ingrid es la menos dispuesta a dejarse relegar al mero papel de actriz y la más capaz de mantener un diálogo de igual a igual. (Hayman, 1985: 136)

Cuando el actor se imponía y conseguía mantener el trato de igual a igual, Fassbinder variaba sus posturas. Según señala Hayman, el director admiraba a Caven en proporción inversa a la obediencia que ella mostraba. Aún siendo la actriz que más se enfrentó a él de manera directa, finalmente se casó con él en 1971. Fassbinder admiraba también a Hanna Schygulla, que pese a ser una actriz laboralmente obediente, no dependía personalmente de él (Hayman, 1985: 136).

En la medida que fue adquiriendo prestigio, a Fassbinder le fue cada vez más fácil conseguir la docilidad de sus actores; pero si algún colaborador le plantaba cara, pues algunos de ellos también alcanzaban reconocimiento, Fassbinder se comedia en sus métodos, seguramente por miedo a perderles tanto a título personal como laboral. Pero en la misma medida en que le era más fácil conseguir nuevos colaboradores tan dóciles como él gustaba⁴³², también se permitió desechar a los otros cuando no encontraba un modo de poder mantener la subordinación respecto a ellos. En el caso de Hanna Schygulla, el aumento de salario fue seguramente una excusa.

⁴³² Tal y como se señala Carstensen:

[Fassbinder] se comprometía personalmente con aquellos que escogía para trabajar, pero en realidad, se trataba más que de proporcionar trabajo a aquellos con los que quería comprometerse personalmente. (Hayman, 1985: 68-69)

La relación entre Schygulla y Fassbinder se remonta incluso a antes que la de Irm Hermann. Los dos coinciden en la academia de interpretación Fridl-Leonhard Studio en Munich y más tarde, pese a no haber participado en los cortometrajes, Fassbinder la unirá al Action Theater del mismo modo que Hermann había hecho con él. Era notorio que tras esta invitación, lo que Fassbinder pretendía era utilizarla como Primera actriz (Berling, Katz, 1988: 41-42).

La relación entre el director y la actriz nunca fue tan íntima como con otros colaboradores. A lo largo de los años, la propia actriz lo ha comentado en numerosas entrevistas. En una entrevista a el diario *El Mundo* en junio de 2006, en la XV edición del Festival de Cortometrajes de Madrid, Schygulla declaraba «Nuestra relación era la de un genio con su musa. La amistad existía, pero con cierta distancia, porque había mucha afinidad y no era necesario expresarse con palabras» (Cerviño, 2006). Schygulla no oculta el maltrato que muchos colaboradores de Fassbinder sufrieron, pero defiende que ella jamás lo recibió, pues Fassbinder sabía que sólo podría conseguir cosas de ella si le hacía sentir buena profesional⁴³³. Además, en mi hipótesis encaja que, cuando Fassbinder relega a Schygulla al pedir un aumento de los salarios tras *Effie Briest*, lo hace también porque estaba seguro de que tenía otra actriz capaz de *relevarla*. En este caso Margarit Carstensen. La posición privilegiada de Hanna Schygulla, que había tenido siempre un trato favorable en el reparto de papeles por parte de Fassbinder, finaliza cuando se introduce Carstensen entre los colaboradores (Berling, Katz, 1988: 88).

Las dos actrices rivalizaron por los papeles de Fassbinder⁴³⁴. Y el conflicto tampoco lo disimularon a nivel personal entre ellas dos. Este conflicto es también un punto de referencia para formular el casting de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y no

⁴³³ En marzo de 2017, a propósito de una retrospectiva en el BFI, la actriz manifestó en una entrevista concedida a Ryan Gilbey, para *The Guardian*, lo siguiente: «He didn't torture me. He knew he could only get things from me if he made me feel he liked what I was doing» (Gilbey, 2017). La relación laboral de Fassbinder hacia Schygulla se articulaba desde la veneración y culto al fetiche, y no desde el intento de sometimiento y humillación. Esto me hace pensar que la relación con la actriz era un intento constante de regresión hacia el *estado 3* de *cosificación*.

⁴³⁴ Sobre la rivalidad entre Hanna Schygulla y Margit Carstensen, los enunciados de Baer son importantes. La rivalidad fue vista con alivio por otros miembros de la compañía, ya que Hanna Schygulla había monopolizado su poder sobre papeles muy determinados y una posición privilegiada en la compañía (Baer, 1986: 69-70).

sólo, como señala Baer y Hayman, el fin de la relación sentimental entre Fassbinder y Kaufmann (Baer, 1986: 69-70 y Hayman, 1985: 95).

Otra vez, la *autoficción* se construye en múltiples dimensiones. La *autoficción indirecta* de este personaje tiene dos sujetos reales como punto de partida: uno, aquel que genera la escritura (la *musa*), y el otro, quien lo interpreta y personifica (la *ninfa*). Desde una entrevista concedida a Jacques Grant, publicada en la revista *Cinéma* en diciembre de 1974, está documentado que esta película es autobiográfica (Grant, 1983: 77-80). También que la diseñadora Petra von Kant, interpretada por Margit Carstensen cumple con el *alter-ego* del propio Fassbinder. Respecto a Carstensen, aquí sólo es *ninfa*. Y, por otro lado, la modelo Karin Thimm, interpretada por Hanna Schygulla, es un *relevo* de Günther Kauffman y, tal y como clarifico ahora, también es *ella misma*. Es un doble ejercicio de *musa*, a modo parcial compartido con Kaufmann, y de *ninfa*.

En primer plano está la rivalidad de Hanna Schygulla y Margit Carstensen, que desde el Goldoni de Bremen se ha convertido en miembro del equipo y siempre resulta un triunfo agradable frente a la posición monopolista de Hanna. Este conflicto disimulado se transforma en el guión de la película en una lucha abierta entre dos lesbianas.

Es, en efecto, muy complicado descubrir su secreto y sus puntos de referencia. Está claro que él es Petra von Kant; la conocida diseñadora de modas como *travesti* del conocido creador cinematográfico, Karin Thimm (Hanna Schygulla), la belleza de origen humilde que goza del lujo conquistado pero que al final vuelve junto a su marido, encarnado por Günther Kaufmann, que no quiere abandonar a su mujer. Todas las caricias intercambiadas por las dos mujeres son una proyección de la amistad masculina insatisfecha. Esto se nota hasta en los diálogos, que he oído casi con las mismas palabras entre Rainer y Günther.

[...]

Sin embargo, ¿qué significa el subtítulo «Dedicado a quien aquí fue Marlene»? Hanna Schygulla, la sustituta de Marlene⁴³⁵ -Hanna Schygulla como Günther Kaufmann-, el propio Rainer en el aura de Margit Carstensen..., a medida que se

⁴³⁵ En otra fuente se alude que la dedicatoria es para Peer Raben, a quien también sometía en los mismos términos que a Irm Hermann (Hayman, 1985: 59). Precisamente esos eran los términos a los que ni Schygulla ni Kaufmann se dejaron subyugar, por tanto la interpretación de Baer no está desencaminada en absoluto.

rueda, todos son, en definitiva Marlene. La unión mística de todos los genios ariscos se ha consumado, por lo menos en la película. Rainer Werner Fassbinder, el Frankenstein de las almas. (Baer, 1986: 69-70)

La rivalidad entre Schygulla y Carstensen no sólo tiene equivalencia entre Maura y Cruz, sino que también la podríamos relacionar con la situación de ajusticiamiento entre Robert De Niro y Ray Liotta en *Uno de los nuestros*, y a la *ausencia* de De Niro en las películas en donde DiCaprio cumple con papeles similares al de Liotta. La circunstancia del doble rival la llevamos observando desde 4.2.3. Límites de la *autodiégesis no-documental* respecto a la *autodiégesis relevada* (p. 239). Petra von Kant, interpretada por Carstensen, es un personaje de éxito al cual el mundo se le desmorona a causa del amor y posteriormente abandono de Karin Thimm, interpretado por Schygulla.

Paradójicamente, al presentar en esta película la doble identificación entre Kauffman/Schygulla, el personaje de Schygulla es quien queda en la situación de poder, pero también es la actriz que “abandona” saliendo de la filmografía de Fassbinder. Quizá también hay algo que analizar ahí. En este punto, Schygulla es también un elemento de autoridad que se anexiona a la filmografía de Fassbinder, ya con posible independencia fuera de la obra de Fassbinder. Recordemos que los actores pueden anexionar su *identidad* respecto a las filmografías igual que pueden pretender quitar esa anexión ya que les limita⁴³⁶. Aquí también puede pasar. Carstensen, como trasunto de Fassbinder, se queda sola reflejando una versión completamente *decadente* de sí. En contra del análisis del personaje de Scorsese, en la obra de Fassbinder, el personaje que “pierde” es el que permanece. Por otro lado, esto también dice mucho de la idiosincrasia de las concepciones del trabajo de Fassbinder.

La *sustitución* de Kauffman es tan evidente que, según el propio Baer, se reconocen palabras realmente utilizadas entre Fassbinder y Kauffman en la vida real, igual que hacía Godard en *El desprecio* respecto a Karina; pero, igual que sucedía ya en *Atención a esta prostituta tan querida*, también se reconocen en las películas a esas mismas personas y a otros actores. Baer se reconoce en la hija de Petra y reconoce a

⁴³⁶ Retomando el símil de la vampirización, la actriz ahora pretende liberarse de la posesión y dejar atrás la “maldición”.

Peer Raben⁴³⁷ y a Irm Hermann en el personaje de la secretaria Marlene. En esta película la propia Hermann sí que se interpreta a sí misma y, paradójicamente tras *Atención a esta prostituta tan querida*, donde sólo dobló a un personaje, interpreta a una muda (Baer, 1986: 69-70). Además, de modo llamativo, Baer termina argumentando que hay un único personaje que no se distorsiona: el de la madre.

La única que aparece tal como es, pero que no se interpreta a sí misma, sino que es encarnada por Gisela Fackeldey, en su madre. A su madre la quiere en estado puro, porque de otro modo no podría justificar su permanente recriminación contra ella (Baer, 1986: 70).

Esta otra cita también apoya mi hipótesis sobre el tratamiento de la madre por parte de Fassbinder. Pero de todos modos, no estoy completamente de acuerdo con Baer. Como he señalado más arriba, considero que Hanna Schygulla, como actor fetiche de presencia ornamental, también atribuye valor al personaje de Karin Thimm. Es decir; ella también hace de sí misma, es *mártir encarnado*, y no sólo está relevando a Günther Kaufmann. En este papel hay una verdadera fabulación relativa a lo que Fassbinder opinaba de Schygulla en ese momento y darle específicamente este papel en concreto, según mi hipótesis, pone a la actriz *real* en el blanco de los reproches de Fassbinder. En una entrevista realizada en diciembre 1974 para *Cinema*, confesaba lo siguiente:

[Fassbinder: Los actores con los que trabajo siempre] son actores con los que trabajo desde años, que conozco y con los cuales tengo relaciones concretas, que no son las de amo/esclavo. Discutimos mucho y luego, en el momento de actuar, todo es exacto. De todos modos pienso, pensamos, que los actores deben expresar los mismos sentimientos que en la vida. De esta forma, por ejemplo, un arrebato de cólera en el escenario será el mismo que en la calle. Esto implica que no pueden hacer un papel de composición, es decir que no esté relacionado con su personalidad. Evidentemente no es concebible que interpreten por ejemplo, teatro de “bulevard”.

[Entrevistador:] Además, sus actores, como en las películas del francés Gérard Blain, no actúan.

⁴³⁷ La película lleva la dedicatoria «A quien se convirtió en Marlene» específicamente para Peer Raben (Hayman, 1985: 59).

[Entrevistador:] Significan. Esto exige lo que acabo de decir sobre la correlación con su personalidad. Aunque las cosas no siempre son así. *En las amargas lágrimas de Petra von Kant*, las actrices actúan continuamente. Y, por otra parte, no son muy naturales, gracias a Dios. (Grant, 1983: 86-87)

Desde luego que las actrices actúan; pero también “significan” per sé. Ahí sí que estamos de acuerdo. Es dónde nace su *cosificación*. Fassbinder, además, le da veracidad a lo comentado por Baer. La película es una pieza de *autoficción*. En esta misma entrevista lo comentaba:

[Entrevistador:] Acaba de decir que *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* es autobiográfica. ¿Por qué no lo trato directamente?

[Fassbinder:] Si efectivamente hubiese rodado una homosexualidad masculina, como en la realidad autobiográfica, el espectador habría encontrado ridícula la película. El rechazo del público con relación a esta historia hubiera sido más fuerte que en un principio, pues gran parte habría tenido una posibilidad de evadirse, de interponer un distanciamiento cómico. (Grant, 1983: 80)

Fassbinder, en una entrevista realizada por Jerzy Bowles publicada en noviembre de 1981 en *Cineforum*, al comentar *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, el director habló acerca del tratamiento de la homosexualidad aún más claramente. El director justificaba también la elección de utilizar a actrices para exponer el tema de la homosexualidad y justificaba el no haber utilizado intérpretes masculinos:

Al hablar de mujeres se puede contar mejor las cosas. La mayoría de las veces, los hombres se comportan tal como la sociedad espera de ellos, pero las mujeres suelen nadar contracorriente de las normas establecidas. Son más consecuentes, más transparentes. Los hombres siempre hacen su papel y, por tanto, resulta menos manejables dramáticamente. (Bowles, 1983: 95)

Dos intérpretes femeninas (Carstensen y Schygulla) que *relevantan* a dos intérpretes masculinos (Fassbinder y Kaufmann). Todo ello es importante; pero es también un desvío en este momento. Cabe puntualizar el mayor interés por la representación de un mundo masculino que femenino por parte del autor; algo que ya hemos expuesto en páginas atrás por Fellini y otros autores en .3.1. La figura del intérprete como

principal fuente artística (p. 301), sin importar su orientación sexual. Por ello no creo que haya que ceñirse a la homosexualidad de Fassbinder para buscar la *identidad* del autor en personajes del sexo femenino. Desde luego no es necesario⁴³⁸. Lo que expone Fassbinder es meramente la creencia de que una mujer puede expresar más matices que un hombre a causa de las representaciones que se han hecho de ella en diversos ámbitos sociales, culturales y artísticos a lo largo de la historia. Por eso Fassbinder no llega a transgredir lo suficiente y a atreverse a hacer esta película con actores masculinos; porque, por otro lado, tampoco hay, a parte de Hanna Schygulla y Margarit Carstensen, otros actores que sean venerados por Fassbinder de la misma forma.

No se trata de un impulso sexual, como llevo constantemente repitiendo; sino de la utilización de los actores, que independientemente de la sexualidad del autor, son *cosificados* por él y posteriormente venerados hacia una utilidad concreta.

A la vista está que el estudio de la *autodiégesis* en la obra de Werner Rainer Fassbinder resulta excesivamente complejo ya que sus personajes son múltiples personas al mismo tiempo; él incluido. Pero su caso es útil especialmente para comprender que la *autodiégesis relevada* se presenta también en diferentes grados, tal y como hemos visto en el capítulo anterior al hablar de la *autodiégesis documental* y la *autodiégesis no-documental*.

En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*⁴³⁹ tanto el personaje de Margit Carstensen como el de Hanna Schygulla están creados por Fassbinder mediante *autoficción*. En el primero de ellos sí que se detecta una muy clara *autodiégesis*

⁴³⁸ No siempre sucede así. En el caso, por ejemplo, de Cassavetes hemos visto que se bastaba con la comprensión, pero también con el compromiso. Al contrario de Fassbinder, Cassavetes no trataba de “vampirizar” a sus actores, sino que antes de finalizar el guión, acostumbraba a discutir con los actores que iban a terminar interpretando a los personajes. Al contrario de Fassbinder, Cassavetes no siente ninguna tentación mesiánica y no aspira a que el resto del grupo le obedezca ciegamente, sino que confía en que los actores, como fuerza creadora principal, pongan parte de su personalidad en personajes que interpretan. Incluso en ocasiones conservan sus nombres, como sucede en *Sombras* (Herrero, 1987: 48).

⁴³⁹ Fassbinder hace *autodiégesis no-documental* en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* apareciendo en la fotografía de un periódico. De hecho, es la única figura masculina que aparece en una cinta en la que vemos más del propio Fassbinder en todos esos personajes femeninos, *relevos*, que en su escueta aparición en el periódico, a pesar de reflejar en ella su *presencia* verdadera.

relevada de Fassbinder (un *alter-ego*). En cambio, en el segundo personaje, observamos tanto un *relevo* de Schygulla respecto al Kauffman *real*. Se trata de esta *autoficción indirecta*, esa *proyección* de la que hacíamos mención, y que cabe matizar y diferenciar respecto al otro personaje; independientemente de que exista disonancia de género. También este personaje, interpretado por la actriz fetiche, está creado también mediante *autoficción*, pero no presenta *autodiégesis*. Por tanto, no se trataría de un *alter-ego*, sino de una construcción en la que se utiliza a Günther Kaufmann como *musa* y a la que *rellena* con Hanna Schygulla como *ninfa*. Pero las referencias profesionales, paradójicamente, hacen ver que Hanna Schygulla también es misma *musa* para ese personaje. Al menos, es relacionable. Dos personas se fusionan la *transfusión* simbólica como *musas*.

Como expuse al principio de este apartado, Giulietta Masina ya presentaba estas dos vertientes de *musa* y *ninfa* que presenta Schygulla. Primero, mediante las parejas ficcionales de Mastroianni en las ficciones de Fellini en las que, sin ser interpretadas por Masina, podíamos identificarla. Segundo como personaje en *Ginger y Fred*, en el personaje principal relacionándose con al personaje de Mastroianni. Estas dos posiciones son completamente diferentes; pero el acto de fabulación funciona exactamente igual. Aquí Schygulla fomenta y cumple las dos, pero también *rellena* un recipiente que si bien puede haberlo vaciado ella misma, lo ha vaciado también Kaufmann. Ella podría no identificarse en ese *Otro*. Si no lo hace es precisamente porque no está obligada a realizar ese proceso de autoconsciencia, del cual no tiene necesidad, pero bien podría realizarlo para no impregnar su *identidad* de significaciones no deseadas como *estrella* independiente de Fassbinder.

Pese haber podido demostrar este punto, cabe seguir investigando. Según se observa, el grado *autodiégesis*, en cualquiera de sus tipos, se debe calcular con la *identidad* de los actores que los interpretan y la *identidad* de las personas reales que han inspirado la escritura de los personajes (Personaje de origen). Sucedió del mismo modo con los personajes de Marcello Mastroianni que eran creados mediante procesos de *autoficción* por Fellini: algunos de ellos estaban más cerca de la *identidad* de Fellini (Guido Anselmi en *Ocho y medio*) y otros estaban más cerca de la *identidad* de Mastroianni (Snàporaz en *La ciudad de las mujeres*). No expongo nada distinto a lo dicho previamente en el bloque 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus

clasificaciones (p. 199), pero ahora lo puedo matizar. Hay entre los personajes que se interpretan mediante *relevos* una escala de grises, que ya no corresponden al autor o a un intérprete, sino a otras personas ajenas más.

La *autoficción* tendría grados y el estudio de la *autoficción* permitiría fraccionar el porcentaje de *identidad* que corresponde a cada una de las personas que componen al personaje. Podría también clasificar la *intensidad* de la *autoficción* en la *autodiégesis no-documental* a partir del nombre del personaje, el oficio, la nacionalidad y el tiempo histórico en el que habita. Separaría, dentro de la *identidad* del autor lo que es real y lo que es inventado. Aquí, lo que puede ser inventado, podemos saber sobre quién está inventado. Podemos observar y valorar qué se “vampiriza” de la *identidad* exterior, o *identidades* exteriores. Y repito, seguiría hablando de grados de *autoficción*, o grados de *embellecimiento*, respecto a si estamos inventando muchas cosas sobre ellos o los estamos exponiendo *tal cual son*.

Francisca Caballero, por ejemplo, presenta un grado de *embellecimiento* 0. Pero si a los personajes se les cambia la profesión, pasando del director al escritor, el grado de *embellecimiento* sería más alto, sería superior. Desde el escritor, se ficcionaliza más a un periodista, o a un músico, etc. De igual manera cifrar al nombre, etc. Se podrían hablar también de *intensidades*. *Intensidad* baja, media o alta. No es lo mismo únicamente Marcello (de Marcello Mastroianni), que Marcello Rubini (Rubini en alusión a Federico Fellini). La primera tendría una *intensidad* más alta de Mastroianni que de Fellini. Lo planteo hasta ahí por ahora. ¿Cuánto tiene Karin Thimm de Schygulla o de Günther Kaufmann? Para empezar la *intensidad* de Schygulla es mayor, ya que ella le proporciona la *presencia*, pero quizá los sucesos son más directamente extrapolables a Kaufman y por tanto, el traslado a los sucesos vivenciales respecto a Schygulla supongan también una necesidad de entenderlos como más *autoficticios*. Por ese lado, Kaufmann puede atribuir un mayor porcentaje de *identidad* dentro del papel. Podemos elucubrar mucho más. Pero se ve y se nota que no he planteado convenientemente todavía todas estas posibilidades. A la investigación le queda camino, pues igualmente, podría clasificar la *autoficción* por la *intención*. Se podían diferenciar claramente dos vertientes. Por un lado, la *intención* positiva englobaría aquellas muestra de *autoficción* que implicarían deseos (“no soy, pero quiero ser”) o exacerbaciones (“soy, pero exagero”). Estos ejemplos tienen como

intención conformar un mito a través de la leyenda. Por el otro lado, la *intención* negativa tendría la intención de crear un mito *decadente*. No por ello necesitaría de un *embellecimiento*, o grado de *autoficción*, menor. Tendría como objetivo mostrar una negación (“no soy, pero no quiero ser”), mostrar una disculpa por anticipado (“no soy, pero podría ser”) o una justificación (“soy un poco, pero lo exagero”).

Pero lo que se evidencia hasta aquí en la *autodiégesis relevada* del personaje de Karim Thimm es que, al menos, habría tres *identidades* que construirían el personaje: el sujeto que lo interpreta, el otro sujeto que lo inspira y el autor; que bien puede ser, como he expuesto, un productor o un director. La teoría se complica entonces, pero sistematizar el cálculo del porcentaje exacto de la *identidad* que corresponde a cada uno de los diferentes creadores, o inspiradores, se convierte en un reto teórico muy valorable para el futuro y supondría ampliar la Ficha de Análisis. Desde luego que tanto Guido Anselmi como Snàporaz tienen unos porcentajes de la *identidad* de Fellini y de la *identidad* de Mastroianni, ambos al mismo tiempo, pero ambos de una manera sensiblemente diferente. En un futuro se tendrá que poder calcular para poder realizar análisis comparativos todavía más profundos.

Igualmente que se calcula qué *intensidad* de *autoficción* tiene un personaje respecto al autor, sería interesante, de cara a investigaciones futuras, poder plantear un procedimiento analítico que pueda categorizar la *identidad*, *intensidad* o *intención* de la *autoficción* numéricamente del 0 al 100. Así podríamos calcular de manera exacta, qué porcentaje presenta del autor y qué porcentaje al actor. En el caso de Fellini; si Marcello Mastroianni *real* fuese el 0% y el Fellini *real* fuese el 100%, Guido Anselmi estaría entre el 25-50% mientras que Snàporaz estaría entre el 50-75%. Una hipótesis como vaga propuesta taxonómica; pero aquí podríamos visualizar esa escala de grises que comentábamos durante el apartado 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199).

4.3.2.1. Comparación de los *estados* de *cosificación* entre los intérpretes que articulan procesos de *autodiégesis*

Como se ha demostrado, el método en que opera la *autoficción* en la *autodiégesis*

relevada, en dónde el sujeto que inspira el personaje y el sujeto que lo interpreta no es la misma persona, es exactamente el mismo que en la *autodiégesis no-documental*, cuando el actor y el director son el mismo individuo. Esta conclusión es de superlativa importancia. Tanto en la *autodiégesis no-documental* como en la *autodiégesis relevada*, el intérprete sufre el mismo proceso de *cosificación* con los diferentes *estados* explicados en este bloque. No hay diferencia aunque el actor sea la misma persona que el director.

Igual que el actor/director se puede encontrar en diferentes proporciones, al ser actor, su *cosificación* también pasa por exactamente los mismos *estados* que cualquier otro actor fetiche. Esto hace incluir la posibilidad de que incluso le *destierre* (*estado 5*), lo cual es la explicación más elemental del paso de la *autodiégesis documental* o *no-documental* hacia la *autodiégesis relevada*, al tener que buscar un sustituto fetichizado para que cumpla con su propio rol, en dónde el actor/director ya no es válido, o no quiere exponerse a través de su propia presencia *real*⁴⁴⁰.

Por tanto; también en la *autodiégesis no-documental*, en dónde el autor y el actor fetiche son la misma persona, el actor fetiche también puede encontrarse en diferentes proporciones dejando un margen dentro del personaje en el que no esté su *identidad*. Esta *no-identidad* (*Otro*) es un punto oscuro en el que el actor/director no se identifica y que, al ser consciente de que esto sucede, entra en el estado de *corrupción* (una *saturación* casi inhabilitante). Aquí señalo a Chaplin, que, con el trasunto de Hitler se

⁴⁴⁰ En los casos más complejos de la *autodiégesis relevada* podría contemplarse una paradoja con los *alter-egos* reconocidos, declarados, y que ya comparten con el público esa identificación. Como se puede observar en *Ginger y Fred*, el personaje de Fred tiene un porcentaje mucho más alto de Fellini que de Mastroianni. Posiblemente, supongamos, superior al 75%. Por eso, la caracterización de Fred requiere de un trabajo mucho mayor respecto a otros personajes interpretados por Mastroianni que presentan un porcentaje mayor de la *identidad* del actor. ¿Pero realmente es necesario este trabajo cuando la referencia es tan evidente? La caracterización que Mastroianni sufre para exponer a Fred podría tener la resolución de la *presencia* interpretativa de Fellini a través de una *autodiégesis documental*; o si se continúa camuflando a través de la nomenclatura de Fred, una *autodiégesis no-documental*. Los motivos personales los podemos comprender: Fellini no quiere exponerse de esa manera. Los motivos artísticos los podemos suponer: Fellini no se considera actor. Pero aún así podemos reflejar la posibilidad de la paradoja al ver a este personaje, que tiene un alto grado del autor aún tratándose de un personaje encarnado por un *relevo*, por su lado, tan obvio. Mastroianni ya es un *no-Mastroianni*, sino que opera prácticamente como un *no-Fellini*.

introduce en este terreno⁴⁴¹. Es decir, en este caso de *autodiégesis no-documental* encontramos, igual que en la *autodiégesis relevada*, dos *identidades* distintas y diferenciadas. Como se observa, a nivel teórico, este punto es clave para poder estudiar el punto de *corrupción*, diferenciándolo de la *saturación*, y para establecer en qué lugar se puede estudiar mejor la frontera entre estos dos tipos de *autodiégesis*.

Igual que para el resto de autores expuestos en la presente tesis, para un correcto análisis del proceso de *autoficción* en las obras de Fassbinder se requiere de un estudio exhaustivo, porque este autor presenta unas particularidades propias ya comentadas que no se presentan en otros autores. Pero es que los otros autores también presentan sus características individuales, como ya he visto también en Chaplin y Lewis. Esto sucede ya no sólo por la personalidad concreta de los autores y por sus biografías, más o menos complejas, sino por lo endogámico que resultan en ocasiones sus usos de los intérpretes. El caso de las actrices en el cine de Almodóvar, desde luego, es uno de los casos más llamativos. Podremos remitirnos a Cassavetes o a Bergman. Además, también las diferentes condiciones en las que las películas son producidas y comercializadas son determinantes, y según la nacionalidad de las películas, el mapa ya cambia. En definitiva, cualquier director o intérprete expuesto aquí, requeriría de un estudio exclusivo e individual. Es por ello por lo que todas las interpretaciones de cualquier filme comentado en este capítulo deberían ser valoradas únicamente como hipótesis iniciales a la par que impiden continuar teorizando y estableciendo taxonomías fijas.

La clasificación de la *autodiégesis*, tal cual está planteada a día de hoy, es válida pero no infalible. Es más bien flexible; y es nada más que un punto de partida para analizar cada caso, pues cada director habita en la clasificación de un modo diferente a otro, pues cada cual presenta síntomas de *autoficción* de manera particular y se expone a sí mismo bajo criterios variables. Es más, las problemáticas encontradas que no se pueden explicar desde el estudio individual de un único autor, se pueden resolver al contraponerlas con las encontradas con otro autor, que a su vez presenta otras problemáticas diferentes. Es por ello, por lo que a partir de ahora, cabe seguir investigando la *autodiégesis* de manera individual, caso por caso. Instaurar una

⁴⁴¹ Hynkel es un no-Chaplin mientras que el barbero judío es un no-Hitler. Al intercambiarse los dos en el tramo final de la cinta, el propio Chaplin *real* colisiona.

metodología respecto a la *identidad, intensidad e intención* que sirva para cada caso en particular, como para absolutamente todos en global, ahora es una quimera que requiere de más años de investigación.

Finalmente, para concluir, cabe repetir que la *cosificación* de un intérprete no tiene su origen en ningún tipo de obsesión sexual por parte de un director. No volveré a repetirlo en este capítulo. Esta práctica tampoco está relacionada exclusivamente con la juventud de los intérpretes. La *cosificación* acontece en la medida en que éste intérprete puede obtener y mantener a lo largo del tiempo una serie de significaciones determinadas que pueden ser utilizadas en la filmografía de un director. Estas significaciones pueden establecerse al margen de las características físicas. La *saturación* del actor puede venir porque simplemente el actor ya no es útil para el reflejo de según qué significaciones. Puede *corromperse* por motivos puramente biológicos, como puede ser el envejecimiento.

Puesto que el actor está físicamente presente y visible en una película, esas significaciones pueden estar condicionadas en relación a la apariencia de los intérpretes, incluyendo los condicionantes de origen étnico, género o edad. Eso es cierto. Pero un tipo de presencia determinada por parte del intérprete ni la califica respecto al autor, ni tampoco necesariamente la descalifica. En caso de que así pueda serlo, o que el autor no quiera exponer al intérprete -me remito al caso, por ejemplo, de Giulietta Masina, o al de la *ausencia* de Anna Karina en *El desprecio*-, el fetiche podrá ser todavía *relevado* por otro intérprete que actúe como *sustituto* de ese actor o actriz a su vez. Pero esto no significará tampoco que el fetiche no continúe teniendo su significación, sino únicamente expone su posible *corrupción* (*saturación* casi inhabilitante) como fetiche.

De hecho, la *ausencia* aquí tiene más significación si cabe. El *estado 5, ausencia*, es un *estado* de *cosificación* en el que precisamente la no-aparición del intérprete acentúa las significaciones atribuidas. Esto explica porqué no encontramos a Mastroianni a lo largo de la obra de Fellini fuera de un periodo histórico diferente al contemporáneo a la realización del film. Fellini bien podría haberlo utilizado para *El Casanova de Fellini*, sin embargo, ese no es, de la totalidad del mundo que Fellini fabula, la sección en la que habita Marcello Mastroianni. Al actor, según Fellini, no le

corresponde habitar periodos históricos. La *saturación* sigue siendo un punto clave en el proceso de *cosificación* y, per se, no hace finalizar el proceso, sino que lo evidencia en un modo más alto.

Hay que comprender que el hecho de que un intérprete no esté dentro del encuadre no significa que no esté dentro del mundo de la fabulación (*mundo diegético*). Es decir, no por no aparecer en una película determinada significa que haya sido expulsado de la totalidad del mundo del autor. Todo lo contrario. La no-aparición puede validarlo como fetiche aún con más fuerza dentro de la filmografía en su conjunto. Irm Hermann sigue fetichizada aún no apareciendo en *Atención a esa prostituta tan querida*, porque la no-aparición está decidida desde una decisión que también tiene significación.

Del mismo modo, aunque el autor no salga presente en la película, esto no significa que no esté allí. Siempre estará, al menos como narrador, o a veces, incluso, podremos escuchar su voz, como sucede en *Ensayo de Orquesta* en el que sólo sabemos que Fellini está ahí porque escuchamos su voz tras la cámara. Fellini está fuera de campo durante todo el metraje, pero él actúa dentro del mundo fabulado. Esta problemática la hemos abordado precisamente en 4.1.1. Límites de la *diégesis* en el ámbito cinematográfico (p. 17). Con los intérpretes podríamos pensar lo mismo: Mastroianni siempre habita la obra de Fellini, pero no está visible en aquellas películas en las que Fellini nos relata historias que no transcurren en la época contemporánea.

Por otro lado, la no-colaboración y la no-aparición, también puede ser un indicio relativo al punto de *corrupción* que puede explicar la pugna entre los directores al pretender que determinados actores actúen exclusivamente en su obra y que no aparezcan en ninguna otra obra de cualquier otro director. En estos casos la significación del actor, cuando habita en otros mundos fabulados, puede ser tergiversada, como se hace en el caso de Jean-Pierre Léaud desde las fabulaciones de Truffaut hacia las fabulaciones de Godard. Lo veremos en 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476).

Este nuevo enfoque supone la exposición de la totalidad de mundo fabulado a largo de una filmografía que en cada película, individualmente, va mostrando la totalidad de la *diégesis* de pequeña parcela en pequeña parcela; película tras película se va formando un gran todo. Una obra mucho más grande. Esto facilita la comprensión de que existan diferentes fabulaciones tanto de lugares, como de periodos históricos o temporales. Es decir, para Fellini, no existe una única Roma. La Roma no es la misma en *Roma* que en *La dolce vita* o en *Satiricón*, pues aunque son el mismo espacio, lo son en tiempos diferentes.

Aún así, el punto de *ausencia* está aquí lejos de ser completamente explicado aunque lo encontramos en el *estado 1* y en el *estado 5* y siendo, en la práctica, causa y consecuencia del *relevo*. Pero cabe seguir en el epígrafe siguiente, 4.3.3. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles (p. 476), porque todavía no está claro tampoco cuales son los marcos que se establecen para los *transvases* de significado de un individuo a otro, permitiendo así la fetichización.

Pero en lo que aquí se refiere, los *estados* del proceso de *cosificación* de los intérpretes quedan propuestos a lo largo de este apartado. Estos *estados* exponen las causas y consecuencias por la que la relación entre director e intérprete fetiche varían, pero esta formulación debe ser comprobada y certificada en investigaciones futuras a partir de una comparación exhaustiva de todos los casos, principalmente estudiando las génesis de las colaboraciones.

Por mi parte, todavía no puedo afirmar si el director *fabrica* completamente el significado para un intérprete *sometiéndolo* y *modelándolo*, o si, por el contrario y/o además, aprovecha y explota el significado que el intérprete ya tiene por su trabajo previo o por su *presencia* natural. Suceden ambas cosas; aunque siempre una en mayor medida que la otra. En cualquier caso, el intérprete estará *venerado* desde el primer momento.

De todos modos, es necesario un análisis comparativo tras analizar los múltiples casos de manera individual y exhaustiva por otro motivo. En los casos aquí estudiados, la actividad del director durante los *estados 2* y *3* es variable e, incluso, cuestionable o prácticamente, por cuestiones industriales, inexistente. En ocasiones el director no

participa en el *moldeado*, sino que es un proceso realizado por el productor o, incluso, atribuible al propio intérprete, debido a su trayectoria anterior y a su propia autoconsciencia laboral.

Sin embargo, en muchos casos el intérprete es tomado “en bruto” para la *sustitución* y repetido inmediatamente como ornamento, algo que supondría un salto del *estado 1* al *estado 3*. La *repetición*, incido, puede ser clave para el proceso de *cosificación*. Y esta *repetición* de significaciones será más fácil que surja a través de muchas películas de diferentes directores, que a lo largo de varias películas de un mismo director exclusivamente. Esto, debido a las diferentes variables propias de hayarnos en el paradigma industrial de Hollywood o no, o dependiendo de si hay incidencia de *reiteración* por aparecer en el medio televisivo o en productos seriados, o si el director y la *estrella* están unidos mediante acuerdos contractuales, etc.

Además, del mismo modo que los motivos y causas de los conceptos de *sustitución* y *moldeado* deben ser estudiados en cada uno de los casos, los motivos de *corrupción/rechazo/éxodo* y *relevo/sustitución/resurrección* son diferentes también en cada una de las muestras. Cabría centrarse en esto también, de manera individual por cada intérprete, antes de elaborar conclusiones al respecto.

Por otro lado, cabe remarcar que el paso entre los diversos *estados* no se presenta como una progresión inexorable de los mismos. Es decir, la llegada a los *estados 4* y *5* no tiene porque acontecer. Los *estados* únicamente son una estratificación ascendente del proceso de *cosificación*, sin que sea necesario que los *estados* mayores sean alcanzados. En concreto, considero que el *estado 3* es precisamente el estado natural en dónde los intérpretes son generalmente utilizados tanto en la industria cinematográfica como en la ficción televisiva; algo que se puede observar sin tener que recurrir al estudio de las filmografías de determinados autores. Esto es visible únicamente remitiéndonos a las simplificadas significaciones desde donde los personajes de ficción son presentados dentro de los diferentes relatos. Esto también sería demostrable a partir del espectador, debido a la exposición reiterada que se hace de los intérpretes u otros personajes televisivos, aun no siendo relativos a los productos de ficción, bajo significaciones determinadas.

Finalmente, para el progresivo estudio de esta materia, recomiendo no obviar de ningún modo la impresión del intérprete. Digo esto, porque en este apartado también queda demostrado que este proceso de *dominación/sumisión* es viable en la medida en que el actor o actriz se lo permite realizar al director o al productor. Y es posible, aunque no pueda demostrarlo aún, que sea el actor o actriz el que también participe en el proceso de manera activa, como ya he dicho, por ser consciente de sus propias significaciones o poder haber sido capaz de *moldearlas* por sí mismo. Y no sólo me refiero a intérpretes de posición fuerte en la industria, como Robert De Niro, me remito a aquellos actores que han empezado su carrera como intérpretes autosuficientes, que pueden permitirse actuar de manera individual en la escena, como por ejemplo aquellos actores cómicos que puedan realizar monólogos (nos podríamos referir a Woody Allen), cantantes, magos, etc. que son por otra parte incluso aquellos que han desarrollado un estilo a partir de unos estándares que también pueden ser propios de interacción colectiva, como acróbatas, payasos, etc. No sólo los directores que escriben sus guiones podrían considerarse autores, ya que los actores pueden proporcionar material original desde sí mismos. Son actores fuertes no sólo por pertenecer a departamentos de producción, sino por poseer una remarcable personalidad y talante creativo.

No obstante, en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción* analicé la utilización que Federico Fellini hacía de Marcello Mastroianni en términos estrictamente directorales, pero también utilizaba opiniones y valoraciones relativas al propio Mastroianni. Estas fuentes tienen que ser también recogidas, puesto que también son indicativas, explicativas y útiles. El propio Mastroianni, consideraba a Fellini no sólo un amigo (como Grace Kelly a Hitchcock), sino un mago o un hechicero (como, frente a lo técnico, Marlene Dietrich a Sternberg), o un confesor (como Penélope Cruz a Almodóvar), o también un padre (como Anna Karina a Godard). Todo esto, es exactamente lo mismo; y de ello sólo nos podemos percatar tomando la documentación relativa a los intérpretes de manera general. De todos modos certifico aquella idea que fue comprobada en *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, y es que para que un intérprete pueda ser usado de manera óptima como actor fetiche debe alcanzar también un gran grado de confianza entre el director y él. Debe ser, en cierto modo, proactivo aún en su permitida *sumisión*.

Sobre el caso de la relación paterno-filial en concreto nos extenderemos en el apartado siguiente; pero como introducción al mismo, finalizo este apartado con una cita transcrita de Mastroianni, en su idioma original. Dicho audio se puede encontrar en los contenidos adicionales de *La dolce vita*, publicada y restaurada en 2014 por *The Criterion Collection*:

Adesso voglio parlare sinceramente anche se si esagera. Magari la considerazione che io credo che lui abbia verso di me, magari è minore della realtà. Capito? Ma non credo, non credo... io credo che possa parlare liberamente di questo rapporto di amicizia che mi lega a Fellini.

C'è stato un incontro per me estremamente importante perché nella mia vita non avevo mai conosciuto una persona e non avevo mai avuto un amico col quale poter parlare liberamente. Capito? Proprio aprire il proprio animo: non era mai successo. E con Fellini fu come parlare con un confessore. Capito? Perché lui ad ogni cosa trovava una risposta giusta, un consiglio giusto, e poi mi ha aiutato a conoscermi, questo è un fatto importantissimo.

Cioè, se posso per un attimo dimenticarmi di essere attore, l'incontro con Fellini è stato molto più importante per me come uomo, che come attore. Perché come uomo mi ha aiutato, proprio, mi ha aiutato a conoscermi. Io ero molto confuso dentro. Mi ha fatto capire che gli errori che stavo commettendo, che avevo commesso, i miei impicci, i miei legali complicati, le mie amanti, la mia pigrizia mentale... la mia malinconia, il mio essere legato ancora a certi problemi infantili... che erano tutte cose molto normali, che io invece fino a quel momento avevo considerato dei problemi insormontabili, gravissimi, ero incapace di affrontarli, ero incapace poi di considerarli appartenenti ad un uomo, quindi normalissimi. Fu lui che mi aiutò a capire tutto questo proprio come un mago, con un confessore.

Da quel momento, voglio dire quando io feci *La dolce vita*, per esempio, maturai di colpo di 10 anni. Accettai certe mie situazioni, e poi ebbi il coraggio di affrontarle, cose che non avevo mai fatto prima, non avevo mai osato. Ero molto più ipocrita prima. Capito? Non avevo il coraggio delle mie azioni.

Fu, il clima de *La dolce vita*, fu proprio la sua presenza, l'amicizia con Fellini, che, che... che provocò questo scatto in me, e ritengo che sia estremamente importante, e raro, perché dimmi quando professionalmente puoi fare un incontro di questo genere. È difficile, molto difficile. (Criterioncollection, 2014)

Esta cita, presumiblemente, pudo haber propiciado la cita que registra y expone Gilbert Salachas a partir, a su vez, de una entrevista realizada por la radiotelevisión belga 1962 desde *Les Cahiers R.T.B.*:

Es muy hábil. Tiene la cualidad de ponerlo a uno perfectamente a sus anchas. Entonces uno puede abrir su alma. Pido disculpas si utilizo expresiones un poco... Pero es así. Por mi parte, por primera vez en mi vida encontré a alguien a quien dije todo lo que experimentaba, lo que sentía, lo que tenía dentro, incluso las cosas más íntimas, más secretas. Entonces, a través de estas conversaciones que sosteníamos mientras íbamos al mar, porque iba siempre al mar, en auto, empezó a conocerme, a conocerme bien, tal como soy, no como actor sino como hombre; y yo también aprendí ciertas cosas de él que tal vez no conozca todo el mundo. Encontró la manera más eficaz para trabajar conmigo, para darme ese perfil, como decir... necesario al personaje al punto de que yo, durante la filmación, era verdaderamente diferente a lo que soy en general en la vida. Es cierto que hay semejanzas de naturaleza entre el Marcello de *La Dolce Vita* y yo, pero exteriormente no soy como él. El es más seguro, más brillante, más alegre. Tiene más personalidad. Y todo esto lo adquirí porque en realidad Fellini trabajó sobre mí como un mago. (Salachas, 1971: 161)

4.3.2. Corolarios al estudio sobre el actor fetiche: Sustitución mediante intérpretes infantiles

En el estudio previo realizado en la obra de Fellini ya mencionábamos que algunos de los personajes de Mastroianni estudiados en el TFM presentaban otro distinto *relevo* que representaba la infancia del personaje. Este otro *relevo* estaba interpretado por otro actor; en este caso, un intérprete infantil. Y no es Fellini un caso extraordinario en este aspecto. Observamos esta práctica en la filmografía de otros directores.

La intención de estas representaciones *autodiegéticas*, por supuesto, puede variar de un director a otro; pero que se formule la utilización de un intérprete infantil es una circunstancia que merece atención, pues también en este caso la significación de estos actores o actrices viene determinada por su fisionomía. El aspecto exterior es un rasgo esencial, igual que un anciano es apto para interpretar a un anciano, el niño al ser niño, también es apto para interpretar a un niño. La edad le determina su significación

al niño o al adolescente y le permite interpretar con eficacia ese rol específico de niño o de adolescente

El niño será *niño*. Si es un niño pelirrojo y no rubio, eso será una característica más, pero niño *es*. Y al menos en estos casos, se trata, a priori, de utilizar a estos intérpretes en papeles que no requieran una profundidad interpretativa específica. Un niño, sin más, con la superficialidad de ser niño resuelve la labor con eficacia. Por ejemplo, aunque sea un *relevo* de Fellini, el intérprete infantil de *Los clowns* no deja de ser, sin más, un niño. Lo mismo sucede en la aparición infantil del personaje de Mastroianni en *Ocho y medio*. Aunque ese actor infantil interprete a Guido Anselmi-niño, no deja de ser un niño que puede pasar de modo verosímil. No es Fellini, ni es Mastroianni. Al menos en su uso como actor, a priori es tan solo es *un niño*⁴⁴².

⁴⁴² Los conceptos de autómeta, estatua o marioneta toman relieve, desde el texto de Morin, a través de los escritos de Pudovkin, Musorgsky o Delluc. La *máscara* hierática, por un lado, y por el otro cualquier tipo de naturismo, confluyen en el mismo lugar. Por su apariencia, los intérpretes infantiles son utilizados por el director de manera instrumental del mismo modo que hace con cualquier otro tipo de intérprete. A su vez, Morin recoge a Altman, quien a su vez cita a Dovjenko, para introducir el problema de las edades, y finaliza con la lapidaria cita de Eisenstein que argumenta que un auténtico anciano tiene ya sesenta años de ventaja para interpretar su papel respecto a un actor joven (Morin, 1972b: 95-99).

El no-actor y la estrella son la conclusión de la misma necesidad, no de un actor sino de un tipo, de un modelo vivo, de una presencia. El grado cero de la interpretación cinematográfica que permite la aniquilación del actor, permite a veces un cierto tipo extremo de estrella basada en la belleza: la estrella autómeta y máscara, objeto y divinidad. La estrella es estrella porque ha sido posible transformar a los actores en objetos manipulados por los técnicos de la película, y porque ha sido posible dotar a un rostro-máscara, a menudo ya equipado con todos los prestigios adorables de la belleza, de todas las riquezas subjetivas. La estrella es estrella porque el sistema técnico de la película desarrolla y excita una proyección-identificación, que culmina en divinizar y precisamente cuando se centra en el que el hombre conoce como más emotivo del mundo: un bello rostro humano. (Morin, 1972b: 102)

También André Bazin comenta que, a pesar de la popularidad que alcanzaban las nuevas *estrellas* del *neorrealismo* a partir de su aparición continuada en diferentes películas conocidas, ellas mostraban características similares a los intérpretes niños o indígenas. Todos ellos parecían estar todavía inmiscuidos en la continuidad del papel originario (Bazin, 1990: 295-296)

En el caso de los actores que representen ciertos orígenes étnicos, si esta representación no está fomentada gracias a elementos propios de la caracterización y remiten a la propia naturaleza del actor, se verá que, ante esta reiteración del papel, la *desaturación* será más difícil de llevarse a cabo. Por ejemplo, hemos podido observar la reiteración estereotipada en personajes de origen vasco por actores como Karra Elejalde, de origen catalán como Rosa María Sardá. Igualmente Marcello Mastroianni no se escapaba de este tipo de caracterizaciones, igual que no lo han hecho otros actores como Sophia Loren (Italia), Penélope Cruz (España), Ricardo Darín (Argentina), Cantinflas (México), Hugh Grant (Reino Unido), etc. Es decir, el fenómeno no es nuevo. Pero tampoco implica que el actor esté invalidado para muchos otros papeles.

Reitero. No tiene porque suceder exactamente lo mismo en las filmografías de, por ejemplo, Woody Allen, de Truffaut o de Almodóvar⁴⁴³ que en la de Fellini, donde sí que se muestra claramente un periodo de inocencia; pero lo que sí que me llama la atención en la obra de Fellini es precisamente el uso consciente de su representación infantil/adolescente. Este fenómeno se lleva a su límite precisamente en *Entrevista*, en donde se encuentra el intérprete Sergio Rubini como el *alter-ego* del Fellini adolescente. Parece que Sergio Rubini es validado por la significación de su apellido Rubini por las referencias internas que el autor Fellini establece en su obra: Rubini era el apellido (cifrado a su vez del Fellini original) del protagonista de *La dolce vita*. La relación no es sólo con Fellini entonces, sino también con Mastroianni, como punto intermedio entre autor y personaje. De hecho, los tres, en el propio metraje, exponen esta situación. Incluso, Marcello Mastroianni (personaje en *Entrevista*), interpretado por Marcello Mastroianni, le pregunta a Fellini porqué no puede interpretar él ese papel tomado por Sergio Rubini.

Sobre el tema del envejecimiento de los intérpretes, y en base a resoluciones actuales que estamos observando (como el caso del rejuvenecimiento digital en *El irlandés*), podemos profundizar más en investigaciones futuras. Creo que esta cuestión que tendrá mucha relevancia en el futuro y que se confrontará con diferentes soluciones en el ámbito cinematográfico⁴⁴⁴. Pero en *Entrevista* al menos, rodada a finales de los

⁴⁴³ Los autores mencionados no son los únicos en recurrir a los actores de edad infantil y adolescente como *relevos*. Para estudios realizados en el futuro se podría estudiar más de cerca la intención que tienen estas *autodiégesis relevadas* a través de intérpretes infantiles.

⁴⁴⁴ Pedro Almodóvar defendía el *relevo* de Emma Suárez para interpretar a la Julieta madura respecto a la inicial interpretada por Adriana Ugarte. En la misma película, *Julieta* (España, Pedro Almodóvar, 2016), ambas representan al mismo personaje.

Me alegro de haber tomado la decisión de que Julieta está interpretada por dos actrices. No estaba cien por cien seguro de que funcionaría. Intenté que ambas se parecieran físicamente, pero las dos actrices que mejor hicieron sus respectivas pruebas no se parecían. Sin embargo, eran las que me gustaban, así que decidí que fueran Emma Suárez y Adriana Ugarte las que interpretan las distintas edades de Julieta. Me imagino a Buñuel, cuando decidió dividir en dos a la protagonista de *Ese oscuro objeto del deseo* [(*Cet obscur objet du désir*, Francia, España, Luis Buñuel, 1977)] (interpretada por Ángela Molina y Carole Bouquet), tenía menos dudas que yo. Pero claro, él era Buñuel, un autor surrealista y con mucho más talento que yo. Detesto las arrugas postizas en cine. Los ojos no se pueden cambiar digitalmente, no se puede simular el dolor acumulado en la mirada, ni el dolor absorbido día a día por la piel. Pero, sobre todo, no se simula el paso del tiempo, y menos aún el paso del tiempo en que el dolor ha estado siempre presente.

Que Julieta tenga dos caras y dos cuerpos para interpretarla, de edades distintas, también sirve para separar a Julieta adulta de la Julieta joven. A veces da la impresión de que la Julieta de

años ochenta, con los recursos de ese momento, la apariencia de Marcello Mastroianni, de mayor edad, envejecido, ya no le permite interpretar ese papel joven de manera verosímil aunque esté remitiendo a uno suyo ya interpretado por él (Marcello Rubini en *La dolce vita*). La proyección de *La dolce vita* en casa de Anita Ekberg (incluyendo también del autoreconocimiento de la propia Ekberg en esa proyección) en *Entrevista* también es una secuencia de enorme valor y abierta al análisis. La propia filmografía de Fellini se percata del paso de tiempo en sí misma, como *máquina*.

Centrándonos en este nuevo Rubini de *Entrevista*, podemos ver como incluso el propio Mastroianni señala su diferencia de edad, su envejecimiento respecto el otro actor joven, con el que se identifica e, identifica *La dolce vita*. Se establece la inhabilitación de Mastroianni como actor apto para interpretar a ese personaje joven (*corrupción*) al mismo tiempo que expone una *identificación* trinitaria con Sergio Rubini y con Federico Fellini, pues Sergio Rubini es ahora el nuevo *alter-ego*.

Retomaremos este tema de la *identificación* trinitaria más tarde, puesto que de esto consiste el epígrafe. Este tipo de identificación repite esquemas culturales judeocristianos, marcados por paradigmas de filiación, procedencia, herencia o, también, semejanza. Pero antes de llegar ahí cabe recapitular que a lo largo de este bloque he podido observar dos circunstancias. La primera es la de Sergio Rubini y los actores infantiles (o jóvenes), es decir la fabulación fetichista sobre un individuo por parte de un autor, o *cosificación*, para su posterior sobreprotección y moldeado. La segunda es el intercambio o *relevo* de ese individuo-fetichista por otro nuevo, un *sustituto* igual de *cosificado*, con sus consecuencias y causas. Ambos sucesos, en la práctica, están muy relacionados y no se entienden de manera independiente uno de otros.

Al igual que veíamos con numerosos ejemplos del epígrafe anterior, los actores infantiles (o jóvenes) son en la mayoría de los casos, intérpretes desconocidos y poco

Emma se estuviera contando su historia a sí misma a través de la Julieta de Adriana. La Julieta joven siempre aparece avocada por la Julieta adulta, lo cual le da un aire de cuento fantástico a la primera parte de la historia. (Almodóvar, 2017c: 436)

formados⁴⁴⁵. Por tanto, por un lado son susceptibles de ser elementos recogidos en bruto, y por el otro, al ser desconocidos no se presentan *saturados*. Además, por su corta edad pueden ser fácilmente *sometidos* y *moldeados* artística e industrialmente, dentro del permiso de la legislación vigente; también permiten gran ductilidad a nivel personal. Posteriormente, expondremos el caso de Jean-Pierre Léaud, quien alcanzó la fama antes de haber cumplido la mayoría de edad.

Pero no hay porqué centrarse exclusivamente en actores estrictamente infantiles. Los actores jóvenes sin experiencia o sin formación, o los modelos convertidos en actores, o actores que empiezan realizando actividades de figuración, u otros casos similares también son susceptibles de operaciones parecidas. Antes de observar de lleno la relación de John Ford y John Wayne, quien comenzó su carrera en Hollywood trabajando como extra, hay que exponer el antecedente: la relación de John Ford con el actor Harry Carey. Esta relación se conforma al inicio de la carrera de Ford como director y será clave para conformar esta segunda relación de *identidad* triádica de las tres que vamos a observar en este epígrafe.

En el año 1917, con el aval de Carl Laemmle e Irving Thalberg, John Ford fue designado al servicio de la *estrella* Harry Carey con el fin de realizar distintos *western* en Universal Studios. La primera de esas películas fue *A prueba de balas* (*Straight Shooting*, Estados Unidos, John Ford, 1917) en donde ya puede percibir el personaje prototípico de Harry Carey, Cheyenne Harry, personaje reiterado cuya presencia se prolongará en varias películas hasta 1921 (Arranz et al., 2017: 8).

Lo cierto es que a Ford se le permitió dirigir con bastante libertad a pesar de su escasa experiencia, también porque se le asignaron películas con relativamente pocas expectativas comerciales. En las entrevistas con Bogdanovich, Ford deja entrever que durante este periodo, a los directivos de Universal les preocupaba las apariciones de nuevas y jóvenes *estrellas* de la competencia en el género *western*. Por este motivo, el estudio pretendía promocionar a otras figuras más jóvenes y no a Carey, actor

⁴⁴⁵ De hecho, tanto si están formados en universidades, academias, escuelas de interpretación, mediante formadores concretos o *coaches*, con planes de estudio más o menos reglados, etc. doy por hecho también que están *moldeados* bajo el criterio de esa formación específica, lo cual es equivalente al moldeamiento que puede infligir un director o un productor. El planeamiento de educación mediante las instituciones no dista mucho de una educación gremial en este aspecto.

diecisiete años mayor que Ford, que ya había sido *encasillado* en Biograph en este tipo de papeles. Carey era un valor a la baja, y Ford fue asignado como realizador en sus películas al ser el director más económico del estudio (Gallagher, 2009: 32).

John Ford estuvo subordinado al actor, pero a ambos se les permitió cierta libertad creativa. Harry Carey estaba preocupado por su *encasillamiento*⁴⁴⁶ y Ford pudo ser bien recibido precisamente por tratarse de un director joven y con poca experiencia que podría mostrarse menos autoritario⁴⁴⁷. Tanto Carey en el inicio del declive de su carrera cinematográfica, como Ford al comienzo de su trayectoria, pudieron lograr cierta autonomía creativa trabajando conjuntamente. Sin embargo la relación se quebró ante la queja reiterada de John Ford al recibir un salario quince veces inferior al que recibía la *estrella*. Por el motivo económico Ford abandonó Universal en beneficio del productor William Fox y, al mismo tiempo, tras la marcha de Ford, a Carey se le rescindió el contrato en Universal. La amistad fraguada durante cuatro años de simbiosis profesional se tornó en una animadversión que no fue superada hasta poco antes del fallecimiento del actor; no por ello Ford dejó de defender lo importante que había sido esta relación formativa y homenajeó al actor tanto a nivel personal como profesional en varias ocasiones⁴⁴⁸ (Arranz et al., 2017: 402).

⁴⁴⁶ Según se apunta, el personaje prototípico de Harry Carey utilizado por el *star-system* parece establecerse partir de *The Wanderer* (Estados Unidos, D. W. Griffith, 1913). Sin embargo, junto con Ford, Carey permitió mostrarse desde la representación de un vagabundo o un forajido de buen corazón, hasta como un galán. Al parecer la productora no se interpuso ante la maleabilidad de las actuaciones del actor en esta etapa (Gallagher, 2009: 32). Lamentablemente, muchas de las películas de Carey en Universal están perdidas, así que no se puede analizar exactamente como se desarrolla el personaje; de hecho, Gallagher señala que hasta 1966 era imposible acceder a ninguna de ellas y durante los últimos cincuenta años poco a poco han aparecido copias de películas de John Ford.

⁴⁴⁷ Encontramos otros filmes dirigidos por Ford en donde Carey no interpreta a Cheyenne Harry, y que también requieren atención. Es el caso de, por ejemplo, *The Wallop* (Estados Unidos, John Ford, 1921), en el que, según detectan los críticos y estudiosos, el personaje John Wesley Pringle interpretado por Carey, también se anticipa a los personajes que interpretará John Wayne en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, Estados Unidos, John Ford, 1956) y en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, Estados Unidos, John Ford, 1962). John Wesley Pringle, de Harry Carey, a pesar de la escasa profundidad, es ya un personaje que se sacrifica por el bien de los demás (Arranz et al., 2017: 8-22).

⁴⁴⁸ La veneración reiterada de Ford hacia Harry Carey se presenta, entre otros ejemplos, en la aparición de sus familiares en sus obras posteriores, llegando a apadrinar a Harry Carey Jr. en *Tres padrinos* (*3 Godfathers*, Estados Unidos, John Ford, 1948), película en donde su padre es directamente homenajeado; o también, como segundo ejemplo expuesto, la inclusión de la interpretación de la viuda Carey, Olive Carey, en películas como *Centauros del desierto*, tras la muerte de su marido en 1947 (Arranz et al., 2017: 402).

En William Fox Studios John Ford coincidió con Marion Robert Morrison, entonces extra, quien más tarde comenzará utilizar el nombre artístico de John Wayne⁴⁴⁹. Podemos ver a Wayne en algunas películas desde el año 1926, año en el que conoce a Ford, pero no está documentado que el director reparase especialmente en él hasta el rodaje de *Cuatro hijos* (*Four Sons*, Estados Unidos, John Ford, 1928). En una entrevista con Peter Bogdanovich, Ford detalla cómo el actor, que trabajaba en el departamento de decorados y atrezzo, estropeó accidentalmente una toma al entrar en plano mientras barría (Bogdanovich, 1983: 60-61).

Ford, quien ya arrastraba problemas de alcoholismo, se había ganado la fama de ser un profesional intencionalmente sombrío, una persona difícil y cruel con los actores; poco comunicativa en el mejor de los casos⁴⁵⁰. Sin embargo John Wayne le había caído en gracia tras una pelea. Después de darle una patada que le tiró al suelo, al saber que era jugador de fútbol americano, Wayne le propinó Ford otra patada en el pecho como respuesta, para asombro de los presentes (Gallagher, 2009: 61).

⁴⁴⁹ John Ford contaba que él fue quien recomendó a John Wayne a Raoul Walsh para *La gran jornada* (*The Big Trail*, Estados Unidos, Raoul Walsh, 1930). La pugna sobre el verdadero descubrimiento del actor se encuentra ahí, puesto que Walsh mantiene que nadie le recomendó a Morrison, después denominado artísticamente como John Wayne, sino que fue él el que ya se fijó en el extra para darle su primer protagonista. La duda del bautizo artístico se mantiene. Aunque en esta película de Walsh es la primera en la que John Wayne aparece acreditado por este nombre artístico, está documentado que fue recomendación de Ford buscar una nomenclatura para su aparición como *estrella*. La idea fue buscar una figura histórica, en este caso el General Anthony Wayne (admirado por el actor). Al parecer, los cambios posteriores a John fueron también propuesta de Ford, considerando que Anthony o Toni podía sonar extranjero (Gallagher, 2009: 61).

⁴⁵⁰ Respecto a ello, los métodos de Ford no difieren de los de Hitchcock; pero a esto hay que sumarle la manipulación que Ford podría hacer para evitar que los actores tuvieran más información sobre su personaje de la que él consideraba necesaria.

John Ford impedía que algunos actores tuvieran acceso a los apuntes adicionales elaborados por los guionistas e igualmente nunca permitía ver los copiones de sus películas. Aparte, debido a su personalidad y a su autoridad profesional, ningún actor se atrevía a contradecirle. Según diferentes actores como Henry Fonda, John Wayne, Pat O'Brien, Mary Astor, o Anna Lee el método de Ford para trabajar con los actores se basaba en una lacónica comunicación. Lo justo como para que ellos pudieran realizar su interpretación cómodamente y después ir cambiándola sensiblemente bajo las indicaciones de Ford en las tomas siguientes. Por eso, a Ford no le agradaba que los actores defendieran sus propias ideas (Gallagher, 2009: 612-615).

Las palabras amables a los métodos de dirección de Ford corren a cargo de Maureen O'Hara, quien argumenta que Ford siempre propiciaba un ambiente de comodidad para poder actuar desde la seguridad; pero tampoco contradice lo anteriormente expresado. Es también Katharine Hepburn quien argumenta que es un gran director de actores debido a su gran sensibilidad (Gallagher, 2009: 613), pero como ya hemos visto el trato con Hepburn fue excepcional.

Con el paso de los años, la forma en que Ford trató a Wayne no fue especialmente más cariñosa, pero el aprecio se demostraba desde la compadrería. En sus entrevistas concedidas a lo largo de los años setenta, Howard Hawks, quien también trabajó con John Wayne, confirmó que John Ford trató siempre a Wayne como a un principiante y no en concordancia con el rango de *estrella* popular que el actor pudo conseguir con posterioridad tras *La diligencia* (*Stagecoach*, Estados Unidos, 1939). A pesar de que el actor adoraba literalmente a Ford, éste constantemente lo denostaba verbalmente consiguiendo siempre del actor aquello que él pretendía (McBride, 1988: 137). Pese a todo, John Wayne consideraba que Ford dirigía su vida al igual que había elaborado su carrera. Desde la pleitesía y admiración profunda, el actor confesaba que quería ser como él, puesto que también pensaba que le había formado a nivel personal (Gallagher, 2009: 61).

Esta suerte de proceso formativo, por su lado, es muy aclaratoria en cuanto al tema que estamos comentando y es también análoga a Harry Carey. John Ford no se preocupó porque Wayne actuase, sino más bien que se colocase y que se moviese como anteriormente se movía Harry Carey. Era su *sustituto*. Gallagher cita en concreto el libro de Arthur H. Lewis *It Was Fun While It Lasted* de 1973 para reseñar unas explícitas palabras de John Ford a Wayne: «Fíjate en Harry Carey y en su modo de trabajar. Ten su aplomo, si puedes, e interpreta tus papeles de manera que la gente pueda considerarte como un amigo». La intención era que el nuevo actor lo *replicase*⁴⁵¹ postural y gestualmente. En los últimos años incluso Ford llegó a desglosar su forma de haber filmado a la Primera gran *estrella* de su filmografía: «Aprendí muchísimo de Harry [Carey]. Se movía de manera pausada. Te daba tiempo a adivinarle el pensamiento, a clavarle la mirada y a asomarte a su interior» utilizándolo como referencia para otros personajes masculinos, interpretados por Wayne o por otros actores como Harry Carey Jr. o Henry Fonda⁴⁵² (Gallagher, 2009: 37-38).

⁴⁵¹ Está documentado de manera explícita cómo Ford intentó replicar movimientos posturales característicos de Harry Carey en el personaje que interpreta John Wayne en *Centauros del desierto*. (Gallagher, 2009: 38).

⁴⁵² Reseñable es la *presencia* de Henry Fonda en *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, Estados Unidos, John Ford, 1946), interpretando a Wyatt Earp, en relación a la similitud con las representaciones de Harry Carey, tanto a nivel físico como a través de elementos del vestuario. Señala Gallagher el caso concreto del sombrero. La referencia (*musa*) para Fonda a la hora de interpretar el personaje, más que el sujeto histórico y real (Wyatt Earp), se supone que es Carey.

John Ford pasó de depender de Harry Carey a que otro actor, John Wayne, dependiese de él. La relación es paterno-filial, pero esta vez de manera inversa. Ford ahora cumplía con el rol de padre. La necesidad más básica de esta *sustitución* fue, por lo menos en el ámbito estrictamente artístico, un intento de replicar al actor en el sentido físico. No obstante, John Wayne también pudo implantar sus propias aportaciones. La *identidad* de la filmografía de Ford estaba conformada a través de la primera *identidad* de Harry Carey; de la misma manera, posteriormente, John Ford conformó la *identidad* de Wayne y, también Wayne nutrió la *identidad* de sus filmes de manera bidireccional. El proceso de *transvaloración* se desarrolla entre las tres trayectorias conformando eso que he llamado una triada.

Algo que se podría estudiar al margen de este tesis es si Wayne, al desarrollar Ford de una manera más amplia las ideas y temas repetidos de los filmes rodados en la época muda en Universal, supone como actor un factor autónomo de importancia en ese desarrollo artístico de Ford durante los años cuarenta, o sólo disfruta de la inercia de un trabajo previo al cual se ajusta como una especie de *ninfa*. Cabría estudiar por tanto si se pudiera englobar a los intérpretes masculinos dentro de dichas categorías de la misma manera que las intérpretes de distinto sexo al autor. Al menos en el caso concreto de Wayne, y en vista de los datos que tengo, no me considero capacitado para emitir una conclusión: cabría abarcar una bibliografía más extensa. Parece que Wayne termina siendo también *musa*, en el sentido de que como *estrella* llega a inspirar las películas incluso por inercia, pues se convierte en uno de los actores más populares en Estados Unidos hasta bien entrados los años sesenta. Wayne no *sustituyó* a Carey de una manera clara y equivalente, pero su popularidad se instala con el mayor éxito de Ford, teniendo el actor y el director trayectorias paralelas. A su vez, coincide en el tiempo el establecimiento de la productora de Ford Argosy Pictures en los años cuarenta, la cual proporciona cierta independencia y más autoridad creativa⁴⁵³.

⁴⁵³ Tras *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, Estados Unidos, John Ford, 1940) y *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, Estados Unidos, John Ford, 1941), con las que ganó su segundo y tercer Oscar a Mejor Director, se puede decir que ya era un director totalmente establecido en la industria.

Por otro lado, John Wayne funciona como un *autómata* fuera de la filmografía de John Ford a la que consigue posponer un cierto legado. El legado incluso llega a ser “póstumo”. La trayectoria de John Ford concluye con la realización de *Siete mujeres* (*7 Women*, Estados Unidos, John Ford, 1966) y la de Wayne finaliza posteriormente con *El último pistolero* (*The Shootist*, Estados Unidos, Don Siegel, 1976) diez años después. No toca hablar ahora de *destierro*, sino de *emancipación*, pues es el personaje prototípico de Wayne lo que prolonga más allá de la mano de John Ford. En este caso se podría decir que no está *ausente* el actor, sino el autor.

Cabe señalar que, al igual que Ford, Wayne produjo y también dirigió. La película *El Álamo* (*The Alamo*, Estados Unidos, John Wayne, 1960) es claramente producto de un acto de programación: constituye en muchos aspectos una *prosecución* del legado de Ford. El excesivo respeto a la *identidad* y autoridad a Ford en *El Álamo*, se debería también analizar y certificar con detalle, pero su resultado dice mucho sobre la autonomía de John Wayne como realizador profesional, y eso suponiendo que el propio Wayne la gestase en su totalidad como director⁴⁵⁴.

La *emancipación* es un *exilio* voluntario y funcional. John Wayne parece pretender la gestación de una carrera independiente y controlar la mediatización de su propio personaje⁴⁵⁵. Todo ello no sólo fue permitido por John Ford, sino que Ford le apoyó. John Wayne, produciendo esta película, también demostraba su posición de poder y

⁴⁵⁴ El grado de benevolencia con Wayne como autor se mide en la proporción directa con la simpatía que despierta el personaje al investigador o crítico. Yo me quedo con la versión de Alexander Walker, que no es ni excesivamente blanda ni tampoco dura: John Wayne dirigió “con la ayuda ocasional de John Ford” (Walker, 1974: 380-381). Llegado el caso de estudiar esta película cabría introducirse en bibliografía más específica sobre su rodaje. También se defiende a Wayne como director mediante la cinta *Boinas verdes* (*The Green Berets*, Estados Unidos, John Wayne, 1968), la cual no está tan rodeada de este tipo de habladurías.

⁴⁵⁵ La figura pública de John Wayne tiene una trascendencia fuera de la industria cinematográfica que no tiene comparación respecto a otros actores comentados en esta tesis. John Wayne, amigo de Joseph McCarthy, activo colaborador durante la llamada “caza de brujas”, fue altamente activo en las presidenciales de Dwight D. Eisenhower y la fracasada de Richard Nixon en 1960. También apoyó a Ronald Reagan como gobernador de California a finales de esa misma década. Walker analiza de qué manera su aparición en los filmes del oeste permitió a Wayne apoderarse de las significaciones propias de defensor y guardián de la nación estadounidense con el fin de respaldar una imagen políticamente tradicional incluso fuera de la pantalla, muchas veces imantando su figura a organismos como la Asociación Nacional del Rifle (Walker, 1974: 375-380). Cuesta creer que el propio John Wayne no fuera consciente de ello y de cualquier modo, se aprovechó de ello principalmente en los últimos años de su carrera.

control más allá de que pudiera tener o no, como director, la voluntad de separar la *identidad* de Ford respecto a la suya propia. En teoría si no lo hace es porque considera que son equivalentes o similares. *El Álamo* se podría suponer una obra “de John Ford”, “parecida a las de Ford”, pero sin que la dirija John Ford. Vale con que se *asemeje* “a las de Ford”. Por eso es sucesora.

Los estudios sobre biología y psicología avalan con facilidad que la descendencia supone, de algún modo, postergar la existencia tras la muerte. Es a través del hijo donde la *identidad* (genética) sobrevive en la generación posterior. La sucesión trata de un *relevo* de manera explícita. Ello es aplicable aquí y vamos a observarlo respecto a estos legados. Son herencias basadas en las semejanzas entre el padre e hijo. La obra de Peter Sloterdijk *Los hijos terribles de la Edad Moderna: sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*, publicada originalmente en alemán 2014, estudia la realización este tipo de tránsitos generacionales y sucesiones históricas sin dejar de lado esquemas teológicos. Tanto Cristo como Adán son figuras semejantes respecto al Padre.

No hay que ocultar ni obviar las situaciones y problemáticas que pueden acontecer en base a estas herencias cinematográficas. Las posibilidades son muy diversas y aunque en el caso de Ford y Wayne esto no supone ningún conflicto (Wayne no consiguió la misma relevancia como director que Ford, ni tampoco tuvo una filmografía extensa en esta posición), se pueden contemplar distintos escenarios. Uno de ellos pudiera ser que el director, a través de su *transvaloración* en el hijo pueda contemplar su existencia como una otra vida, paralela, una segunda oportunidad en donde este *Otro* individuo puede conseguir los objetivos que el primero no lo logró, u otros nuevos. Hablaríamos de películas que el propio autor-padre no quiso o pudo completar.

Igual que el hijo de Ingmar Bergman dirigió *Niños del domingo* (*Söndagsbarn*, Suecia, Daniel Bergman, 1992), Liv Ullmann dirige *Encuentros privados* (*Enskilda samtal*, Suecia, Liv Ullmann, 1996), utilizando a actores característicos de Bergman como Max von Sydow y Pernilla August; o también *Infiel* (*Trolösa*, Suecia, Liv Ullmann, 2000). Igualmente se rueda el guión de *Las mejores intenciones* (*Den goda viljan*, Suecia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, Noruega, Islandia, Billie August, 1992) cuando el director-padre está retirado del

cine. Son obras, en la práctica “póstumas”. O verdaderamente póstumas; Jerzy Stuhr recuperaba el guión de Kieślowski, fallecido en 1996, en *Duże zwierzę* (Polonia, Jerzy Stuhr, 2000). El apóstol como testigo es un propagador de la existencia de aquel al que venera y un divulgador de su fe. Es un evangelizador, no sólo un asistente o un acompañante.

Igualmente al primer escenario en donde se hacen obras “que se asemejan” a las del autor de referencia (la réplica puede ser más o menos lejana a la *identidad* original), este otro autor-hijo puede explorar otras posibilidades de existencia de aquellas obras que sí son del autor. De esta manera puede concluir las obras inconclusas. Pero podría también hacerlas de otra manera, renegando explícitamente de su autor de referencia. Lo mismo puede suceder con su trabajo actoral.

Por ahora tan sólo expongo un problema que no es menor en absoluto, y es el de la “pureza” de *identidad*. Un supuesto John Wayne *programado*, como un autómeta en la práctica, por Ford, fue inoculado en la obra de otros directores como actor, pues Wayne no trabajaba con Ford en exclusividad y allí prosigue, externo a Ford, su filmografía propia con significaciones más o menos similares.

Lo cierto es que tiene sentido exponer esta “pureza de sangre”. Muchos actores de los que estamos hablando son recogidos originalmente por el autor de manera “virgen”. Son intérpretes sin experiencia que después se ven impregnados, a medida que avanza su carrera, con métodos de distintos productores. Esto es normal y lógico; pero todos los actores que estamos comentando están, de alguna manera anexionados al global del ideario de algún director. Generalmente este director es el primero o aquel con los que alcanzan la popularidad. De ellos parecen empaparse más, emborronándose más tarde en la *identidad* de otros directores. Y a su vez, estos directores también se “manchan” de sus actores adoptados. Sucede con John Wayne y Ford, con Anna Karina y Godard, con Carmen Maura y Almodóvar, con Jean-Pierre Léaud y François Truffaut, etc. Nunca, ni uno, ni el otro, consiguen desprenderse totalmente.

Sin embargo, sin mestizaje ni contestación la endogamia sólo va a provocar que este linaje no presente variaciones y que difícilmente pueda desarrollarse y progresar. Supone una atrofia. De todas maneras, la circunstancia de conservar la “pureza”

difícilmente se va a dar, porque en el ámbito cinematográfico se requiere del trabajo de un equipo de personas muy grande. No se trabaja con clones; pero es siempre posible que el sucesor cuente con profesionales artísticos o técnicos muy cercanos a la obra del autor anterior de referencia. Así es normal que las obras continúen pareciéndose.

Hay más cosas de las que podemos hablar. Pedro Almodóvar, durante sus conversaciones con Frédéric Strauss, alude a Esteban, interpretado por Eloy Azorín, el chico de *Todo sobre mi madre*⁴⁵⁶, como el personaje que más se parece a él en esta película (Strauss, 2001: 164). Es llamativo por muchas razones; pero hay dos que merecen atención.

La primera razón es porque Almodóvar se posiciona en el lugar del hijo en una película en la que concretamente habla sobre ser madre. La segunda razón es porque precisamente es Esteban un personaje que fallece y que se transmutará simbólicamente en el bebé del personaje de Penélope Cruz. Casualmente este es el momento en la obra del cineasta atraviesa un punto de inflexión, tal y como hemos visto en el punto anterior con el *relevo* de Maura y Cruz.

[Strauss:] Dices que tus guiones rechazan las anécdotas privadas, los elementos demasiado personales, pero *Todo sobre mi madre* es una película en la que se perciben las coincidencias, las similitudes con tu propia vida, aunque no pasen por anécdotas autobiográficas.

[Almodóvar:] Claro, toda mi sensibilidad está plasmada en la película, que es, en este aspecto, tan biográfica como un film sobre un director de cine de La Mancha que acaba de ganar un Oscar. *Todo sobre mi madre* cuenta incluso la manera en que me convertí en espectador y luego en cineasta. Me gusta creer que mi educación como espectador la recibí de adaptaciones cinematográficas de las obras de Tennessee Williams, sobre todo de *Un tranvía llamado deseo*. «El Deseo» es el nombre de nuestra productora, es la palabra clave del título de una de mis películas y también aparece en todas las demás. En la entrevista que mantuvimos a propósito de *Todo sobre mi madre*, te hablé de mi proyecto de rodar una película sobre mi madre, una película en la que me limitaría a filmarla mientras ella hablaba y leía los textos que

⁴⁵⁶ Pedro Almodóvar entiende *Todo sobre mi madre*, como una prolongación de *La flor de mi secreto*, en donde ya aparece la historia de Manuela, protagonista de *Todo sobre mi madre* (Strauss, 2001: 180).

más me gustan, por el mero placer de escucharlos de su boca. Uno de los textos que había elegido era el prefacio de *Música para camaleones*, de Truman Capote; luego, hice que se lo leyera Manuela a su hijo en *Todo sobre mi madre*. Es un ejemplo que ilustra mi presencia en la película, junto con mis deseos y mi visión del mundo; todo está ahí, no como anécdotas, sino formando parte integrante de la sensibilidad del film. El deseo de paternidad de Lola lo he sentido yo a partir de los cuarenta años. Como te decía antes, no hay ningún personaje que me represente, pero formo parte de todos. (Strauss, 2001: 181)

El deseo de paternidad, aquí enunciado por Almodóvar explícitamente.

Todas las criaturas son su creador. Y jamás se ha sentido Dios más creado, más padre, que cuando se murió en Cristo, cuando en Él, en su Hijo gastó la muerte (Unamuno, 1978: 129)

Este "esquema desiderativo" está en el corazón de la cosmovisión judeocristiana y culturalmente alcanza cierta plenitud en la cultura de siglo XX. El análisis filosófico del transcurso histórico puede explicar mejor el fenómeno de la creciente autoafirmación en un escenario en el que la religión cada vez puede tener menos incidencia. Los estudios focalizados en la *autoficción* son útiles, por supuesto, pero estamos tratando un fenómeno profundamente enraizado en ámbitos muy diferentes y que sobrepasan, incluso, los fenómenos exclusivamente artísticos.

En el caso de *El Álamo*, Wayne, además de producir, dirige y actúa. Por tanto hay *autodiégesis*. Pero también es el nacimiento de una, aunque escueta, filmografía-hija de la filmografía de John Ford. Si John Wayne es un personaje "de Ford", las películas que pueda hacer ese personaje, también serán "de Ford", aunque a nivel subalterno. En *Todo sobre mi madre* Esteban no sólo representa un intento de *renacimiento* de la obra de Almodóvar (matarlo supone una negación de la *catarsis*) sino que también intenta articular, a través de la relación con todas las películas que el personaje ve y todos los libros que el personaje lee, una *subdiégesis*⁴⁵⁷. El autor-dios

⁴⁵⁷ En los estudios de Gérard Genette y de aquellos investigadores que continúan su obra, se distingue en el relato los niveles *diegéticos*, *extradiegéticos* y *metadiegéticos*. El nivel *diegético* supone la narración primaria. El nivel *extradiegético* suponen a los elementos narrativos intrusos en la *diégesis* pero que no forman parte de ese universo *diegético*. El tercero, el nivel *metadiegético*, es el relativo a la narración que sucede, dentro del relato, a través de un narrador secundario. Este nivel metanarrativo es

original avala esa vida externa y despegada (escindida) de su propia mano, aún dentro de su *diégesis*. La *subdiégesis* es esa *diégesis* dentro de la *diégesis* la cual finge tener autonomía. En base a lo articulado por Genette, sería otro tipo de *metalepsis*. El surgimiento del hijo y la *supervivencia* de él tras la muerte del autor, supone la posibilidad de múltiples *catarsis*, pues se prolonga en el tiempo la posibilidad de la *resucitación* a través del *recuerdo* y de la *subcreación* mediante el proceso fabulativo de *Otro* creador relegado (controlado).

François Truffaut y Jean-Pierre Léaud no tenían lazos de parentesco de ningún tipo, sin embargo, a Truffaut siempre le divirtió el desacierto del público al confundirlos. Quizá pasase a causa de sus similitudes físicas, pero también podía suceder que durante la promoción de *Los cuatrocientos golpes*, ambos aparecían de manera conjunta en los medios. Léaud no sólo fue descubierto por Truffaut, sino que sus carreras arrancan al mismo tiempo. Así comentaba la confusión el propio Truffaut en el texto *¿Quién es Antoine Doinel?*, publicado en 1971 como prefacio del libro *Les Aventures d'Antoine Doinel*.

Hace algún tiempo, un domingo por la mañana, la televisión francesa emitió en un programa titulado “La secuencia del espectador” una escena extraída de la película *Besos robados* [Baisers volés, 1968] protagonizada por Delphine Seyring y Jean-Pierre Léaud. Al día siguiente, entro en un *bistrot* donde nunca había puesto los pies y el dueño me dice: “¡Vaya! Yo a usted lo conozco; lo vi ayer por la televisión”. Está claro que no fue a mí a quien el dueño del *bistrot* vio por la televisión sino a Jean-Pierre Léaud interpretando el papel de Antoine Doinel. Así pues, me encuentro en este *bistrot* y no contesto ni sí ni no al dueño, ya que nunca tengo prisa en aclarar un malentendido, y pido un café bien cargado. El dueño me lo trae y, al acercarse a mí, me mira mejor y añade: “Aquella película debió de rodarla hace algún tiempo, ¿verdad? Allí se le veía más joven...”.

lo que yo denomino *subdiégesis*; opera de la misma manera. La *subdiégesis* es otra *diégesis* generada desde la *diégesis* original y a partir de ella.

Además, puesto que las obras pueden interconectarse entre sí, también valoro que ciertas *subdiégesis* sean inoculadas en otras obras. Ello se consideraría un elemento *extradiagético*. Pero yo no lo considero tal, porque mantengo que no se trata un elemento intruso, sino un ornamento adoptado, reconocido, aceptado y, por tanto, acoplado en la *diégesis*.

Les cuento esta historia porque ilustra bastante bien la ambigüedad (al mismo tiempo que la ubicuidad) de Antoine Doinel, ese personaje imaginario que resulta ser la síntesis de dos personas reales, Jean-Pierre Léaud y yo.

También podría citar al vendedor de periódicos de la calle Marbeuf, que me dijo el otro día: “¡Hombre!, he visto a su hijo esta mañana. -¿A mi hijo? -Sí, al joven actor”.

(Truffaut, 1999: 23-24)

Además de la confusión, como *alter-ego* y también como hijo (como doble en ambos casos, aunque expresado de manera diferente), la cita expone otra cosa: Antoine Doinel era la unión de la *identidad* de dos personas reales.

Respecto al primer problema, se confunde que al *hijo* como doble del *padre*. Más que *alter-ego* sustitutivo, es una sucesión, en otro tiempo, que tiene como referencia al original. «Tous ceux qui ne me connaissent pas trouvent qu’Antoine Doinel me ressemble» se expresaba Truffaut el 6 de agosto de 1983 en *Libération* en el texto *Gros plan sur François Truffaut* de Bertrand Ratier (Butterfly, 2004: 38). Según la teología judeocristiana, el hombre también está hecho a imagen y semejanza de Dios, conciencia y ser absoluto que también crea un universo para reflejarse en él.

Volviendo al ajuste transversal de otras partes de esta tesis, Jacques Aumont en *De l’esthétique au présent* considera que el cine conduce a la duplicación del mundo, mientras que se expresa mediante el acto mimético de la figuración. Considerando a Barthes, Quintana separa pues el acto de comunicación denotativo (el registro del mundo) de su connotación (la transformación de ese registro mediante una subjetividad) (Quintana, 2004: 57-59). Todo esto también es aplicable al doble si es análogo al original, y también al hijo, si es referenciable al padre (o original).

Debemos ir a los antecedentes de la relación de Truffaut y de Jean-Pierre Léaud. Leyendo su biografía son reseñables dos figuras: el escritor Jean Genet y el crítico André Bazin. Respecto al primero, Truffaut conoce a Genet en 1951 con diecinueve años. Truffaut y Genet se identifican entre sí iniciando una profunda amistad que finalizará abruptamente en 1964 a causa de un desencuentro entre ambos, cuando Truffaut ya se ha convertido en un cineasta de éxito. La relación con Bazin es igual de

paternofilial a nivel personal⁴⁵⁸ y va a tener mayor impacto en la vida de Truffaut en más esferas. Será, a la postre, más relevante. Con Bazin, la relación se establece tras haberlo conocido en noviembre de 1948, cuando Truffaut tiene dieciséis años, en la asociación *Travail et Culture* y finaliza con el fallecimiento de Bazin en noviembre de 1958, el mismo día que se inicia el rodaje de *Los cuatrocientos golpes*. Bazin, a quien le dedica la película, le había ayudado a encontrar trabajo en revistas especializadas sobre cine; gracias a él Truffaut había comenzado a publicar sus artículos (Baecque y Toubiana, 2006: 61-94).

Otro figura de importancia en este periodo de la vida de François Truffaut es su amigo de la adolescencia Robert Lachenay, *testigo*. *Los cuatrocientos golpes* condensa las experiencias de Truffaut y Lachenay desde la escolarización en el colegio de la Rue Milton en 1943 hasta la entrada de Truffaut en el centro de menores de Villejuif en diciembre de 1948. Para la escritura del guión se ayuda de Marcel Moussy, finalizándolo en verano de 1958 (Baecque y Toubiana, 2006: 187).

Cabe también destacar algo. Ya de partida, en el proceso de escritura, Antoine Doinel no es sólo François Truffaut, sino una amalgama de la personalidad de Truffaut y Robert Lachenay, quien era menos tímido de lo que era Truffaut, según argumenta Claude de Givray (Baecque y Toubiana, 2006: 187). Posterior al proceso de escritura, durante el rodaje, también habremos de sumar la *identidad* de Jean-Pierre Léaud, quien va a terminar conformando totalmente a Antoine Doinel⁴⁵⁹. François Truffaut señalaba que el personaje de Antoine Doinel dejó de parecerse a él para acercarse también a Jean-Pierre Léaud, cuya importancia parecía reconocer. Lo hizo en múltiples ocasiones, pero en una de ellas llegó a señalar, adoptando un argumento de

⁴⁵⁸ Entre la correspondencia de 1951 con Robert Lachenay se puede leer: «Bazin y Genet han hecho por mí en tres semanas más que mis padres en quince años» también en relación a la mala relación con su madre Jeanine de Montferrand, Jeanine Truffaut, y su padre no biológico Roland Truffaut. El intento de saciar esa insatisfacción de identificación paterna está volcada en estas dos figuras, Bazin y Genet.

⁴⁵⁹ Nótese que al personaje le van brotando cada vez más referencias y remite cada vez a más personas. En un principio denominado como Antoine Loinod (Baecque y Toubiana, 2006: 193), el apellido de Doinel es un anagrama de Jacques Doinol-Valcroze, amigo de Truffaut y compañero en *Cahiers du cinéma*. Mientras tanto el reflejo de Lachenay se denominará en el mundo de la ficción como René Bigey en recuerdo de su abuela (Baecque y Toubiana, 2006: 187). El personaje de René fue interpretado por el actor infantil Patrick Auffay.

En otra fuente, en el prefacio de *Les Aventures d'Antoine Doinel*, Truffaut defendía que el apellido de Doinel viene desde la secretaria de Jean Renoir, Ginette Doynel (Truffaut, 1999: 30-31).

Jean Renoir⁴⁶⁰, que el actor que interpreta un personaje era más importante que aquello que está en el guión (Truffaut, 1999: 31).

Léaud llegó al proyecto, y también a la vida de Truffaut, tras un anuncio en *France-Soir*. Truffaut audicionó a un gran número de niños entre septiembre y octubre de 1958 para el papel de Doinel y finalmente el escogido fue el hijo del escritor Pierre Léaud y la actriz Jacqueline Pierreux. Jean-Pierre Léaud, que había participado previamente en *El intrépido La Tour (La Tour, prends garde!)*, Francia, Georges Lampin, 1958) también era recomendado por Jean Domarchi, del entorno de *Cahiers du cinéma*. No obstante, sin que al parecer hubiera favoritismo previo, en el niño, Truffaut encontró grandes afinidades desde el primer día de conocerlo, que fue el mismo día de la prueba. Léaud era un chico de catorce años con interés en la escritura, culto y también inestable. Compartía con Truffaut y Lachenay una actitud fuerte, el descaro, la arrogancia y cierta actitud desafiante con la que Truffaut se había identificado durante su tumultuosa adolescencia. Fue el escogido (Baecque y Toubiana, 2006: 189-191).

Está documentado que el actor causó problemas ya durante el rodaje de *Los cuatrocientos golpes* (Baecque y Toubiana, 2006: 193). Se podría excusar su gamberrismo por su edad adolescente, pero lo cierto es que Léaud era un joven difícil. Fue expulsado de un instituto a petición de los padres de otros alumnos, y más tarde terminó aceptando asistir a un centro orientado para este tipo de alumnos problemáticos. Eso ya pone en relieve problemas mayores. Pero en cualquier caso Truffaut continuó volcándose con el chico de la misma manera en que Bazin se había volcado con él. La relación sustitutiva coincide con la Carey-Ford-Wayne. Parece que el hijo también rellena (*relevo*) el espacio vacío que deja el padre (en *ausencia*). A nivel inverso, Truffaut hace por Léaud lo que Bazin había hecho por él. Están muy documentadas la similitudes de ambas relaciones. Truffaut pasa del rol del hijo, al rol del padre. Tras su trabajo conjunto, Léaud, independizado a los diecisiete años, es bienvenido a la vivienda de Truffaut, la cual visita con frecuencia, el trato es fluido y

⁴⁶⁰ Las impresiones de Truffaut sobre el trabajo de Renoir con los actores se puede encontrar en el texto *Gide, Bombard y Mauriac, tres grandes actores*, publicado en el nº 503 de *Arts* en febrero de 1953 (Truffaut, 1999: 181).

cercano con Truffaut, quien se encarga de su educación hasta 1963 (Baecque y Toubiana, 2006: 214).

Para Léaud, Truffaut fue una mezcla de padre adoptivo y hermano mayor; pero para Truffaut, Léaud fue un canalizador creativo para la representación de deseos y escenificación de recuerdos. De su relación con Léaud, Truffaut no sólo saca las siguientes películas sobre Antoine Doinel, sino que inspiran también *El pequeño salvaje*, directamente dedicada a Léaud, *Las dos inglesas y el continente*, *La piel dura*, *La noche americana*, etc. Léaud será *musa y ninfa* mientras que Truffaut también será el albacea (Pígalión) de la carrera del actor⁴⁶¹. Léaud volverá a encarnar a Antoine Doinel en el segmento de *Antoine y Colette* de la película *El amor a los veinte años* (*L'amour à ving ans*, Francia, Italia, Japón, Polonia, República Federal de Alemania, Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut, Andrzej Wajda, 1962).

Sucede otra cosa relevante. El ciclo de Antoine Doinel presenta una característica particular. Gracias a ella podemos ser directamente testigos del crecimiento biológico de Jean-Pierre Léaud casi a modo biográfico⁴⁶². En la llamada Trilogía de Apu⁴⁶³, la cual se inicia antes que la saga de Doinel, podemos ver el desarrollo del personaje de Apu a lo largo de diferentes etapas de su vida, pero el personaje está interpretado por un actor diferente en cada una de las cintas.

⁴⁶¹ La diferencia entre *musa* y *ninfa* ha sido comentada en pp. 343-345, en el punto 4.3.1. La figura del intérprete como principal fuente artística (p. 301), mostrando también diferentes casos a lo largo del apartado 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347).

⁴⁶² Truffaut era consciente de ello. Se le cita en su estudio de Carole Le Berre, donde el director reconocía en 1971 que le apenaba destruir el material sobrante tras el montaje final de las películas de las películas de Doinel:

[Para la mayoría de mis películas] doy fácilmente esta autorización [para destruir el material no incluido en el montaje final de las películas], pero para el ciclo Doinel no lo consigo resolver, ya que tengo la impresión de que la película consagrada a Jean-Pierre Léaud, fijándolo cada vez en una etapa diferente de su desarrollo físico, es más preciosa que cuando se trata de protagonistas adultos (Aidelman, 2010: 174)

⁴⁶³ La trilogía se compone por *Pather Panchali* (*La canción del camino*) (*Pather Panchali*, India, Satyajit Ray, 1955), *Aparajito* (*El invencible*) (*Aparajito*, India, Satyajit Ray, 1956) y *Apu Sansar* (*El mundo de Apu*) (*Apur Sansar*, India, Satyajit Ray, 1959).

Aparte de los actores infantiles a los que vemos crecer en *sitcoms* y otras teleseries familiares emitidas a lo largo de los años, hay con posterioridad casos similares al personaje de Doinel en el cine. Podemos ver el paso del tiempo a través de los personajes jóvenes de Julie Delpy y Ethan Hawke, en el meridiano de su veintena, desde su primer encuentro en Viena en *Antes de amanecer* (*Before Sunrise*, Estados Unidos, Austria, Suiza, Richard Linklater, 1995), pasando por su reencuentro diez años más tarde en París en *Antes del atardecer* (*Before Sunset*, Estados Unidos, Francia, Richard Linklater, 2004) y finalizando su crisis matrimonial, ya maduramente casados, sobrepasando la cuarentena y con dos hijas, en *Antes del anochecer* (*Before Midnight*, Estados Unidos, Grecia, Richard Linklater, 2013)⁴⁶⁴. Los personajes envejecen a la par que lo hacen los actores; pero lo que se hace con Doinel se formula con un actor infantil totalmente desconocido entonces. Tampoco es equivalente a observar el crecimiento de otros actores infantiles, como es el salto de Marisol a Pepa Flores en la edad adulta, pues a pesar de interpretar personajes parecidos, Marisol no resulta ser una *única* Marisol como sí que se cumple con Antoine Doinel en la sucesiva *Antoine y Colette*.

La utilización de Antoine Doinel y Léaud continúa en la línea de *Los cuatrocientos golpes*. *Antoine y Colette* vuelve a exponer datos autobiográficos de la juventud de Truffaut. El episodio se centra en el primer romance de Doinel con el personaje de Colette, *transvalorizando* el fallido romance de juventud de Truffaut con Liliane Litvin, a quien Truffaut había conocido en la Cinemateca y no en las Juventudes Musicales de Francia como se expone en el film. La fabulación del filme sólo se cifra a través de pequeños detalles, como es por ejemplo también el cambio de profesión: Truffaut trabajaba entonces como soldador y no en un taller de discos (Baecque y Toubiana, 2006: 264). El papel inspirado en Lilian Litvin (*musa*) fue rellenado por la debutante Marie-France Pisier (*ninfa*), con la que Truffaut mantuvo una relación sentimental entre finales de 1961 y principios de 1962 tras haberla descubierto para la realización de esta pieza (Baecque y Toubiana, 2006: 265-268). Si se *transvaloriza* de

⁴⁶⁴ En la segunda y tercera parte de la trilogía, los actores figuran también como guionistas.

Linklater también escribe y dirige la película de ficción *Boyhood* (*Momentos de una vida*) (*Boyhood*, Estados Unidos, Richard Linklater, 2014), en la que también, por cierto, encontramos a Hawke. La cinta, filmada durante más de diez años, desde 2002, era testigo también del crecimiento y el envejecimiento natural de los intérpretes.

la realidad a la ficción, también podemos interpretar que de la ficción también se *releva* hacia la realidad, como una prótesis.

Tras la conmoción por el fallecimiento de Françoise Dorléac⁴⁶⁵ en 1967 y con la muerte de su madre⁴⁶⁶ en 1968, las obsesiones e intereses de Truffaut viraron hacia la compilación de sus apuntes previos. En este momento recuperó materiales antiguos sobre su vida y empezó la clasificación de los mismos ordenándolos de manera temática. Se planteó incluso escribir su autobiografía, proyecto que abandonó aunque se seguirá descomponiendo en su obra a la par que nutrirá su rico archivo privado y personal⁴⁶⁷. No quedaron de lado otros proyectos relacionados con el análisis cinematográfico. Desde entonces, el legado de Truffaut se mostró docente a través de labores que dieron como resultado películas y textos como el libro *Les films de ma vie*, publicado en 1975 (Baecque y Toubiana, 2006: 356-598).

⁴⁶⁵ El impacto de la actriz, hermana mayor de Catherine Deneuve, fue muy fuerte en la vida de Truffaut ya que supuso la separación de Madeleine Truffaut en febrero de 1964 con su sucesivo divorcio en 1965 (Baecque y Toubiana, 2006: 298). La relación que se había gestado durante el rodaje de *La piel suave* continuó posteriormente como una amistad hasta la muerte de la actriz en un accidente de coche con tan sólo veinticinco años.

Aunque inspirada a partir de un suceso real, *La piel suave* resulta ser una de las películas más autobiográficas de Truffaut ya que reúne sus experiencias reales con Liliane David, amante desde 1959 hasta 1963. El filme también viene marcado por la relación previa de Truffaut con Marie-France Pisier (Baecque y Toubiana, 2006: 290-291). La relación entre Liliane David y la relación matrimonial de Truffaut también pudo inspirar el tratamiento de *Jules y Jim* y también episodios del ciclo Doinel, como *Domicilio conyugal*, en donde se expone la fantasía de Truffaut por las relaciones triangulares. En relación al análisis de las fantasías de Doinel, se pueden observar en la biografía otras amantes de este periodo, como la japonesa mencionada como Kyoko K (Baecque y Toubiana, 2006: 288-289).

⁴⁶⁶ La madre de Truffaut falleció en agosto de 1968 sin que hubiese una verdadera reconciliación con su hijo. Pesaba entre ellos el hecho de no saber quien era su padre biológico entre gran cantidad de información difusa (Baecque y Toubiana, 2006: 357).

Truffaut había crecido sin saber quien era su padre biológico. Jeanine de Montferrand, madre soltera, se casó con Roland Truffaut, quien asumió la paternidad de François Truffaut. La relación de Truffaut con ellos fue tumultuosa a lo largo de la vida de Truffaut, pero la relación terminó siendo mejor con su padre legal que con su madre biológica, sobretodo tras la separación de ambos en 1962. A partir del año siguiente Truffaut se encontró con ambos periódicamente y con más o menos regularidad, pero siempre por separado. Truffaut además se hizo cargo de la madre de Roland Truffaut puesto que consideraba aquellos lazos afectivos aún no siendo biológicos; y fue Roland Truffaut quien pudo conocer a las hijas de Truffaut cuando ellas ya estaban o rozaban la veintena, alrededor de los años ochenta. Sin embargo, la madre biológica de Truffaut no llegó nunca a conocer a sus nietas (Baecque y Toubiana, 2006: 207-547).

⁴⁶⁷ Por este lado, Truffaut genera a lo largo de su vida tal cantidad de material que, debido a su abundancia, facilita el análisis en la misma medida que lo dificulta, ya que muchas veces llega a ser congruentemente reiterativo a lo largo de entrevistas, en análisis y también autoanálisis.

De manera certera, el interés docente de Truffaut no se pone en evidencia a través de Léaud y *La noche americana*. Hay un antecedente que es incluso más importante. Es la película *El niño salvaje*. En 1964, a través de una reseña en *Le Monde*, Truffaut descubre el libro *Les enfants sauvages* de Lucien Malson, profesor de psicología social en el Centre National de Pédagogie de Beaumont-sur-Oise (CNEFASES). Esta obra recogía el caso real de Víctor de Aveyron, muy documentado a finales del siglo XVIII por el doctor Jean Itard. Por sus propios intereses personales, es evidente que llamaría la atención de Truffaut, el cual inicia enseguida el proyecto de un guión junto con Jean Gruault⁴⁶⁸ (Baecque y Toubiana, 2006: 372).

Por edad, Léaud con veinte años estaba incapacitado por actuar este personaje. Primero Truffaut pensó en actores infantiles profesionales para representar a Víctor, pero luego inmediatamente prefirió buscar a otro actor completamente inexperto con el fin de darle credibilidad al papel. De la labor de buscar a otro intérprete infantil se encargó su ayudante Suzanne Schiffman escogiendo finalmente a Jean-Pierre Cargol, quien contaba entonces con doce años (Baecque y Toubiana, 2006: 376-378). Por consiguiente, si Truffaut se pone en escena es precisamente porque piensa que así será más sencillo dirigir a este actor infantil sin experiencia⁴⁶⁹. Así se expresaba en *Télérama* el 28 de febrero de 1970:

Si hubiera confiado el papel del doctor Itard a otra persona, habría puesto un intermediario entre Jean-Pierre Cargol y yo y habría tenido muchas dificultades para poder dirigirle.

[...]

Para las miradas, le decía: “como un perro”; para los movimientos de cabeza: “como un caballo”. Le hacía imitaciones de Harpo Marx cuando tenía que expresar

⁴⁶⁸ El proceso de escritura de Truffaut con guionistas profesionales consistía en proporcionarles material original y documentación para que a partir de ella, los guionistas esbozasen situaciones y diálogos que después Truffaut corregía modificando o descartando personajes, nombres, localizaciones u otros elementos (Baecque y Toubiana, 2006: 596-597).

En vista de este proceso es comprensible que los proyectos pudieran ser activados o desactivados para unos u otros guionistas. Igualmente, también habría que supervisar la continuidad del trabajo de Truffaut en relación a según cuales guionista en diferencia de otros. Los encargos parecen tener líneas de temáticas conjuntas en función de los guionistas que los llevan a cabo.

⁴⁶⁹ Carole Le Berre señala que para el personaje de Itard se pensó muy superficialmente tanto en Charles Denner como en Serge Rousseau, con quien Truffaut trabajó en *Besos robados* (interpreta al chico desconocido que sigue al personaje femenino y que al final se declara) (Le Berre, 2005: 140).

extrañeza, abriendo los ojos como platos. Pero las risas nerviosas o los accesos de furia le resultaban difíciles porque Jean-Pierre era un crío muy dulce, feliz y equilibrado, que sólo podía hacer las cosas con calma. (Baecque y Toubiana, 2006: 377-378)

Dirigir a los actores desde dentro del plano, en el interior del encuadre, convierte la tarea en algo puramente físico. Pero la cita de Truffaut es muy relacionable con la llamativa aparición de Pedro Almodóvar junto con el fotógrafo Pablo Pérez-Mínguez en *Laberinto de pasiones*. La figura paternalista del director pedagogo roza en este nuevo ejemplo la tiranía: aquí aparece Almodóvar dirigiendo una fotonovela y a la vez homenajeando a *Toda tuya*, fotonovela real de Pedro Almodóvar que había aparecido en *El Víbora*. Al parecer, Pedro Almodóvar no iba a aparecer físicamente en esta secuencia, pero si lo hace es precisamente para poder controlar y dirigir correctamente a Fabio McNamara, interpretando a Patty Diphusa, quien se salía de las marcas constantemente (Gómez Gómez, 2014: 62-65). Los motivos de Almodóvar y Truffaut son idénticos. Puede que la actitud documental de Almodóvar sea mayor que la de Truffaut, pero la *presencia* física del autor⁴⁷⁰ en la obra responde a la misma necesidad.

Por supuesto, ha habido evolución [respecto a la dirección de actores en las primeras películas] pero, tengo que decir ante todo que no hay dirección de actores en general: hay una dirección especial para cada actor y es el actor el que requiere un tipo u otro de trabajo. La manera en que dirigí a McNamara no tiene nada que ver con el trabajo que haya podido hacer con otros actores. McNamara tiene una personalidad muy

⁴⁷⁰ Previamente a *Laberinto de pasiones*, encontramos otras *autodégesis* de Pedro Almodóvar en *Pepi, Luci, Boom... y otras chicas del montón*. En esta película Almodóvar actúa como presentador del concurso *Erecciones generales*, gag que ya había aparecido en la revista *El Víbora* y que Carmen Maura animó a incluir en el film. Vuelve además Almodóvar a aparecer en otro momento. Podemos volver a verlo también como presentador en el concierto, donde también, junto con Fabio McNamara, actúa como telonero. También en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Pedro Almodóvar aparece al inicio del film dando instrucciones al equipo técnico. Vuelve a aparecer, en televisión, interpretando un *playback* de *La bien pagá*, canción que se aleja del pop punk de Almodóvar y McNamara.

Las primeras apariciones de Pedro Almodóvar dentro de sus propias películas son completamente lúdicas y además, refuerzan su profesión como cantante o *showman*. Posteriormente esa faceta de showman-presentador desembocará en su significación de profesional artístico y más concretamente, de director de cine, cosa que ya sucede en la mencionada *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. La representación de Almodóvar dentro de profesiones con un rango de jerarquía alto o de importancia también es algo que hay que tener en cuenta. No es ajena la interpretación de Pedro Almodóvar en *Matador* (España, Pedro Almodóvar, 1986) como el diseñador Francis Montesinos, personaje real a quien efectivamente suplanta.

fuerte, es muy indisciplinado y posee una capacidad de comprensión limitada o, en todo caso, especial, debido a su carácter y también a que, durante el rodaje de *Laberinto de pasiones*, estaba siempre drogado; así que lo dirigía -y no es en absoluto peyorativo en una situación similar- como a un animal, de manera muy evidente, chocante, básica, muy directa y muy violenta. Pero, al mismo tiempo, le dejaba mucha más libertad que a otros actores porque lo que quería obtener de él era la expresión de su propio personaje, de lo que él mismo era en su vida cotidiana, así que, intentaba provocarlo para que fuera lo más parecido posible a como era al margen de la película. Por otra parte, no estaba previsto que yo saliera en esa escena, pero era tal la indisciplinada y la falta de atención de McNamara -era incapaz de recordar las marcas y se salía continuamente del campo-, que no podía dirigirlo desde detrás de la cámara. Tuve que entrar en el plano para darle las indicaciones necesarias y mantenerlo bien sujeto. Mi objetivo es conseguir que los actores expresen lo que yo quiero y de lo que tengo una idea muy concreta. Todos los medios son buenos para conseguirlo, incluso revelar el método de trabajo, como en este caso que, sin embargo, ha sido único y tiene un carácter muy especial. (Strauss, 2001: 32)

Después de todo lo que hemos visto de Pedro Almodóvar a lo largo de esta tesis es curioso que diferenciase entonces a los actores masculinos respecto a los femeninos, aunque se puede comprender en base a la naturaleza de los personajes masculinos que estos interpretaban en otra etapa de la obra del director manchego. En concreto, exponía similitudes entre el trabajo con McNamara y Antonio Banderas.

Matador es, efectivamente, la primera película en la que abordo personajes masculinos y les doy un papel en la historia. Creo que se me considera ante todo director de actrices por una simple cuestión de números, porque hay más mujeres que hombres en mis películas. Pero pienso que también soy buen director de actores cuando e presenta la ocasión. Antonio Banderas es el que mejor ha comunicado mi visión de los personajes masculinos, del mismo modo que Carmen Maura es la actriz que mejor ha interiorizado y transmitido mis personajes femeninos⁴⁷¹. (Strauss, 2001: 61)

⁴⁷¹ En abril de 1982, muy pronto en su carrera, en un texto publicado en *Diario de Valencia*, Almodóvar ya enlazaba entonces su identificación tanto con Maura como con un personaje de Antonio Banderas. Igual que Pedro Almodóvar confiesa que Pepi, interpretada por Carmen Maura en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, es el personaje de la película que más le representaba; en la película *Laberinto de pasiones* lo eran Queti y Sadec, interpretados por Marta Fernández Muro y Antonio Banderas (Almodóvar, 2017: 34).

Y exponemos esta cita por segunda vez para mostrar cómo, para Pedro Almodóvar, dirigir a Antonio Banderas es igual de físico que dirigir a un niño:

No soy un dictador sino un espejo insobornable. La violencia procede de lo que los actores ven en ese espejo: una imagen de ellos mismos a la que no pueden engañar. No sé si será bueno darles una conciencia así de lo que están haciendo, pues muchas veces suele darles miedo y puede paralizarlos. Además, no trabajo así sistemáticamente. Depende de los actores. Con Antonio, nunca he hecho intervenir a esa conciencia, lo dirijo como a un niño, yo sé lo que hace, pero él nunca ha sabido lo que ha hecho en mis películas, y nadie podía interpretar sus personajes mejor que él. Me gusta mucho dirigir a actores como Antonio, totalmente intuitivos y físicos, espontáneos como los animales salvajes. (Strauss, 2001: 88)

Comprendemos que estos enunciados han sido expresados antes de la gestación de otros trabajos con Banderas como *La piel que habito* y, por supuesto, *Dolor y gloria*. Los métodos de Almodóvar pueden chocar a los intérpretes. Yolanda Ramos, en el programa *Chester* de Risto Mejide emitido en *Cuatro*, comentaba en febrero de 2019 que ella no se había sentido cómoda trabajando con Almodóvar en un pequeño papel para *Volver*, sino «vulnerable» (Cuatro, 2019). Ramos cita a parte a Lluís Homar, señalando el libro del actor de 2017 *Ahora empieza todo*, quien no vivió la experiencia de trabajar con Almodóvar de manera positiva durante la elaboración de *Los abrazos rotos*. Cabría analizar estas otras versiones de actores discrepantes y *desterrados* (en *ausencia*), al igual que las de otros puestos técnicos *relevados*, pues los desencuentros no han sido sólo con Carmen Maura⁴⁷²; pero por lo general trabajar

⁴⁷² El propio Pedro Almodóvar, en sus conversaciones con Frédéric Strauss, muestra la discrepancias con Eusebio Poncela:

Me habría gustado que el personaje se acercara más a la manera en que yo vivo y trabajo, que fuera más animado y que su trayectoria creadora fuera más vital. Pero tuve un problema con Eusebio Poncela que me impidió llevarlo adonde yo quería. Fue algo casi químico. El cineasta que yo quería representar era un hombre lleno de vida que si tomaba alguna droga, por ejemplo, era una droga excitante y estimulante como la cocaína. El problema es que Eusebio tomaba otro tipo de drogas y para mí resultaba muy frustrante durante el rodaje. Yo quería proyectar la manera en la que vivo y el resultado es prácticamente lo contrario. Es lo que explica que un personaje que al principio era muy secundario, el que interpreta Carmen Maura, se convirtiera, de manera totalmente inesperada, en la representación del deseo y en el vehículo de lo que yo quería decir y contar. Al final, *La ley del deseo* es, pese a todo, una de mis películas favoritas, aunque mi proyección personal sea la que más ha quedado de lado. (Strauss, 2001: 68-69)

con Almodóvar se recibe con exaltación e intensidad dentro la industria española. Así se expresaba por ejemplo Asier Etxeandia, también en febrero de 2019 en la revista *Vanidad*: «He estado en manos de un genio. Almodóvar me ha descubierto el maravilloso mundo de la sumisión, porque yo soy bastante indómito. Pero cuando crees en alguien, lo que te diga va a misa aunque al principio no lo entiendas» (Alarcón, 2019).

Lo que expone Almodóvar en *Laberinto de pasiones* es un proceso de *autodiégesis* dado para resolver un problema técnico o artístico. Lo mismo hace Truffaut. Pero Truffaut aprovecha en *El pequeño salvaje* para adjudicarse significaciones reservadas para sí de manera más consciente. Igual que Almodóvar continúa siendo un director de escena, dirigiendo a McNamara, Truffaut, a través de Jean Itard dirigiendo al actor Cargol, se muestra también como un maestro e instructor. El educador, el cuidador, el estudioso y el pedagogo también se encuentran en este personaje investigador-escritor.

El éxito de *El pequeño salvaje* es muy importante en la trayectoria de Truffaut a diferentes niveles, pues cambia la percepción global sobre su figura a nivel mediático. No volvió a ser únicamente un crítico beligerante con el cine francés de posguerra. La cinta se convierte en un popular foco de discusión sobre la pedagogía y la psicología. Truffaut, como autor, es reclamado en televisión y en los medios de comunicación instaurando su figura en Francia como una personaje público solicitado y expuesto como una personalidad pedagógica y líder de opinión a nivel general (Baecque y Toubiana, 2006: 386). Es Truffaut la “reencarnación” del Doctor Itard y es quien le sitúa como una especie de guardián de la cinefilia en la mentalidad colectiva, a pesar de que los méritos previos ya existían debido a su labor como analista y crítico en *Cahiers du cinéma*, o también desde el reseñable estudio de la obra de Alfred Hitchcock junto con el propio Hitchcock, su defensa de la Cinemateca francesa, y también su galardonada labor como realizador en festivales cinematográficos de prestigio como el de Cannes. El éxito llega hasta Estados Unidos, donde también se da a conocer en gran medida. Este salto internacional le permite realizar obras de una

En cuanto a esta representación de Poncela, podría ser comparada con la interpretación de Antonio Banderas en *Dolor y gloria* ya que se observan analogías.

envergadura mayor como será *Las dos inglesas y el continente* o, posteriormente, *La noche americana*.

Es precisamente en *Las dos inglesas y el continente* donde el director pretendía *desaturar* a Jean-Pierre Léaud de Antoine Doinel. Públicamente también Truffaut señalaba que Léaud no debía ser etiquetado sólo como Antoine Doinel. No sólo por haber trabajado con otros directores como Godard⁴⁷³, sino porque incluso dentro de su propia filmografía había interpretado a otros personajes distintos. Era el caso de esta nueva película. Por su lado Léaud también se había empezado a *independizar*; a través de estos otros trabajos externos a la obra de su descubridor, la significación de su *presencia* empezaba a cobrar nuevos sentidos durante su juventud. El actor encontraba más versatilidad en la obra de Godard, en la que se alejaba del personaje del reiterado niño-adolescente Antoine Doinel, el cual podía llegar a ser una carga en su carrera, peligro del que Truffaut era consciente. La ruptura entre Truffaut y Godard está reflejada tras *La noche americana* a principio de los setenta, pero bien es cierto que aunque no lo verbalizase públicamente, ya durante la segunda etapa de los años sesenta, a Truffaut no le agradaban las significaciones políticas del actor al igual que, en concreto, su implicación en la militancia izquierdista (Baecque y Toubiana, 2006: 381-382).

La representación de Léaud en el cine de Truffaut también evoluciona y se bifurca por necesidad. En 1963 se comenzó el guión de lo que sería *Besos robados* con la colaboración de Guy Teisseire. Titulado originalmente *Un Jeune homme à Paris*, planteaba un Doinel periodista, inmiscuido en los medios de comunicación. Finalmente Doinel terminará siendo detective en la versión de 1967 en las manos de Claude de Givray y Bernard Revon. Ya en su origen, el guión estaba repleto de más recuerdos autobiográficos de Truffaut. El director francés había sido crítico cinematográfico. Pero tampoco se ocultan las referencias personales desde su estancia

⁴⁷³ Entre el episodio *Antoine y Colette* y el largometraje *Domicilio conyugal* de Truffaut, Léaud participa en otras películas de Godard. El actor tiene destacados papeles en *Masculino, femenino* (*Masculin féminin*, Francia, Suecia, Jean-Luc Godard, 1966), *Made in U.S.A.*, *La chinoise* o *La gaja ciencia* (*Le gai savoir*, Francia, República Federal de Alemania, Jean-Luc Godard, 1969). Considerablemente trabaja con Godard en una mayor cuantía de trabajos que con Truffaut. Tampoco es el único director con el que trabaja durante este periodo. También lo hace con Jean Eustache, Jerzy Skolimowski, Diourka Medveczky o Pier Paolo Pasolini.

en el ejército hasta su experiencia en los burdeles, pasando por la búsqueda de su origen familiar⁴⁷⁴, y todo esto sí terminó incluido en el filme final que resultó más ligero y cómico del original planteado (Baecque y Toubiana, 2006: 333-335).

Cuando se plantea *Besos robados*, la situación es muy diferente respecto a Jean-Pierre Léaud. El actor es una *estrella* establecida en el panorama francófono y mundial. Y también está empapado de las películas políticas de Godard, las cuales son las que le proporcionan la fama durante el meridiano de la década. Sin embargo, Léaud continúa formando parte del entorno más privado de Truffaut ya que vive en el quinto piso la calle Robert-Estienne en París, dos pisos más arriba de Les Films du Carrosse, productora de Truffaut. Léaud continúa viéndose con Truffaut con asiduidad, pidiéndole regularmente consejo y asesoramiento de todo el trabajo que le llegaba. A pesar de que Léaud no tomase parte en todos los filmes de Truffaut, el actor sí pertenecía al entorno más privado del director. Y Truffaut, lejos de castrarle profesionalmente, siempre animó a Léaud a participar en proyectos ajenos a los suyos (Baecque y Toubiana, 2006: 335-336).

Tras la proyección de *Besos robados*, Henri Langlois aconsejó que desarrollase la vida matrimonial de Doinel. La recomendación fue recogida por Truffaut y en 1969 se inicia el proyecto de *Domicilio conyugal* poniendo de manera rápida las grandes líneas temáticas también junto con Claude de Givray y Bernard Revon, quienes también aportan relatos propios. Hay inspiración biográfica por parte de Truffaut, pero en esta película el mayor flujo de inspiración es Léaud ya que Truffaut pretende hacer una película relativamente juvenil y es consciente de que la juventud de los años setenta, en vista del Mayo del 68, ya no es como la suya⁴⁷⁵. Esto último tiene importancia. Doinel, que siempre fue anacrónico respecto a la verdadera infancia de

⁴⁷⁴ Es justo al finalizar el rodaje cuando Truffaut acude a Albert Duchenne, dueño de la agencia Dubly para buscar a su padre biológico (Baecque y Toubiana, 2006: 354-598).

⁴⁷⁵ Los fallecimientos de Françoise Dorléac y de la madre de Truffaut acontecen junto a los sucesos relativos al Mayo francés y la cancelación del compromiso matrimonial con Claude Jade. Para Truffaut, son años complicados a nivel emocional que hacen mella en el entorno más privado del director. En la jovial *Besos robados* el *relevo* volvía a formularse en la vida real a través de la compañera romántica de Antoine Doinel. Truffaut inicia una relación con Claude Jade que se formaliza en primavera de 1968 llegando a planear un enlace matrimonial que no llegó a celebrarse. El idilio termina con brevedad por parte de Truffaut precisamente aludiendo a la diferencia de edad entre ambos (Baecque y Toubiana, 2006: 348-354).

Truffaut, deja de ser un autorretrato directo para terminar siendo una película de rodaje corto pero difícil y que termina siendo, para Truffaut, insatisfactoria. Sin embargo tiene gran éxito comercial debido al ascenso de la popularidad que le ha proporcionado *El pequeño salvaje*, estrenadas las dos en un lapso de tiempo ínfimo (Baecque y Toubiana, 2006: 380-385).

Tras el rodaje de *Domicilio conyugal* en 1970, Truffaut daba por cerrado el ciclo Doinel y edita como despedida el libro *Les Aventures d'Antoine Doinel*, compendio de la historia del personaje en las cuatro obras rodadas hasta el momento. Truffaut entiende que alcanzado la edad adulta, Doinel, sin ser antisocial, una vez casado, con trabajo y con un hijo, su historia quedaba cerrada mostrándolo como un joven que se integraba a la sociedad de manera convulsa (Baecque y Toubiana, 2006: 382).

Sin embargo Truffaut se vio obligado a retomar a Doinel, crecido sin madurar, en *El amor en fuga* (*L'amour en fuite*, Francia, François Truffaut, 1979) a finales de la década por la motivación de poder paliar las pérdidas de *La habitación verde* y la inminente rotura con la distribuidora United Artist, que ya no participó en esta última película del ciclo. Truffaut, consciente de las limitaciones del personaje y de la escasa credibilidad de Léaud, quien interpreta a Doinel con treinta y cinco años, estructura la película como una recapitulación de la saga, a la que referencia durante el metraje en una repetida intención de cierre. Se documenta que Truffaut abordó el trabajo con poco entusiasmo y que sabía que el guión era muy poco consistente. Era consciente de que el resultado podría ser una obra muy irregular. También consideraba que era un trabajo muy poco idóneo para la carrera de Léaud (Baecque y Toubiana, 2006: 498-503). En enero de 1981, en el programa *Champ contre Champ*, Truffaut se expresaba así.

C'est vraiment terminé parce qu'il y a quelque chose en personnage qui se refuse de vieillir. [...] Le personnage doit être traité par d'autres parce que suis dans la situation d'un père un peu idiot qui continue a traiter leur fils de vingt-trois ans comme si c'était un enfant. "Mouche ton nez", "Dis bonjour à la dame". On peut pas.

C'est le problème des parents qui refusent de voir grandir leurs enfants⁴⁷⁶.
(Lainformación.com, 2009)

La relación de Jean-Pierre Léaud con Godard lamentablemente la dejo sin analizar, pero cuando Godard trabaja con él, Léaud tampoco es un actor completamente conformado. Si Truffaut le *recoge* con catorce años, Godard lo *acoge* con veinte para rodar *Masculino, femenino*. Aunque no lo expresase públicamente, ni tampoco se lo transmitió a Léaud, la circunstancia del apadrinamiento hacia el actor por el otro estandarte del cine francés no pareció agradarle a Truffaut; pero se evidencia en el estallido entre él y Godard en mayo-junio de 1973. Entre la disputa por *La noche americana*, Truffaut se lamenta por la correspondencia de la «angustia» de Léaud y le recrimina la pérdida de «alegría» del actor:

Certes, Jean-Pierre a bien changé depuis [*Los cuatrocientos golpes*], mais je peux et dire que c'est dans [*Masculino, femenino*] que je me suis aperçu pour le première fois que de se trouver devant une caméra pouvait lui apporter l'angoisse et non la joie. Le film était bon et lui était bon dans le film, mais la première scène, dans le café, était oppressante pour quelqu'un qui le regardait avec amitié et non comme un entomologiste. (Bergala, 2006: 299)⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ De todas formas, la historia de Antoine Doinel podía haber continuado perfectamente de la mano de Truffaut. Entre los guiones que se gestaban en Les Films du Carrosse en los años ochenta, se pudo encontrar el esbozo de *Le journal d'Alphonse*, en referencia al hijo de Antoine Doinel al cual ya pudimos ver nacer en *Domicilio conyugal* y relacionarse con su padre divorciado en *El amor en fuga* a través del niño interpretado por Julien Dubois. En *Le journal d'Alphonse* encontramos a un Alphonse adolescente, criado por su madre divorciada Christine. En las escenas escritas, al menos, no figura la presencia de Antoine Doinel y por tanto, si Truffaut pretendía seguir la historia a través del personaje de Jean-Pierre Léaud es una incógnita.

Podría ser también un intento de reinicio del ciclo. Alphonse Doinel, al igual que su padre, es otro niño desatendido con carencias emocionales. También en Les Films du Carrosse se encuentra *La petite voleuse*, guión del que ya hablaba Truffaut en 1964 en su correspondencia con Helen Scott pero que tampoco Truffaut llegó nunca a materializar. *La petite voleuse* fue paralela a Doinel, pues el relato era temáticamente similar a *Los cuatrocientos golpes*. Junto con el guionista Claude De Givray, inspirado en una conocida de Truffaut durante los años sesenta, el relato ambientado en postguerra narra el personaje de una joven que también terminaba en un correccional y allí vive su paso de la niñez a la adolescencia. Al contrario que Antoine Doinel, *La petite voleuse* no sería tan anacrónica respecto a la infancia de Truffaut. Una vez fallecido Truffaut, este guión sí terminó produciéndose, siendo interpretado por Charlotte Gainsbourg con el nombre de *La pequeña ladrona (La petite voleuse*, Francia, Claude Miller, 1988)

⁴⁷⁷ Bergala, a su vez, incluye la cita exacta: François Truffaut, *Correspondance*, Hatier, coll. 5 continents, paris, 1988.

Podemos detallar las anécdotas inherentes al “*sadismo*” infligido por Godard a Léaud⁴⁷⁸, pero en nuestro discurso actual nada nuevo aporta. Aparte de la relación personal con Truffaut, la cual habla por sí sola, en cuanto a su relación pública del actor respecto a los dos directores, el actor, en octubre de 1982, comentaba en *Cinématographe* que era cierto que para interpretar a Antoine Doinel se tuvo que identificar con François Truffaut. Es por ello que, para existir en la industria con independencia, Léaud debía no sólo rechazar el personaje de Doinel, sino que, en cierta manera, rechazar también a François Truffaut. Los papeles ofrecidos por

⁴⁷⁸ Hay considerablemente mucha menos bibliografía de Léaud con Godard que de Léaud con Truffaut. Respecto a lo que he revisado durante el transcurso de esta investigación, me llama la atención que, durante la disputa, en esta misma carta citada del año 1973 se mencione otra carta que Godard le envía a Truffaut junto con la primera de todas para que éste se la diera al actor. Truffaut con su primera respuesta le devolvió a Godard dicha carta argumentando que no se la daría a Jean-Pierre Léaud, que era «dégueulasse», equivalente al trato intimidantemente asqueroso que, según Truffaut, le daba Godard al actor.

De la supuesta carta poco más se sabe en la bibliografía consultada, pero la furibunda respuesta de Truffaut continúa más allá de la cita expuesta por Bergala que he utilizado. Vista la respuesta de Truffaut de manera más extendida, se ve como se enzarza en un virulento cruce de acusaciones concretas hacia Godard también defendiendo a Léaud. Yo recomendaría ir ya al documento original *François Truffaut, Correspondance* si se pretende profundizar en esta relación.

La relación con Léaud por parte de Godard parece muy comedida, sobretudo en los análisis y en los enunciados de Godard a posteriori. No deja de ser una suposición mía, pero en las entrevistas de Godard apenas él habla sobre este actor, y si lo hace, lo hace con cierta cautela. Pocos documentos se encuentra para el trato profesional continuado que tuvieron. Sin embargo, en una entrevista a Robert Bresson se puede leer lo siguiente:

Bresson.-En cualquier caso, lo bueno es que usted ve el problema. Usted ha reflexionado sobre el actor. Sabe lo que es. Es su materia prima. Bueno. Y toma a los actores en tanto que actores. Es probablemente un medio que le vale, pero yo no puedo, no es válido para mí.

Godard.-Quiero decir, finalmente, que el que me sirva de actores es una cuestión de moral. Y quizá lo haga por cobardía, porque creo que el cine corrompe a la gente, a los que no están preparados. Así todos los que he conocido, que he amado en la vida y que han hecho cine sin ser actores –pienso también en Nicole Ladmiraal- son gente que ha terminado mal. O bien las muchachas se han convertido en putas, o los muchachos se han suicidado... De todas formas, lo menos que les ha pasado es que se han convertido en algo inferior a lo que eran antes. E incluso cuando he hecho interpretar a los actores... Un joven como Jean-Pierre Léaud, por ejemplo, en mi último film, me daba pena hacerle interpretar porque yo sentía... que vivía demasiado, y que esto era algo importante para él, y me daba un poco de vergüenza... Luego esto no es una cuestión de moral.

Bresson.-Yo no me encuentro en ese caso, porque yo no les hago interpretar. Esa es la diferencia. [...] Los seres que elijo para mis films están contentos por intervenir en ellos [...] y después, se sienten satisfechos de volver a su oficio. Pero no vuelven a interpretar por segunda vez. Por nada del mundo serían actores, por la sencilla razón de que jamás han sido actores. (Renoir et al., 1974: 306-307)

Dicha entrevista *La Pregunta*, realizada por Michel Delahaye y Godard para el número 168 de *Cahiers du cinéma*, perteneciente a mayo de 1966, ha sido recortada en otras publicaciones posteriores eliminando las partes más acaloradas y en donde se señalan las discrepancias artísticas entre Bresson y Godard.

Godard le permitían «evadirse de la jaula dorada de Antoine Doinel» (Baecque, 2010: 126). Godard permite al menos, en términos psicoanalíticos, *matar al padre*. En esta *emancipación* se intenta huir de la atrofia (*corrupción*).

Otra cuestión es si en su caso particular su carrera consigue desprenderse del cine de Truffaut con éxito o no. Desde luego no estamos hablando, al menos en cuanto Doinel, de una incompatibilidad entre sus representaciones dentro de la filmografía de Truffaut respecto a las que tiene fuera. Doinel-Léaud, como símbolo (*médium*) de la juventud de Francia de los sesenta, en la obra de Godard, pierde su inocencia; su significado se tergiversa y pierde su pureza (Bergala, 2006: 299). Se mancilla, se desluce; se pervierte, si se quiere decir así. Se impregna de otros significados. Pero la concepción del personaje estereotípico de Léaud, en global, aún cambiando, no entra en conflicto. No se *corrompe* en absoluto. Lo que observamos es al *hijo pródigo* que va y vuelve.

La psicología nos habla de la *muerte del padre* como factor de maduración y autonomía, pero en este tipo de sucesiones a través del hijo, no se encuentra per se en un escenario de confrontación entre ambos. Puede quedar alejado de la circunstancia del doble rival. Aquí el padre se “muere” por sí mismo sin necesidad de asesinato. El actor, aún con el autor *ausente*, ya sea por jubilación o por deceso, sigue sumiso. No en balde estábamos hablando anteriormente de las herencias, puesto que se requiere de la continuación de la actividad (de los bienes) para aquellos que todavía continúan operativos. Es el legado.

En el peor de los casos, en cuanto al actor que no pueda operar correctamente, estamos hablando de la figura del “*juguete roto*”, que no se libra de ser uno de los lados más oscuros de los desechos del *star-system*. Y el tema viene de lejos, no de una disputa tan puntual como la de Truffaut y Godard. Alexander Walker recoge el caso de Florence Lawrence, primera *estrella* promocionada por Carl Laemmle en 1910, remarcando como la actriz tuvo problemas para volver a reconciliar su imagen personal respecto a aquella que se había representado en pantalla. La excesiva atención y adulación del público hacia su imagen idealizada y fabricada terminó cuando otras actrices fueron más populares que ella. La actriz, semiretirada en 1918 con poco más de treinta años, ya consideraba en 1924 que la industria había sido

desagradecida con su figura a la par que se consideraba una actriz duramente olvidada tras haber perdido su posición privilegiada (Walker, 1974: 36).

La “nostalgia del padre” es la *decadencia* del actor. En el *Evangelio según Mateo* el Cristo, agónico, se remite al Padre y expresa «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». Los intérpretes más sumisos van a necesitar que un autor les accione y que una industria los tenga en activo de manera continuada⁴⁷⁹.

Si el actor no puede regresar a la obra de origen, la del autor primigenio, o aquella en donde él encuentra su *identidad*, se inicia un *calvario*, sufrimiento que no se expresa únicamente a partir de la inhabilitación o inutilización. La parálisis del estancamiento se demuestra (volviendo a las metáforas bíblico-teológicas) a través del *Éxodo*. Una interpretación que también nos abre la problemática del deseo inalcanzable a la par que señala la imposibilidad y la prohibición, tal y como podría hacer una lectura más psicoanalítica. Exponen las referencias judeocristianas la existencia de la Tierra Prometida, de donde Adán y Eva fueron expulsados. Esto nos lleva también a la *diáspora* del actor, que sería una promesa, que será más o menos resuelta -o a lo mejor no se resolverá nunca, según el caso-, de volver en algún momento a la brillantez y encumbramiento célebre que alguna vez se tuvo junto con su primer “creador”. Se supone que ellos, como figuras interpretativas ya fuertes, populares al menos durante una vez, podrían activarse a sí mismos.

Evidentemente estos paralelismos no tienen una naturaleza científica, pero las relaciones pueden ser, irónicamente, muy evidentes. En este *Éxodo*, se combina con el *ego*, el narcisismo y la voluntad de autonomía. Esta ilusión de “yo pienso autónomamente y por eso existo autónomamente” es lo que les activa como *máquina*. Bajo esa perspectiva no les cuesta convencerse de que podrían ser una suerte de “enviados de dios” a una *diégesis* todavía sin conformar (establecer), o sin

⁴⁷⁹ Un análisis más psicoanalítico sobre este tema podría explicar mejor en como los actores, sea en estado de *decadencia* o de nuevo esplendor, encuentran de este modo, en términos lacanianos, el *goce*. Por cuestiones de longitud, tampoco me extendiendo en este tema que resulta también de interés.

comprender (descifrar). En definitiva; una *diégesis* que está a todas luces sin confirmar ni demostrar su validez⁴⁸⁰.

Hemos hablado de Orson Welles, Charles Chaplin y Jerry Lewis como autores *exiliados* de la industria. La idea encaja aquí. Hablábamos también de la *decadencia* de estos autores. Pero el *exilio* ya no trata necesariamente de una estancia en ningún infierno. No. El “yo nómada” permite que los autores o actores operen en una especie de limbo. Están industrialmente en una situación ingrátida en la que todavía se les permite operar. La historia de superación va a estar siempre presente detrás de la *decadencia* mediante la exposición de aquel personaje que se sobrepone, más o menos triunfal, a los problemas que le son infligidos. Son penitentes y deben resistir para ser purificados.

Los actores pueden operar así también. La otra cara del *destierro* (estado 5), es la *orfandad*. Los *huérfanos* también estarían *malditos*. A pesar de la *ausencia* del padre, el actor huérfano puede continuar su periplo bajo esta especial *decadencia*. Esta relación de filiación paternofilial no biológica tiende a reverberar a lo largo del tiempo en diferentes narraciones. La representación de Adán y Eva en la obra del

⁴⁸⁰ Incluso Freud, en el controvertido *Moisés y la religión monoteísta*, expone que Moisés no es judío, sino un egipcio que transmite al pueblo judío el monoteísmo aplicado por el Faraón Akenatón. También se detecta cultos monoteístas en Mesopotamia siendo citado el dios babilonio Marduk en el Código de Hammurabi, del siglo XVIII a. C., siendo anterior. Ello no quiere decir que sólo las sociedades relativas a cultos monoteístas tengan la capacidad de crear, eso no es cierto, pero sí que ellas podrían tener fundamentales elementos en común a lo largo del tiempo independientemente de su correspondiente periodo histórico y del medio en el que son creadas y difundidas.

Mi investigación, por aquí, puede introducirse en lecturas más densas, pero por ahora, lo que yo quiero transmitir, a modo ya de cierre, es que todo lo estudiado en mi texto puede tener orígenes en el siglo XIV a. C. Las *decadencias* son, motivacionalmente, un motor. Ello también es remarcable, pues precisamente la idea de las Pirámides no dista en demasiado de la concepción de *legado* que tienen los artistas los cuales estoy investigando. Estos monumentos eran erigidos para la memoria de los Faraones, o para acercan a la humanidad a diversas deidades. Los panteones, los homenajes, las exposiciones monográficas, las esculturas, del mismo modo que las entrevistas y reportajes a los actores o a los directores venerados, los llamados paseos de la fama, las remasterizaciones en DVD, las retrospectivas, etc. sirven para “momificar” a los personajes célebres, recordándolos y homenajeándolos. Todo se nutre del recuerdo, al cual se *embellece*.

De ahí también que muchos herederos artísticos se hayan preocupado por el buen cuidado del “sarcófago” de aquel gran autor-padre. Son intentos de control de una *identidad* ajena, en cuanto a *Otro*, pero que defienden como *identidad* propia. Los esbirros son los guardianes del *marco* que creen establecido y que quieren imponer o seguir imponiendo. No serán dobles rivales; los descendientes serán aquellos quienes cumplan los mandatos de honorabilidad y defensa póstuma de la *identidad* original.

siglo XVII *El paraíso perdido* de John Milton propicia una visión esperanzadora del libre albedrío y la libertad que los personajes pueden encontrar fuera del Paraíso. Y de la obra de Milton, me voy a otra más, Frankenstein. No se puede negar que Frankenstein sea una resurrección de *Otro*, que ya no es él mismo, pero además, en segundo término, resulta ser una criatura fabricada por Víctor Frankenstein, quien se va a hacer cargo y con quien se va a identificar.

En relación al actor, habría que diferenciar entre la marioneta y el autómatas. La marioneta requiere que el autor la controle, aún remotamente. Pero el *autómata*, una vez programado, puede funcionar independientemente. Figura de gran interés. Si se quiere, también podemos remitir al gólem hebraico del folclore medieval, pues también es un antecedente, pero sólo es válido como figura de protección y engrandecida expansión, no tanto como una herramienta de conservación longeva como sí lo es Frankenstein, que trae a un muerto otra vez a la vida.

Creado a finales del siglo XIX, Pinocchio, personaje de Carlo Collodi de *Le avventure di Pinocchio*, tiene mucho que ver con Frankenstein, pues es una marioneta que consigue la autonomía. El carpintero Geppetto es un Pigmalión como lo es el personaje de Víctor Frankenstein. Ambos son padres de dos criaturas inocentes que exploran un mundo que no llegan a comprender del todo y que entenderán de manera parcial, pero que articulan el parecido y se conforman como herencias masculinas de sus creadores. Truffaut siempre será, en sus representaciones, paternal y docente. Incluso en *La habitación verde* cuida de un niño sordo. Pero es en *La noche americana*, tras *El pequeño salvaje*, donde observaremos el trato con Jean-Pierre Léaud, al que activa como actor-autómata de la misma manera. Como veíamos precisamente al final del epígrafe anterior, Marcello Mastroianni decía que Fellini cumplió la función análogamente sacerdotal de confesor. Sucede también con Truffaut y Léaud.

[Fellini:]Una vez creados, mis personajes conservan su existencia incluso cuando fueron creados para una película que no se llegó a rodar. Cada uno de ellos tiene vida propia, y yo sigo imaginando historias destinadas a ellos y pensando en su desarrollo. (Chandler, 1995: 92)

En este aspecto concreto, el estudio del autor italiano continúa en paralelo al del autor francés. «El artista no siempre puede dominar su obra. A veces ha de ser Dios, a veces su creación» (Truffaut, 1999: 239). El éxito de *El niño salvaje* introduce el deseo de Truffaut por desarrollar una carrera actoral, la cual veremos a lo largo de *La noche americana* o *La habitación verde*. El tabú interpretativo a través de su propia presencia física empieza a romperse en filmografía de Truffaut, pues ya planteó cederse a sí mismo el papel que finalmente interpretó André Dussollier en *Una chica tan decente como yo* (Baecque y Toubiana, 2006: 420).

Igual que hace Truffaut con Ferrand, no pareció tener problema en exponer al propio Jean-Pierre Léaud a través del personaje de Alphonse en *La noche americana*. Curiosamente Alphonse fue el mismo nombre que se utilizó para el hijo de Antoine Doinel. De manera consciente o no, ese fue el referencial bautizo al personaje de Léaud. Por su lado, Léaud, que desde sus inicios como actor infantil había sido un profesional conflictivo, no modificó su actitud en su etapa adulta. Había tenido problemas antes de este film rodando con otros directores como Jean Eustache⁴⁸¹ y Marcel Cravenne, y unidos a una complicada situación emocional y problemas económicos, Truffaut le incluyó para interpretar al personaje de Alphonse en *La noche americana*, donde tampoco el actor corrigió sus inestables maneras⁴⁸². Con todo, Léaud interpretó a un personaje muy similar a lo que podía ser él mismo. La relación de Alphonse con Ferrand, el director que interpreta Truffaut, es calcada a la que ambos mantenían en el entorno real (Baecque y Toubiana, 2006: 426-429).

Léaud va a continuar siempre firmemente marcado como “hijo” de Truffaut, no tanto como *alter-ego* directo. Principalmente porque no respeta la contemporaneidad de Truffaut. El ciclo Doinel no se ambientaba ya al tiempo en que la infancia y juventud de Truffaut tenía lugar, sino en el de Léaud. La arbitrariedad temporal se demuestra también en otras películas ajenas al ciclo. Como sucede en *Las dos inglesas y el*

⁴⁸¹ La obra de Jean Eustache es susceptible al estudio de la *autodiégesis*. El autor aparece, entre otras, en *Le maman et la putain*.

⁴⁸² Jean-Pierre Léaud, que acaba de terminar *Le maman et la putain* con Jean Eustache, había tenido problemas en el rodaje *La educación sentimental*, rodado en 1972. Los bruscos cambios de humor eran suficientes para convertirlo en un sujeto incómodo en los rodajes. Las habladurías dentro del sector hacía aflorar la protección paternalista de Truffaut, pero no por ello, en sus rodajes el comportamiento de Léaud era distinto o poco problemático (Baecque, Toubiana: 426-429)

*continente*⁴⁸³, ambientada fuera del entorno contemporáneo, Léaud aparece en terrenos idealizados. *La noche americana* también puede suponerse en un espacio idealizado e idílico: el de la realización cinematográfica. Y es que, pese al impacto de la extensa carrera del actor en la mentalidad colectiva, no hay más películas de Truffaut en donde este actor aparezca.

A partir de la maduración de Léaud, podemos analizar que Léaud es utilizado por Truffaut para la representación de recuerdos infantiles y adolescentes idealizados, pero respetando para Doinel el periodo contemporáneo correspondiente a Léaud. Si bien pudiera aprovechar la realización de *Domicilio conyugal* y *El amor en fuga* como una representación de la vida de Truffaut durante la etapa madura, lo cierto es que no lo hace de una manera directa ni perceptible para el espectador. Se *oculta*. Tampoco Doinel llega a exponer la vida de Léaud. Aunque el espectador lo reconoce como un *alter-ego* retrospectivo, Truffaut siempre tuvo doce años más que Léaud. Pese a la *saturación* de Léaud, Doinel se *corrompe* por sí solo.

Truffaut, una vez expuesto a sí mismo, tanto como actor en su obra como públicamente, se mostró a sí mismo de una manera muy cuidada. Esta también puede ser una de las causas de la *inhabilitación* de Doinel. Por una parte, Truffaut fue consciente de que la juventud de entonces no era la misma que la suya, sobretodo a partir del Mayo del 68. Truffaut hablaba así, sobre él y Léaud, ya tras *Domicilio conyugal*:

Si el público de *Besos robados* hubiera esperado ver reflejada la juventud moderna en una película interpretada por él, se habría llevado una decepción, ya que Jean-Pierre me interesa justamente por su anacronismo y su romanticismo: es un joven del siglo XIX. En cuanto a mí, soy un nostálgico y mi inspiración se basa constantemente en el pasado. No tengo antenas para captar lo moderno, sólo me muevo por sensaciones; por eso mis películas -y especialmente *Besos robados*- están llenas de recuerdos y evocan su juventud a los espectadores que las ven. (Truffaut, 1999: 27-28)

⁴⁸³ Por otro lado detecto conexiones entre los personajes de las películas no ambientadas en los terrenos contemporáneos en los que la película se crea, las cuales son más literarias y ficcionales. Adèle, de *Diario íntimo de Adèle H.* tiene mucho que ver con Muriel de *Las dos inglesas y el continente*, las cuales también conectan con Truffaut y anticipan a Julien Davenne de *La habitación verde*, personaje en el que tampoco se encuentra Léaud, sin explicación aparente si evitamos la circunstancia de que el papel requiere un actor de edad más avanzada.

A partir de ahí se entiende el desvío de Antoine Doinel tras *Besos robados*. Por otra parte, Truffaut necesita un nuevo personaje para *camuflarse* y a un nuevo actor de una edad mayor para *relevarse*. Necesita otro *sesgo* que no sea enlazado a Doinel.

Las referencias a la vida real de Truffaut no terminan ni se centran sólo en Doinel. El personaje desde *Domicilio conyugal* presenta muchas similitudes y paralelismos con Bertrand Morane, protagonista de *El amante del amor*, personaje que, por cierto, Truffaut se permite matar al igual que hace con Julien Davenne en *La habitación verde*. Los tres personajes se nutren entre ellos, y es por ello por lo que tampoco apoyaría la idea de un Antoine Doinel no-autoficticio en las dos últimas películas de la saga. Que funcionen por la inercia de las anteriores, eso podría ser, pero el abandono de la *identidad* de Truffaut no es total. Doinel sigue nutriéndose de recuerdos de juventud y de las fantasías de Truffaut en ese momento, como es el caso también de *El amante del amor*.

A pesar de que Truffaut se sentía identificado también con la figura de Charles Aznavour (Baecque y Toubiana, 2006: 482), con quien ya había trabajado en *Tirad sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*, Francia, François Truffaut, 1960), el elegido para el papel de *El amante del amor* fue Charles Denner⁴⁸⁴. Esta es la tercera *identificación* trinitaria (Padre, Hijo y Espíritu Santo). La triada siempre se forma en un juego triangular entre un autor (Truffaut), un actor adulto (Denner en este caso) y un *alter-ego* (Bertrand Morane interpretado por Denner y Bertrand Morane juvenil interpretado por Michel Marti), además con una representación infantil/juvenil en este caso muy parecida a Doinel. Lo interesante de esta película es que, a pesar de que Léaud no aparezca en esta cinta, ni que Truffaut sea el actor protagonista, todavía las significaciones a través del *alter-ego* infantil/juvenil Denner-Marti se siguen

⁴⁸⁴ Truffaut terminó reconociéndose también en Jean-Louis Trintignant, quien se ofreció a trabajar con él escribiendo al cineasta en 1979. Dos años mayor que Truffaut, el director reconocería que por su parecido físico y el tono de voz, hubiera sido apto para interpretar a los personajes de *El pequeño salvaje*, *La habitación verde* y *La noche americana*. Le ofreció posteriormente el papel masculino en *Vivamente el domingo* (Baecque y Toubiana, 2006: 544-545).

Previamente a todas estas películas, Jean Desailly cumple con el *relevo* de Truffaut en *La piel dulce*; y también era mayor que el director. Sin embargo, la relación con Desailly fue tensa durante todo el rodaje, llegando al punto de que Truffaut se arrepintiera de no haber escogido a Jacques Dutronc, quien era de su misma estatura. Está documentada la manía de Truffaut sobre su desagrado a dirigir a actores que fuesen más altos que él (Baecque y Toubiana, 2006: 295).

manteniendo. Sin embargo, la relación con Denner no fue tan íntima como con Léaud, y la identificación no era tanta a nivel personal. Está documentado que Truffaut consideraba a Charles Denner un puritano que podía negarse a interpretar según que cosas de manera directa, pero a Truffaut le divertía realizar este trabajo con Denner a la vez que era consciente de que el filme podría resultar polémico una vez estrenado a causa de su tema central (Baecque y Toubiana, 2006: 475). Era necesario, se observa también aquí, este nuevo *sesgo*.

Truffaut había conocido a Charles Denner durante el rodaje de *La novia vestía de negro*, estrenada en 1968. Ni la película tuvo éxito comercial, ni a Truffaut le gustó el resultado, pero una de las pocas cosas salvables, según él, eran las escenas de Michael Lonsdale y Denner (Baecque y Toubiana, 2006: 327). Charles Denner, seis años mayor que François Truffaut, vuelve a trabajar con Truffaut en *Una chica tan decente como yo*, de 1972, y, encontrando entremedias el proyecto de *La mujer de al lado*⁴⁸⁵, después obtuvo el papel protagonista de *El amante del amor*, de 1977.

Para el personaje de Bertrand Morane de *El amante del amor*, originalmente titulada *Le Cavaleur*⁴⁸⁶ haciendo de la representación del mujeriego una referencia más directa, Truffaut se inspiró en Michel Fermaud, antiguo conocido de Truffaut en *Cahiers du cinéma*, a quien le pidió que colaborase en el guión. Fermaud aceptó enviándole material escrito en febrero de 1975 compuesto por notas y anécdotas, las cuales forman parte del esqueleto del guión resultante. El personaje es una mezcla de Fermaud y Truffaut, ya que, por ejemplo, Truffaut retorna al relato autobiográfico en algunos apartados. En concreto, la relación con la madre, desde luego, es parecida a la que el director mantuvo con su madre, expuesta ya en *Los cuatrocientos golpes* (Baecque y Toubiana, 2006: 477-480). De hecho, fue poco después rodaje de *Los cuatrocientos golpes* cuando se esbozaron las secuencias que se utilizaron para los

⁴⁸⁵ *La mujer de al lado*, estrenada en 1981, es un proyecto cuya primera sinopsis data de 1972, tras el rodaje de *Las dos inglesas y el continente*. El proyecto, entonces titulado *Sur les rails* estaba inspirado en la relación entre Catherine Deneuve y Truffaut. Para este proyecto originalmente se pensó en Jeanne Moreau y Charles Denner. Por esa parte, existía ya la voluntad de *relevo* con Denner. Sin embargo, hasta 1980 el proyecto no se retoma. Se modifica con el escritor Jean Aurel dando como resultado la película interpretada por Fanny Ardant, a quien Truffaut había conocido en diciembre de 1979 y con la que inició una relación, y Gérard Depardieu (Baecque y Toubiana, 2006: 531).

⁴⁸⁶ Precisamente el título original del libro que escribe el protagonista Bertrand Morane se titula originalmente *Le Cavalier*. El título lo termina cambiando la editorial igual que se modificó el título del propio filme.

flashback del personaje de Bertrand Morane. Es decir, una parte del metraje estaba planteado en origen para un joven Antoine Doinel (Le Berre, 2005: 24).

Como *relevo* disimulado de Truffaut, Charles Denner resulta óptimo en esta película. Es para *La habitación verde* cuando, antes de que Truffaut se cediese a sí mismo el papel protagonista, también se piensa en Denner. Si Charles Denner no interpretó a Julien Davenne fue por falta de disponibilidad del actor. A pesar de ello, una de las razones oficiales que Truffaut puso para encarnarse en Julien Davenne fue, en palabras de Nathalie Baye, que quería que la película fuese íntima y auténtica, sin intermediarios entre el personaje y él⁴⁸⁷, ya que temía que con otro actor el personaje fuese llevado por otros derroteros psicológicos que al autor no le interesaban. De todas maneras, no obstante, tras el fracaso comercial, Truffaut se lamentó de su interpretación. En mayo de 1978 en *Paris-Match* se lamentó expresamente de no haber utilizado a Charles Denner⁴⁸⁸ a la vez que anunció que no volvería a trabajar como actor (Baecque y Toubiana, 2006: 492-496).

La ausencia de Léaud en Julien Davenne es un tema de por sí. Yo no he encontrado ninguna referencia a que en algún momento Truffaut pensase en él para este personaje, quizá por que tampoco se ajustaba debidamente por culpa de la edad que requería el personaje, o quizá porque también es un personaje abocado a la despedida y al fallecimiento⁴⁸⁹. Es decir, no se ajusta a las significaciones con las que Truffaut pretende trabajar con Léaud, aparte del *sesgo* que se establece de antemano respecto a

⁴⁸⁷ «Il n'avait pas envie qu'il y ait quelqu'un d'autre entre lui et Julien Davenne, car cette démarche était top intime» (Baecque y Toubiana, 1996: 501).

⁴⁸⁸ «Charles Denner aurait été meilleur que moi» (Baecque y Toubiana, 1996: 505).

⁴⁸⁹ La *autodiégesis* y la *autoficción* también podría estudiarse en investigaciones posteriores mediante la lectura de la despedida y el fallecimiento. En este caso podría tener interés el caso de Clint Eastwood comparando, por ejemplo, el estudio de películas anteriores a *Gran Torino*, donde su personaje fallece. La “despedida” podría haber comenzado ya antes en cintas como *Sin perdón*, en la que no muere, pero en la que Eastwood se *desatura*.

El personaje de Clint Eastwood en la posterior *Mula* (*The Mule*, Canadá, Estados Unidos, Clint Eastwood, 2018) no fallece, pero sí logra una catarsis a través del fallecimiento del personaje interpretado por Dianne Wiest. Esta cinta presenta también gran interés para el estudio de la *autodiégesis* en la obra de Eastwood. Earl Stone, el personaje de Eastwood, es un personaje real, y esto también acota las posibilidades de equivalencia entre el personaje y el propio Eastwood. Igualmente, el personaje de Eastwood aconseja al personaje interpretado por Bradley Cooper.

Doinel. Pero esto es una interpretación que hago, aunque es igual de válida para explicar que Léaud tampoco interpreta a Bertrand Morane⁴⁹⁰.

Las entrelazadas trayectorias de Truffaut y Léaud estuvieron imbricadas desde el inicio de ambas y serían paralelas. A pesar de que los proyectos conjuntos no fueron tantos, el fallecimiento de Truffaut en 1984 complicó la situación profesional de Jean-Pierre Léaud tanto como su situación personal. El impacto fue tan grande que tras un altercado violento en agosto de 1986 fue internado en un establecimiento psiquiátrico con un cuadro de enajenación y depresión. A pesar de continuar en activo, Léaud sin Truffaut no sólo está huérfano profesionalmente, sino que siente que su doble metafórico de referencia ha desaparecido. Léaud no sólo quería ser como Truffaut, sino que lo consideraba su «auténtico padre» y que con su muerte una parte de él «desaparecía hecha trizas»⁴⁹¹ (Gallego-Díaz, 1986).

Igual que Truffaut representa a través de Antoine Doinel el niño que creía haber sido⁴⁹², Léaud se identifica con Doinel y piensa que fue ese mismo niño. Truffaut escribió en *¿Quién es Antoine Doinel?* que cuando Léaud vio la película acabada «prorrumpió en sollozos. Reconoció un poco su propia historia detrás de esta historia que había sido mía»⁴⁹³ (Truffaut, 1999: 23-24).

⁴⁹⁰ La *identidad* trinitaria entre Truffaut, Léaud y Denner respecto a la *identidad* de Truffaut, en su filmografía, se resuelve entendiendo que Antoine Doinel es aquello que Truffaut recuerda haber sido en el pasado, sin que Léaud, ya crecido, sea capaz de exponer aquello que Truffaut cree ser en su momento presente. Mientras tanto, el Truffaut-mediatizado es aquel que expone lo que Truffaut desea ser. Por su lado, Denner expone aquello que también Truffaut cree ser pero que no quiere exponer públicamente. Para esto Léaud, ya identificado como *alter-ego*, está invalidado.

⁴⁹¹ Según la noticia *Una crisis nerviosa lleva a la cárcel al actor Jean Pierre Léaud*, encontrada en *El País* el día 21 de agosto de 1986, Léaud fue internado en la prisión de La Santé tras el ataque del actor a una vecina. Según fuentes cercanas al actor, Léaud llevaba tiempo sumido en silencio y soledad en su casa o en establecimientos cercanos a su vivienda. Los vecinos, por su lado, habían observado escandalosos sucesos a partir de estados de alucinación previos (Gallego-Díaz, 1986).

⁴⁹² En palabras de Truffaut modificadas para no alargar la cita: «[Realicé las pruebas a los actores que interpretarían a Antoine Doinel] con la intención de encontrar un parecido más moral que físico con el niño que yo creía haber sido» (Truffaut, 1999: 24).

⁴⁹³ El Pígalión, Truffaut, alcanza el *goce* en esta simbiosis. Hemos visto esta circunstancia también en 4.3.2. Continuación del estudio sobre el actor fetiche: La *cosificación* de los actores respecto a los personajes sin *autodiégesis* (p. 347) respecto a la relación simbiótica entre Raimunda, personaje de *Volver*, y Penélope Cruz. Vuelvo a exponer la cita extraída del diario del rodaje de la película:

Penélope Cruz está convirtiendo la película en un festival personal. Verla actuar cada día es un auténtico espectáculo para los ojos de la cara y los del alma. Nos quedan todavía cuatro semanas de rodaje, no sé quién ha vampirizado a quien, si el personaje a ella o ella al personaje, pero Penélope es Raimunda tanto como Raimunda es Penélope. Y para mí, ser

Léaud durante toda su vida se fue mimetizando con Doinel, y por ende, también con Truffaut. Como instrumento de ventriloquia se queda también huérfano. Más allá de eso, su inestabilidad lo convierte en un caso particular, pero no le inhabilita para que sea portavoz del sepulcral panteón de Truffaut, del mausoleo, de la pirámide. Será un representante del museo (*testigo*), al menos de forma pública, a través de entrevistas y reportajes no pudiendo (ni tampoco queriendo) desquitarse de la sombra de Truffaut al cual sólo ofrendará buenas palabras. Yo aquí hablo de museo, pero bien se podría hablar de basura. En la obra *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, publicada en 2018, Agustín Fernández Mallo permitiría la denominación de estas circunstancias como ruinas, escombros, etc. Considero que estamos hablando de lo mismo. Para su nomenclatura no es necesario acudir únicamente a diferentes tipos de monumentos mortuorios.

En una noticia publicada el 1 abril de 2011 en *El País* se puede leer en el titular: «Encontrar a Truffaut fue el milagro de mi vida». Redactada la noticia ante el encuentro en Las Palmas de Gran Canaria con el actor, Léaud releía como había sido su primer encuentro como si hubiera sido un mandato divino: «Con el tiempo entendí que yo representaba el lado extrovertido del personaje que Truffaut buscaba, de su *alter-ego*, pero entre los dos lo completábamos; me escogió a mí y fue el milagro de mi vida».

Por sugestión más que por *mimesis*, se ve más la necesidad del establecimiento de la *identidad* propia que la de acceder a un mandato mesiánico. Los autores parecen querer refugiarse en estos territorios de comodidad paralelos, en menor o menor medida desunidos de su entorno real, para poder emprender la búsqueda hacia esa *identidad* sentida o pensada. La *Odisea* de Homero también supone la adquisición de experiencias propias⁴⁹⁴. La mentira infantil de que Fellini se marchase de gira con un circo ambulante es una señal. Se repiten patrones de infancias solitarias que

testigo de esta fusión, me depara un placer que no sabría cómo explicar. (Almodóvar, 2017h: 339)

⁴⁹⁴ Gracias a la reflexión de la lectura de la obra de Fernández Mallo previamente mencionada, también cabría diferenciar entre el explorador o el colono, y el verdadero exiliado. El primero parte su viaje como una construcción personal o colectiva para descubrir lo desconocido. Pero el segundo inicia el viaje de manera no deseada; es expulsado de su lugar de origen para viajar, o vagar, sin retorno. Ulises, arquetipo del héroe en la cultura griega equivalente al arquetipo del héroe que supone Moisés en la judía, es el colono. Moisés es el exiliado, puesto que no regresa al punto de origen.

desembocan en traumas y descontentos; síntomas de acosos escolares (por ejemplo, Hitchcock⁴⁹⁵), de desentendimiento paterno o materno (por ejemplo, Truffaut), de fallecimientos de personas cercanas (por ejemplo, Welles⁴⁹⁶), de enfermedades sufridas en edades tempranas (por ejemplo, Scorsese⁴⁹⁷), etc. que hacían que estos autores no fuesen niños excesivamente integrados en su entorno.

Sentimiento de orfandad; social esta vez. Sobre esta idea también se abren obras del mundo anglosajón para el público infantil tales como *El maravilloso mago de Oz* de Lyman Frank Baum, escrita en 1900, *Peter Pan* de James Matthew Barrie, escrita en 1904, o *Charlie y la fábrica de chocolate*, de 1964, o *Matilda*, de 1988, ambas escritas por Roald Dahl. Otro tema serían los reproches directos a las figuras paternas o maternas. Ante tal ejemplo se puede citar *Carta al padre* de Franz Kafka, escrita en 1919 y publicada en 1952, póstumamente. Pero el *rechazo* no se detecta en todos los casos estudiados en esta tesis. En absoluto. Sin embargo, al menos *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut sí puede ser considerada en este sentido.

Los pasajes del intérprete infantil en las obras de Fellini se asemejan a las novelas de aprendizaje o las novelas de formación⁴⁹⁸. Precisamente el linaje narrativo del *Bildungsroman*, género que se configura en el siglo XVIII en la literatura alemana⁴⁹⁹,

⁴⁹⁵ También se documenta la desconexión de Pedro Almodóvar con otros niños relativos a la España rural durante su infancia, sentimiento que cesó al trasladarse a Madrid. En septiembre de 1984, Almodóvar llegó a comparar en *El País Semanal* la incomodidad que sus películas provocaban a la crítica y a la sociedad española con aquella sensación de extrañeza que vivía en el pueblo siendo pequeño:

Es evidente que yo molesto a mucha gente, no solo a los críticos. Es evidente porque lo noto. Recibo desde anónimos amenazadores en el contestador telefónicos hasta algunas otras cosas, pero estoy acostumbrado a eso porque desde pequeño me ocurre de la misma forma. En el pueblo, a los ocho años, no hablaba como hablaban los chicos del pueblo. Recuerdo que en el colegio yo ya provocaba en la mayor parte de mis compañeros el mismo rechazo que ahora puedo provocar en la crítica. (Harguindey, 2017: 69)

⁴⁹⁶ La madre de Welles falleció cuando él tenía nueve años. Su padre falleció antes de que él cumpliera los dieciséis.

⁴⁹⁷ Se documenta que por culpa del asma Scorsese no podía realizar actividades deportivas. Ello le supuso una menor relación con niños de su edad a la par que un incremento del interés por el cine, al cual podía dedicarle ese tiempo libre.

⁴⁹⁸ Lo mencionábamos en el pie de página nº 101 (p. 113) de esta tesis, en el punto 4.1.3: La fabulación como construcción y redención de la *diégesis* cinematográfica (p. 111).

⁴⁹⁹ El fenómeno es anterior, a pesar del establecimiento de esta nomenclatura en el siglo XVIII. De hecho, la obra *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* es anterior, data del siglo XVI y por tanto se puede demostrar que este tipo de narraciones es anterior en otras lenguas diferentes al alemán.

expone comúnmente las vicisitudes de un huérfano o huérfana. Podríamos citar algunos de los personajes literarios ya comentados en el primer bloque, como Oliver Twist, David Copperfield, El Lazarillo de Tormes, etc. Además, dentro del *Bildungsroman*, todavía podemos identificar subgéneros: el *Entwicklungsroman* (novela de desarrollo, *coming of age*), el *Erziehungsroman* (novela educativa) o, más en concreto, el *Künstlerroman* (novela de artista). Esta última concretamente, en la literatura, atañe al descubrimiento del fenómeno de la creación y vocación artística.

A nivel general, y expresado de un modo más mundano, podríamos decir que todos estos directores de cine podrían haber sido “niños con pintorescos intereses” en donde es fácil, dadas las capacidades de ellos, instaurar un mundo más ajustable a sus comodidades y deseos. Así son también muchos de los personajes que aparecen en estas obras, y no sólo aquellos que las crean. Dice Pedro Almodóvar:

El papel del director se acerca, efectivamente, al de Dios, pues el poder de representar tus propios sueños es fabuloso. El director es un dios porque es un creador, poco importa que su creación se manifieste en un universo paralelo a la realidad (Strauss, 2001: 73)

También dice Federico Fellini:

El cine es un modo divino de narrar la vida, de competir con el “padreterno”- Ningún otro oficio permite crear un mundo que se asemeje tanto al que conoces, pero también a los demás mundos desconocidos, paralelos, concéntricos. (Grazzani, 1994: 69)

Llegados a este punto cabe que me remita al bloque primero, en concreto a 4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador (p. 161). Aunque de manera diferenciada, también pienso que esto está estrechamente relacionado con el proceso que puede experimentar el espectador cuando, de manera pasiva, puede confundir la *realidad* con la ficción. Está documentada la enorme afición televisiva y el voraz consumo de cine doméstico que Tarantino experimentó durante su infancia y juventud alejándose así de prácticas sociales que se consideran normales (Delgado, Payán, Uceda, 1995: 18-19).

¿El autor por su capacidad innata *crea*, o el autor primero observa y a partir de lo que ve, *crea*? ¿Qué es primero? Tal y como he visto a través del estudio del género a lo largo del primer bloque es posible que el límite creacional de los procesos de *autoficción* sea la sublimación de referencias ajustadas al gusto del autor replicadas a través de su “clave” personal. Es decir, si al autor le gustan las películas de zombis, recogerá elementos vistos en otras películas de zombis y los reelaborará en su propia película de zombis. Entremezclar todo ello, inmiscuyendo su posible *identidad* a través de elementos personales propios, es la siguiente cuestión.

Es posible que la experiencia autobiográfica o *autoficcional* pura sea imposible, pues siempre está mancillada por estímulos y convenciones previas que han tocado al autor y que son ajenos a él o ella. El arte imita a la vida porque tiene la *realidad* como referente, después los artistas imitan a la vez el arte, pues el arte es aquello que también tienen como referencia. Así se explica las continuidades culturales y artísticas a través de la historia. Estos estímulos son tomados de la *realidad*, del entorno personal o, sencillamente, de otras obras consumidas. Suponer que los autores no tengan experiencias vitales es algo que ni siquiera me planteo, pues todavía no son *máquinas*. Estas cuestiones resultan interesantes, pero para enfrentarlas será necesario un estudio posterior. Está claro que el creador necesita de interferencias, ¿pero en qué medida otra persona (hijo) puede reproducir o imitar al padre como padre y no al padre tal y como fue de niño? O también, ¿es posible que el hijo independiente consiga por sí mismo funcionar tal y como el creador original (el padre)? Del texto de Iván Gómez *Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo* extraigo lo siguiente:

El *yo autobiográfico*, encargado de la elaboración de una historia personal que actúa finalmente como “formación de una nueva homeostasis, culturalmente creada, que se impone como nuestra segunda naturaleza” (Žižek 2006: 263)⁵⁰⁰. Ese *yo autobiográfico* supone algún tipo de actividad de unión entre pasado y presente, un tipo de reunificación de lo perdido o lo alterado por la fuerza del mundo exterior. Así lo entiende John G. Taylor⁵⁰¹, que acaba calificando el proceso de la conciencia como dinámico, “estrictamente relacional”, dirá Žižek, ya que la conciencia *sutura* esas

⁵⁰⁰ Se cita a la obra de Slavoj Žižek *Visión de paralaje*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

⁵⁰¹ Señala las impresiones de este autor en su libro *The Race of Consciousness*.

brechas que se abren entre mundo exterior y actividad interior para garantizar en primer lugar, la homeostasis del sujeto y, en segundo lugar, una coherencia vital que en último término supone uno de los grandes desafíos para nuestro *yo singular*. (Gómez, 2014: 23)

Igualmente se «sutura» con elementos fabricados que con aquellos recogidos de la *realidad*; pero también completa con transvaloraciones asumidas como espectador. Truffaut era un personaje igual de trágico que aquellas novelas que leía de Jean Genet y con la que tanto se identificaba. Truffaut es un quijote que se convierte en Quijote al leer *Don Quijote de La Mancha*. A eso se le llama autosugestión. Se cree el papel. Léaud, por su parte, piensa que Doinel es su propia vida, a pesar de exponerse bipolar en las dos últimas películas, donde ya ni es ni Truffaut, ni tampoco Léaud.

El desvío de Doinel en su último tramo es también reflejo del desapego de Truffaut respecto a la *nouvelle vague*, coincidiendo el ocaso de la vanguardia con el Mayo del 68. El personaje se convierte en un personaje menos verosímil al abandonar la adolescencia, intentando anclarse de manera casi inviable en el Léaud *real*, en la misma medida en la que éste no se adecúa a realmente ningún referente. El rastreo de la biografía de Truffaut respecto a lo expuesto de Doinel es un ejercicio interesante, y es verdad que en *Domicilio conyugal* hay ya menos referencias veraces que las hay correctas entre autor y personaje. Para empezar, Doinel nunca va a llegar a ser una figura verdaderamente paternal en la misma medida que fue Truffaut respecto a Léaud.

Después, *El amor en fuga*, es una síntesis de lo previamente mostrado, además realizando el material nuevo con documentada desgana. En *Cinescope*, en 1980, en una entrevista con René Michelems, Truffaut reconocía que este último film le había «atormentado» y que el personaje que había sido trazado originalmente desde la autobiografía era ahora un personaje alejado de él, al cual, como autor, no le había inculcado, por ejemplo, grandes ambiciones en la vida, sino que había sido planteado como un dibujo animado. Evidentemente así perdía realismo aún funcionando, totalmente *corrupto*, inhabilitado, por la inercia reiterada de los Doinel anteriores. Pero lo que entonces Doinel expone es una *subdiégesis*. El personaje en la diégesis *debe* y *consigue* establecer una nueva *diégesis* dentro del propio *universo diégetico* y

así organiza su propia visión del mundo. No es muy diferente lo que expresaba el propio Marcello Mastroianni en su aparición en *Entrevista*. Se trata de organizar un juego *en abismo* al señalar esa *emancipación*, esa *identidad* propia y personal al margen del autor original.

La vocación literaria de Doinel escribiendo *Les salades de l'amour*⁵⁰² es equivalente a la de Bertrand Morand escribiendo *Le Cavalier*, obra también autobiográfica por parte del personaje ficticio. Ambas sub-obras suponen *subdiégesis* y ejemplifican una representación miniaturizada y empequeñecida de la *diégesis* a través de los personajes creadores que relevan al autor dentro de ella. Es una relectura de la *diégesis* a través de un personaje relegado que es capaz de conformar una segunda representación interna del gran todo representado, que es la totalidad del filme. Esto está efectivamente relacionado con cómo *Ocho y medio* (*diégesis*) exponía la no-realización de la sub-película de Guido Anselmi (*subdiégesis*), la cual se mostraba como referencial a la película *Ocho y medio* en sí misma.

También en *El amor en fuga*, Antoine Doinel logra formalizar un relato contando a Colette su próxima novela, en donde relatará la génesis de conocer a Sabine, su actual pareja. Al contarlo, el personaje llega incluso a hablar a la cámara, dirigiéndose al espectador, haciendo avanzar mediante sus enunciados orales la narración y a su propio metarrelato. Esta es otra *subdiégesis* además expresada con *conciencia de diégesis*.

Las paradojas tampoco acaban aquí, pues es Colette tras la lectura de *Les salades de l'amour* quien valora y juzga las mentiras expuestas en el libro. El personaje ficticio Colette, desde dentro de la *diégesis*, juzga la *subdiégesis* indicando que fue él, Antoine Doinel, quien se mudó frente al apartamento en donde ella vivía y no al revés, como él ha escrito en su novela. Y sabemos que quien dice la verdad es ella, pues aquello ya se pudo ver en el episodio de *Antoine y Colette*. Observamos que hasta en la *subdiégesis* se podría mentir.

⁵⁰² El personaje ficticio empieza a escribir el libro en *Domicilio conyugal* estando publicado y comentado en *El amor en fuga*.

El cine *dentro del cine* es, por definición, *subdiégesis* dentro de *diégesis*. No es de extrañar la importancia de estas películas a lo largo de esta tesis. *La ley del deseo*, *Fraude*, *El desprecio*, *La noche americana*, etc. No es necesario a estas alturas volver a mentarlas; aunque también podríamos señalar más ejemplos dentro incluso de las filmografías de los autores que se han expuesto, hasta en películas que no se han mencionado. Los personajes que actúan como docentes, los cineastas que están explicando sus métodos dentro de sus obras, se enfrentan al acto creativo y, al exponerlo, o bien se *autoreferencian* o bien generan algo nuevo interno en la obra mediante una mediatización falseada. En ambos casos se trata de una *subdiégesis*.

Además, recordemos que en el caso de *La noche americana*, que evidencia la intención docente de Truffaut a pesar de que no enseña los métodos auténticos de Truffaut, como director en el momento de realización del filme, también tienen como objetivo más o menos directo el convertirse como un manual de realización cinematográfica. La paternidad académica de estos filmes es algo que no hay que perder de vista. Igualmente estos manuales también pueden ser hechos por actores, señalo el caso de la obra *Looking for Richard* (Estados Unidos, Al Pacino, 1996), donde el proceso de estudio de Al Pacino también tiene una intención de documentar su propio proceso de trabajo y sus reflexiones sobre el mismo.

Igual que el hijo se busca y establece su *identidad* a través de la fuerza y el apogeo de libertad durante la adolescencia, la *subdiégesis* supone establecer una nueva *recopilación de la realidad* para poder reinterpretar(se) y comprender (su posición en) el mundo dentro del mundo ya reelaborado. Es un segundo *simulacro* dentro de otro *simulacro*, el cual muestra un estado de perfeccionamiento respecto a la *autoficción*, pues la propia obra es capaz de generar *Otra* dentro de sí misma dando la ilusión de ser autónoma. A partir de André Gide, este fenómeno está señalado como *mise en abyme*.

La *diégesis* ya no *embellece* a la realidad, sino que se *embellece* a sí misma como síntoma de autoconsciencia. Posiblemente también como síntoma de su autonomía. Está *diégesis*-hija también es una *máquina*, que se ha programado por el autor primigenio (aquel que está por encima de la *diégesis* primera), y en donde se fomenta y refleja la propia endogamia de la *máquina* (desde la *diégesis* -el falso autor-

generando *subdiégesis*) mientras intenta trascender más allá de sus límites. Las secuelas o los *spin-off* en realidad son *subdiégesis* escindidas y desarrolladas en un exterior (*exilio*).

La realidad considerada *parcialmente* se despliega en su propia unidad general como pseudo-mundo *aparte*, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra consumada en el mundo de la imagen autonomizada, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente (Debord, 1995: 8)

Se puede añadir la impresión de Lipovetsky en *La era del vacío* al hablar sobre vacío, narcisismo y soledad.

Los síntomas neuróticos que correspondían al capitalismo autoritario y puritano han dejado paso bajo el empuje de la sociedad permisiva, a desórdenes narcisistas, imprecisos e intermitentes. Los pacientes ya no sufren síntomas fijos sino de trastornos vagos y difusos; la patología mental obedece a la ley de la época que tiende a la reducción de rigideces así como a la licuación de las relevancias estables: la crispación neurótica ha sido sustituida por la flotación narcisista. Imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su término, explicitado la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío.

[...]

Desolación de Narciso, demasiado bien programado en absorción en sí mismo para que pueda afectarle el Otro, para salir de sí mismo, y sin embargo insuficientemente programado ya que todavía desea una relación afectiva. (Lipovetsky, 1986: 76-78)

Y cabe añadir, por otro lado, algo que Debord también señala:

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no le pertenecen a él, sino a otro que le representa. Por eso el espectador no se siente en su sitio en ninguna parte, ya que el espectáculo está en todas. (Debord, 1995: 18)

El flâneur que sólo habita en la *diégesis*, que nace y muere dentro de ella, estará viciado por su propia *diégesis*. Difícilmente este *hijo* podrá generar imágenes independientes del *padre* si le tiene como referente único. Para el flâneur-observador pasivo esto no es un problema (estaríamos hablando de un intento de clonación), pero en el momento en que este flâneur quiera activar y fabricar su *subdiégesis*, ésta se mostrará endogámica si no hay estímulos diferentes a sí mismo. Aplicaría entonces su “clave” desde los conocimientos que ya tiene, todos ellos sustraídos de manera reducida y acotada desde una *diégesis* que ya estaba delimitada en el referente y de la que intenta crear una sustitución mimética. La *identidad* se sucedería intacta pues la *identidad* es lo que dura y permanece en la re-creación. Igual que el autor se pasea como flâneur por su obra siendo un principio de *identidad* básico y un signo principal para la *autodiégesis*, la *subdiégesis* (como sucesión de la *identidad*) vendría a confirmar el *estilo*, pues por continuidad y permanencia es lo que continúa definiendo al autor original.

Entendemos que el proceso busca la proyección de generar algo perenne al poder automatizar, perpetuamente o no, algo capaz de regenerarse o reinventarse por sí sólo a través de otro algo que ya está definido dentro de la *diégesis* y que legitima esa continuidad (ese *legado*), ya sea una construcción en *subdiégesis*, como un personaje o un actor o actriz concreto; pero por fuerza, el flâneur que vagabundea, que viaja, que es un peregrino o turista, emancipado voluntariamente o desterrado por voluntad del autor, mostrará un mestizaje a partir de la voluntad del contraste de encontrar una nueva *identidad*, pues renegando del padre, que es su *identidad* propia, también se alcanza la *identidad* del sujeto segundo (hijo). O también el autor desterrado viaja por otras *identidades* por necesidad, para encontrar y fabricar su *identidad* propia mientras huye de la endogamia -de la “jaula de oro”, como exponía Léaud respecto a Doinel- hibridando géneros y temas, explorando nuevas fórmulas, etc.

Las franquicias son *máquinas* capaces de generar contenido por sí mismas. *Star Wars* ya no necesita la mano de George Lucas para generar nuevas obras, pues las obras originales suponen material de referencia suficiente como para que The Walt Disney Company continúe generando más películas e historias de manera que se pueda producir material nuevo conservando “la esencia”. El *encasillamiento* de los actores también se encuentra en la reiteración. El proceso industrial de explotación de la

franquicia, ante el abuso de la repetición y la generación de nuevos *simulacros*, abre el abanico de obras-hija que pueden ser usadas también como *referente*, corriendo el riesgo de que al final la *identidad* se erosione si esta *identidad* de estas obras segundas no están acordes con la implantada por el sujeto primero. En la segunda trilogía producida de *Star Wars* observábamos, por ejemplo, un *restyling* ético del personaje de Darth Vader, a través de la representación de su infancia y juventud. Cambia así su percepción respecto a la trilogía original. Estos revulsivos en realidad son consecuencias de la necesidad de reinvenición y perpetuación de la saga⁵⁰³.

En *Ocho y medio* encontrábamos que Guido Anselmi tenía que explicar esa *subdiégesis* imperfecta, teniéndola que manejar y coordinar, pero esto aquí ya no ocurre. En las nuevas películas de *Star Wars* ya no sucede porque muchas de las guías o convenciones están ya establecidas y son asumidas por el colectivo de seguidores. Igualmente *Los abrazos rotos* es una película con bastantes autocitas y guiños respecto a la filmografía de Pedro Almodóvar. El personaje principal de *Los abrazos rotos*, interpretado por Lluís Homar⁵⁰⁴, cumple la clausura de su duelo al finalizar el

⁵⁰³ La saga *Star Wars* por su magnitud puede aportar más ejemplos sobre estas circunstancias. Sin ir más lejos, que Darth Vader sea el padre de Luke Skywalker y de Leia Organa supone una sorpresa en la segunda película producida de la saga. En la primera película nada parecía indicar estos parentescos que podrían no haber ser planteados en la gestación de la primera película, sino en la realización de la segunda.

⁵⁰⁴ El personaje de Lluís Homar en *Los abrazos rotos* utiliza el pseudónimo, Harry Caine, que Pedro Almodóvar quería utilizar para sí mismo para recuperar la libertad del anonimato durante los años noventa, desde tiempos de *La flor de mi secreto*, cuando su filmografía empieza a virar.

Según mi hipótesis, la masculinización de la obra de Almodóvar se explica desde este tipo de relaciones entre la filmografía y otros materiales mostrados por el director (Almodóvar, 2017: 209 y Almodóvar, 2017: 361), y que señalan a Benigno, interpretado por Javier Cámara en *Hable con ella* (España, Pedro Almodóvar, 2002), y no sólo aquellos interpretados por Antonio Banderas, como personajes con gran interés.

Incluso los personajes femeninos se masculinizan para ser más cercanos a el director. Almodóvar habla así de *Julieta* y la relaciona con *La flor de mi secreto*:

Julieta, un relato de supervivencia

Todos los dramas lo son. Diría que casi todos los relatos cuentan historias de supervivencia, especialmente si la protagonista es una madre. Creo que es la primera vez que escribo y ruedo una película donde el personaje femenino principal (el de Julieta madura) es una mujer débil: el más frágil y tráfico personaje femenino que he escrito hasta la fecha. Y no es por la influencia de Alice Munro.

Las madres que llenan mi filmografía son mujeres muy fuertes (la Raimunda de *Volver*, Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?!*, Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Becky del Páramo en *Tacones lejanos*). En todos ellos las protagonistas están tratados de un modo épico. Supongo que para todas ellas me inspiré en mi madre, o las madres que

nuevo montaje de su antigua película, *Chicas y maletas*. El personaje cumple con satisfacción la fantasía de haber podido reestructurar la película que él consideraba insatisfactoriamente montada.

Todas las *autoficciones* contienen un anhelo homeostático de restitución psicológica en la que regulamos, a la par que confirmamos, nuestra propia *identidad* y posición respecto al mundo. Los seres humanos construimos auto-representaciones diariamente

conocí en mi infancia, las mujeres que vivían en nuestra calle, en el pueblo, en los años cincuenta.

En referencia a mi cine anterior, creo que Julieta comparte la vulnerabilidad de Leo Macías en *La flor de mi secreto*, pero al menos ella tiene una madre y una hermana arrolladoras que la acompañan y la vigilan de cerca. La Julieta madura, sin embargo, está sola. Creo que tanto Leo como Julieta están inspiradas en mí mismo, en mi asilamiento, y no en mi propia madre como las otras.

Leo escribe novelitas románticas bajo el seudónimo de Amanda Gris. *Julieta* podría haber sido un relato de Amanda Gris cuando Leo sucumbe a la negra realidad como única posibilidad de narrar.

Probablemente Leo y Julieta sean los más tristes de mi galería de personajes femeninos. Y en las dos películas escuchamos la voz de Chavela Vargas. Pero *La flor de mi secreto* es una comedia dramática y *Julieta* un duro drama. Esa es la gran diferencia. (Almodóvar, 2017: 432)

Como se observa en la entrevista a Pedro Almodóvar realizada por Juan I. Francia para la revista *Fotogramas & Video*, en diciembre de 1993, es a partir de *Kika* cuando Almodóvar empieza a hablar en más medida sobre sí mismo y no sobre otros:

[Entrevistador:] ¿Cuál es el balance de estos diez largometrajes que componen una década de éxitos?

[Almodóvar:] Lo mejor es haber conseguido tener una trayectoria, algo casi milagroso en este país. Lo peor, haberme convertido yo mismo en el único factor que mueve mis películas, al que se valora o se critica. Pobrementemente haya tenido culpa, porque he personalizado todo lo que he hecho. Esa capacidad para el *show* que he ejercido con toda alegría ha llegado hasta el punto de que en los contratos de distribución por poco me exigen una fiesta y un número pirotécnico. Cuando se habla de mis películas no se las aborda como un fenómeno cinematográfico sino personal y eso no favorece al film, pero no sé cómo quitármelo de encima. Por otra parte, estoy dispuesto –y en eso soy como una madre manchega– a defender a mis criaturas hasta donde haga falta.

[...]

[Entrevistador:] No hace mucho explicabas en televisión que querías pensar menos en ti mismo y más en los otros. ¿Vamos a presenciar un cambio espectacular o estabas en plena campaña electoral?

[Almodóvar:] No, reflexionaba en voz alta. No sé lo que voy a hacer, pero necesito un cambio. Al principio de esta década hacia una vida coral, las ideas venían muchas veces de la fauna que me rodeaba. Pero, poco a poco, fui controlando menos el contacto con el exterior y me estaba condenando a hablar de mí mismo, porque era de lo que tenía más información. Entonces inicio un grupo de películas donde lo más importante son las relaciones, el dolor del amor, etc. Quiero terminar con eso y salir otra vez a la calle: estoy harto de mí mismo, no me gusta vivir entre cuatro paredes, quiero ser yo el que mire. Eso, a lo mejor, me obliga a cambiar de continente. Estoy harto de mi vida, de mí mismo y no me queda más remedio que encontrar una salida. (Francia, 2017: 195)

conformando nuestro estado de conciencia. Lo que hacen estos artistas es realmente el mismo proceso, pero plasmado sobre un papel o sobre una pantalla.

Chicas y maletas es una *subdiégesis* dentro de *Los abrazos rotos*, donde el piso del personaje que intra-representa el personaje de Penélope Cruz referencia al (*Otro*) piso del personaje de Carmen Maura en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Los conocedores de la obra de Almodóvar pueden disfrutar del mismo modo que el autor al reconocer las demás referencias⁵⁰⁵. El personaje que en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* interpretaba María Barranco, ahora se ha *sustituido* por el de Carmen Machi. Igualmente el de Julieta Serrano ha sido *sustituido* por Rossy de

⁵⁰⁵ Por otro lado, Almodóvar señala algunas relaciones de este proceso y también se desquita en las relaciones entre Maura y Cruz:

No voy a negar que *Chicas y maletas* está libremente inspirada en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Pero no se trata de un autohomenaje, espero que nadie lo interprete así.

Cuando escribía el guión de *Los abrazos rotos* decidí que Mateo Blanco estuviera rodando una comedia porque es el género puesto al drama que viven los protagonistas, de este modo sus problemas adquirirían mayor relevancia, y los esfuerzos, por ejemplo de Lena por conseguir el tono ligero y chispeante que la comedia exige resultaban más notorios y más patéticos.

Solo necesitaban tres o cuatro secuencias de *Chicas y maletas* que sirvieran de fondo a la historia principal. Pensé que lo mejor era adaptar un material propio, en el que pudiera moverme con total libertad. Por esa razón elegí *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, por puro pragmatismo.

Una vez situado en el *penthouse* de la nueva *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (curiosamente rodamos esta «duplicación» en el mismo rincón del estudio donde rodé la original 20 años antes), me divertí mucho adaptarme a mí mismo. La experiencia fue tan inspiradora que escribí y rodé más secuencias de las necesarias, que no se pudieron incluir en el montaje final porque tenían un tono opuesto al de la narración general, y hubieran resultado desconcertantes. Ya lo imaginaba cuando las estábamos rodando, pero no pude resistir la tentación. Afortunadamente existe el DVD, del cual forman parte de las escenas como extras.

En esta nueva versión de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [en *Los abrazos rotos* a través de *Chicas y maletas*] Pina no es la adaptación del papel que interpretaba Carmen Maura sino más bien el de su amiga modelo Candela. El personaje también tiene resonancias de Holly Golightly de *Desayuno con diamantes* [(*Breakfast at Tiffany's*, Estados Unidos, Blake Edwards, 1961)], la ingenua más moderna del cine y la literatura americana, aunque el peinado corresponde a otro personaje interpretado por Audrey Hepburn, el de *Sabrina* [(Estados Unidos, Billy Wilder, 1954)].

La mayor parte de los papeles femeninos que he escrito en mi vida son una mezcla de mi madre y sus vecinas de La Mancha, mezclados con Golightly, la Giulietta Masina de *La strada* y la Shirley MacLaine de *Como un torrente* [(*Some Came Running*, Estados Unidos, Vincente Minnelli, 1958)] y *El apartamento* [(*The Apartment*, Estados Unidos, Billy Wilder, 1960)].

Todas estas mujeres están dentro de Penélope, pero también están todas las opuestas, las grandes damas del *noir* americano, Gene Tierney, Linda Darnell, Constance Bennett. Penélope puede ser cualquiera de ellas, además de Sophia Loren, [Anna] Magnani y Claudia Cardinale y todas las heroínas del neorrealismo italiano, un estilo que de un modo u otro siempre ha estado presente en mi cine. (Almodóvar, 2017: 361)

Palma. Chus Lampreave, simplemente, repite el papel autoreferenciándose, etc. Por todo esto, *Los abrazos rotos*, que por lo demás habla del acto de la creación en la misma medida que *La ley del deseo* o *La mala educación*, se convierte en una película excesivamente confesional.

El filme refleja un Almodóvar extrañamente diferente de aquel que hemos podido ver en *Todo sobre mi madre* o *Volver*; también presente en, por ejemplo, *Julieta*. Este otro Almodóvar no habla de la maternidad, sino que habla de la paternidad, pero de la paternidad concretamente artística. Cerca queda el Almodóvar de *La piel que habito* (España, Pedro Almodóvar, 2011), la cual se centra en un cirujano plástico interpretado por Antonio Banderas. A pesar de haber quedado excluido en mi investigación, podemos certificar ahora el gran interés que presenta para el estudio de la *autodiégesis relevada*.

Que la filmografía de Almodóvar se vaya llenando de personajes masculinos a medida que llegamos a la actualidad es algo que debería estudiarse. Principalmente, porque estas películas parecen ser incluso más confesionales. Pero también, en segundo lugar, porque modifican y enriquecen muchas de las conclusiones que se establecieron sobre la obra del cineasta a principios del siglo XX. El estudio de la obra de Pedro Almodóvar seguirá teniendo interés durante los años próximos bajo estas nuevas lecturas.

Aparte de eso, volviendo a lo general, no estamos necesariamente indicando obras cerradas. Las obras abiertas se interconectan y se relacionan con cosas de su interior, pero también lo hacen con elementos externos⁵⁰⁶. Me entra la duda en este punto de saber si los autores abordarían su filmografía como una sucesión de actualizaciones o como la muestra parcelada de un gran todo, a modo de *patchwork*, de almazuelas,

⁵⁰⁶ No todos estos elementos externos se tratan de elementos desarrollados por el mismo autor en otras obras, sino que pueden ser recogidos de obras de otros autores. En *Casino*, Scorsese, recoge uno de los temas musicales principales de *El desprecio*, de Godard. La música de Georges Delerue, transfundiendo el valor de la cinta original, no sólo proporciona su *identidad*, sino que también narra desde su referencia. Lo mismo ocurriría con la inclusión de canciones más pop en determinadas películas. No sólo situarían el periodo histórico en la trama, sino que también connotarían. También los *crossover* que interrelacionan historias, personajes, películas o sagas son el resultado comercial del deseo de unir elementos que pertenecen a mundos diferenciados.

donde cada película compone una pequeña casilla de un todo mucho mayor⁵⁰⁷. El propio Woody Allen, aún no siendo consciente de trabajar de este modo con el conjunto de sus obras, tampoco era capaz de invalidar esa posibilidad:

[Woody Allen:] Me gusta dar en cada película una variación que sea nueva para mí en la construcción del relato. Hay un elemento que sí me cuesta mucho más modificar: el protagonista masculino, que tiene tendencia a parecerse, es decir, a parecerse a mí en cada película. Supongo que, en lo que a esto se refiere, no puedo escribir otra cosa.

[Entrevistador:] Martin Scorsese dijo un día que las películas que usted hace son en realidad partes de una única película mayor. ¿Está de acuerdo con esa afirmación?

⁵⁰⁷ En cierta medida *El amor en fuga* es una evidencia de este *patchwork*. La cinta se nutre de escenas extraídas de películas previas del ciclo Doinel y se exponen como *flashbacks* que suponen los recuerdos evocados de los personajes. Esta pieza *patchwork* es una composición a la par que una actualización. En esta película las referencias son muy claras; pero esto no sucede en muchas otras muestras. Podemos aludir que muchas obras de Scorsese presentan similitudes, pero no podemos aludir que unas se componga de elementos de la otra de manera directa.

Por otro lado, esa evocación de escenas de películas previas e introducción de las mismas en películas posteriores en el ciclo Doinel, no acontece sólo en su última película. Ya el episodio de *Antoine y Colette* incluía material visto en *Los cuatrocientos golpes*, también a través de recuerdos. La utilidad narrativa era, si no la misma, similar. Desde fuera del cinco Doinel, en *El amor en fuga* se muestran materiales filmados para otras películas. Hay material rodado de *La noche americana*, *El amante del amor*, y de otra película que no es de Truffaut, *Les lolos de Lola* (Francia, Bernard Dubois, 1977), donde también participaba Léaud (Le Berre, 2005: 257-258), pero estas películas, estas otras apariciones de Léaud fuera de Doinel, no son evocadas como tal.

Sin embargo quiero también dejar claro que, bajo mi opinión, estos *flashbacks* también tienen el objetivo de refrescar la memoria del espectador, ya que la realización de las películas están muy espaciadas en el tiempo. En aquella época, el espectador medio no tenía tanta facilidad de acceso a películas no consideradas de estreno, pues estamos hablando de obras distribuidas previamente al mercado de vídeo doméstico. Sin que la trama de *El amor en fuga* sea muy compleja, o que de que se trate de información necesaria para la comprensión del nuevo filme, el espectador no tiene porque recordar, por ejemplo, el divorcio de Doinel o de la existencia de Colette. El director garantiza el acceso a *El amor en fuga* incluso a espectadores que no hayan visto alguna obra anterior del ciclo Doinel. Por ello se pueden considerar necesarios estos *flashbacks*. No se trata sólo “de hacer recordar”, sino también “de presentar”. A mi entender, estas prácticas se han instaurado también en ficciones televisivas, las cuales han sido ya en origen, de naturaleza periódica en su emisión.

De todos modos, no todos estos *flashbacks* en *El amor en fuga* son secuencias sustraídas de otros filmes. Algunas están grabadas intencionalmente para la película y también son recuerdos de los personajes de la *diégesis*. Son todas *subdiégesis*, por tanto. Estas nuevas escenas suceden al recordar el personaje de Liliane, interpretada por Dani, o el inicio de la relación de Antoine Doinel y Sabine, interpretada por Dorotheé; hechos que ocurren temporalmente entre el espacio de tiempo sucedido entre *Domicilio conyugal* y *El amor en fuga*.

Ya que surge la oportunidad, también cabe interpretar el romance de Doinel con un personaje interpretado por una actriz como Dorotheé, nombre artístico de Frédérique Hoschedé. La actriz era conocida a partir de la programación infantil de *Antenne 2*. Su elección para la película parece querer remitir a Antoine Doinel a una infancia perdida y recobrada. Es otro *chiste*.

[Woody Allen:] Yo creo que el punto de vista del autor siempre es forzosamente muy diferente al de los espectadores -esto vale también con un espectador tan despierto e instruido como Scorsese-. En mi opinión, cada una de mis películas es única, inasimilable a las otras. Sin embargo, estoy convencido de que Bergman o Fellini también consideran cada una de sus películas como una obra única e independiente de las demás, cuando yo percibo en ellas una continuidad, incluso semejanzas.

[Entrevistador:] ¿Rechaza entonces cualquier vínculo entre sus sucesivos filmes?

[Woody Allen:] No, no. No tengo más remedio que admitir la existencia de tales vínculos. Pero de ellos jamás soy consciente durante la filmación de una nueva película. Suelo darme cuenta únicamente después, al hablar con críticos o espectadores. (Frodon, 2002: 20-21)

El autor se ve ya *exteriorizado*, es decir, se observa “desde fuera”. En 1921, Kracauer en el último párrafo de *Neue Blätter für Kunst and Literatur* cita a Lukács, que a su vez cita a Novalis, señalando que la filosofía significa nostalgia y la pulsión de encontrarse en casa estando en todas partes. El *destierro* es un abandono de Dios y es, la filosofía de aquello que vela para que la nostalgia no se agote, pues finalmente un genio redimirá el mundo deshecho y carente de sentido (Kracauer, 2006: 140).

La idea ya está inculcada en el romanticismo temprano⁵⁰⁸ y muestra al filósofo como mesías, como una manifestación de Dios en el mundo. La huida a través de la *subdiégesis* también se descubre como salvación, pues igualmente en las autobiografías se busca auto-solvencia y justificaciones propias. Abogo por aquel hijo que reordena el caos y que rellena el espacio que él encuentra vacío regenerándolo ante el sinsentido de la muerte. De hecho, la *emancipación* supone la eventualidad de desenmascarar al padre y desmitificar el truco de su *diégesis* mientras se intensifica el poder del hijo al plantear una alternativa viable que genere un nuevo orden en una nueva (doble) vida. La existencia del hijo se convierte en discurso y tema para este relleno. Y vuelve, la creación y la recreación a estar vinculada al *placer* para esta transfiguración (Herrero Senés: 2002: 51-87).

⁵⁰⁸ Lipovetsky contrapone también la literatura del romanticismo, antes de llegar al individualismo moderno, como la exaltación de un *yo* auténtico y placentero en contra de las conductas burguesas centradas en la moderación y el puritanismo. La abolición del narrador omnisciente será en favor de un personaje (o múltiples personajes) que narra desde dentro de la *diégesis* a partir de impresiones subjetivas y que no conforman relatos cerrados (Lipovetsky, 1986: 83-100).

Es decir, el personaje de la *subdiégesis* vuelve a creerse Dios y a través de ser consciente de su propia existencia, es partícipe de un segundo existencialismo. El autor de la *subdiégesis* vuelve a crear y a vivir *a través de*, esta vez, la *subdiégesis*. Por ello estos autores reflejados en sus películas parecen vivir única y exclusivamente *de, por y para* dirigir películas (o escribir ficciones), pues crean arte *dentro* de la estrecha película y ya no lo hacen ni *con* la vida, ni *en* la *realidad*; igual que sucede en la alegoría de la caverna de Platón plasmada en el libro VII de *La República* en la que le referencia para los prisioneros de la caverna son las sombras de las cosas, no las cosas en sí mismas.

Es por eso por lo que no nos debe extrañar que incluso los intérpretes *expulsados* de las filmografías construyan su carrera aún respetando su *identidad* establecida por aquel que los relegó. La reafirma además mediante el mismo proceso que pudo hacerlo aquel. Aún desde la *inimidad* de la existencia y sintiendo la *ausencia* de dios, la *diégesis* es dominada por el hijo mediante los mismos mecanismos de aquel. Creer, como decía Unamuno, es crear. Volvemos a remitirnos a 4.1.4. La confirmación de la identidad y la declaración de la existencia del individuo creador (p. 161).

En *La literatura y la vida* Deleuze argumenta que la literatura es «delirio». El escritor trata de sanar ese “delirio”, esa enfermedad, como un médico. En definitiva, la filosofía y la literatura se unen; pues lo que termina siendo el delirio es una analogía de la nostalgia de la que hablaba Lukács, pero en el terreno de la invención y no del recuerdo. Para Deleuze, la literatura es componer, pues también trata de configurar aquellos trozos que faltan para, como se exponía antes, “*suturar las brechas*”.

Escribir no es ciertamente imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura está más bien del lado de lo informe, o de lo inacabado [...]. Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse, y que desborda toda materia vivible o vivida. (Deleuze, 1996:11)

Pero paradójicamente, esto no se puede realizar en total soledad, hacen falta estímulos externos. «Ningún modelo monofactorial es jamás susceptible de dar cuenta de la complejidad del “mundo vivido” ni de abarcar la totalidad de la experiencia humana» (Bauman, 2005: 77), e igualmente lo exponía Alfonso Cuarón en un evento

organizado por Netflix en Ciudad de México el 17 de diciembre de 2018 a colación de la presentación de su película *Roma* (México, Alfonso Cuarón, 2018): «La existencia es una soledad. Es una experiencia de soledad colectiva, en donde sólo los lazos de afecto te pueden dar un sentido a esa soledad y existencia» (Netflix Latinoamérica, 2018).

El *destierro* errante expuesto como escritura nómada (como inacabado fluir ilimitado), entrelazan al nomadismo (como viaje inacabado) con la infancia (como paraíso perdido pero reconstruible). Lo hacen en el campo de la literatura, por ejemplo, Roberto Bolaño⁵⁰⁹ y Francisco Umbral. Cuenta Bolaño en su texto *Literatura y Exilio*:

Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar. «Sin salir de mi casa conozco el mundo», dice el *Tao Te King*, e incluso así, sin salir uno de su propia casa, el exilio y el destierro se hacen presentes desde el primer momento. (Bolaño, 2011: 43)

Lo completa el autor chileno con lo dicho en *Exilios*:

Exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser.

[...]

El exilio es una cuestión de gustos, caracteres, filias, fobias. Para algunos escritores exiliarse es abandonar la casa paterna, para otros abandonar el pueblo o la ciudad de la infancia, para otros, más radicalmente, crecer. Hay exilios que durante toda una vida y otros que duran un fin de semana.

[...]

Probablemente todos, escritores y lectores, empezamos nuestro exilio, o al menos un cierto tipo de exilio, al dejar atrás la infancia. Lo que llevaría a concluir que el ente exiliado, la categoría exiliado, sobre todo en lo que respecta a la literatura no existe. Existe el inmigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos

⁵⁰⁹ La *autoficción* en la obra de Roberto Bolaño se puede rastrear a partir del personaje Arturo Belano, el cual figura a partir de la novela *Estrella distante* y aparece en otras novelas teniendo un puesto central en *Los detectives salvajes*. Demostraría así la real interconexión y continuidad entre las obras de este autor.

los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son. (Bolaño, 2011: 49-51)

También comenta Umbral desde la obra *Mortal y rosa*, publicada en 1975:

La primera niñez, la época que perdemos de nuestra vida, de la que nunca sabemos nada, sólo se recupera con el hijo, con él vuelve a vivirse. Gracias al hijo podemos asistir a nuestra propia infancia, a nuestro propio nacimiento, y yo miraba aquellos ojos cerrados, aquel llanto rosáceo, y me veía a mí mismo, por fin, en el revés del tiempo.

[...]

Ir con él por la calle, por el campo. Y nos da la medida de nuestro exilio, porque él sí pertenece a los cielos viajeros, a la luz del día, al estallido de la hora, y nosotros ya no. Nosotros nos hemos distanciado con el pensamiento, la reflexión, la impaciencia y el orden. (Umbral, 2007: 42-43)

Mortal y rosa, que Francisco Umbral escribe tras el fallecimiento de su hijo a una corta edad, da pie a otra figura: la del *hijo malogrado*⁵¹⁰.

La incoercible tendencia de las profecías a organizarse por series, enumeraciones, paranomasias, declara en el fondo el extraño incesto entre repetición e incoatividad: re-comenzar elude en un solo gesto la carga de comenzar, terminar o perdurar; elude en suma la vieja oposición entre continuidad y discontinuidad, en la paradoja de un *flujo de discontinuidad*, de una intermitencia. (Fratini, 2012: 162)

Igual el padre, a través del hijo, rememora lo que un día fue para construir su propia ruina-mausoleo (*legado*).

El hombre conoce la felicidad de referencias. De oscuras referencias interiores. La felicidad no puede estar en el futuro, porque la tomamos siempre del recuerdo, llevamos su imagen en la memoria. La felicidad es algo que ocurrió una vez. La recordamos tan intensa y lejanamente que sin duda pertenece al pasado de la especie.

⁵¹⁰ Las películas no realizadas como *Il viaggio di Gi. Mastorna* de Fellini, o las malogradas durante el proceso de producción, como *The Day the Clown Cried* de Jerry Lewis, pueden ser entendidas también como ruinas. En el caso de Fellini ocurre claramente, ya que algunas ideas fueron después utilizadas en películas posteriores siendo ligeramente cambiadas. Se observa que hay un intento de reactivarlas, de redimir las, de una manera o de otra, a pesar de sus continuados “abortos” industriales.

Pero esto se confunde de manera automática y lo que sólo es un vago recuerdo lo trasladamos a un hipotético futuro. La dicha es inasequible precisamente porque la estamos recordando.

[...]

Se ha dicho que la literatura de ciencia-ficción está llena de añoranzas prehistóricas. Eso es. Sólo se puede soñar el pasado. El futuro es un pasado actuante. Un pasado que actúa como futuro. Confío en que seré feliz porque alguna vez lo fui. Y creo que alguna vez lo fui porque entonces, aquella vez, creía asimismo haberlo sido en otro tiempo. Todo instante de felicidad no es sino la confirmación de que tenemos un pasado. Sólo la memoria goza. (Umbral, 2007: 173-174)

La consecuencia de la muerte es la ruina y el desecho. Pero igual que la *desolación* es una *decadencia*, también es un *vacío*. El autor bien quisiera voluntariamente ser olvidado y volver al estado de anonimato, pero esto va a la contra evidente de su actividad. No creo que *crear* sea una actividad que se relacione con el *olvido*, sino que determina que “la voluntad de olvido” es una señal de *decadencia* a la par que es una mentira. Los autores no tienen ninguna voluntad de olvido, sino todo lo contrario.

Por el contrario, quisiera conquistar el olvido. Ni siquiera un olvido injusto, claro. Eso es otra forma de gloria. No un olvido panteónico, sino un olvido pequeño. Quedar para siempre en la cripta enigmática de un nombre poco frecuentado. Ser el día de mañana un muerto sin señas de identidad. Casi todo el que escribe quiere quedar como estatua municipal, como rotonda pública, como salvador de la Patria. Hay que huir de la gloria municipal y escolar. Hay que resistirse a ser una lección de provecho. Y para eso lo mejor es el escándalo, como pensé a veces. El escritor, el artista, por muy maldito y escandaloso que haya sido, por muy inconveniente que resulte a sus contemporáneos, es reasumido en una posterioridad inmediata, es aprovechado, taxidermizado. Se le positiviza y ya sirve para aprender métrica o moral. Hay grandes ejemplos de esto. Toda la historia de la cultura, en realidad, es eso. La transvaloración de todos los valores, que diría Nietzsche, pero entendido al revés. Lo que en su día fue subversivo con el tiempo se torna instructivo. La cultura es una domesticación.

No, no sirve de nada defenderse con el escándalo o la rebeldía. Al final te aprovechan. Al final te vacían en bronce, que es lo que quieren. Por eso es mejor el olvido. Pero tampoco, como digo, un olvido grandioso, una injusticia panteónica, un más allá del que se vuelve un día con solemnidad y el laurel de los muertos. No. Un

olvido pequeño. Quedar, no como una estatua o una farola de la cultura, sino como un enigma, como un nombre que suena no se sabe dónde ni de qué. Como alguien a quien nadie ha leído de verdad, y que una muchacha, una estudiante, descubre un día en bibliotecas amarillas. Pero tampoco se trata de que eso sea el descubrimiento de su vida ni de que se enamore del muerto. No. Un descubrimiento pequeño que le lleva a ella a decir, mientras se aparta el flequillo de los ojos para leer lo que ahora estoy escribiendo: «No estaba mal este señor. Era interesante lo que decía. Debió dejar poca obra. Lástima». Y nada más. Que pase la hoja y nada más. Que crea efectivamente que dejé poca obra, y que me olvide⁵¹¹. (Umbral, 2007: 176-177)

Los actores, del mismo modo, intentan redimirse intentando tomar el cargo de las competencias del director primigenio. Intentan, en cierta medida, *relevarle*, aunque sea en un espacio ajeno y/o diferenciado. El anhelo de estos intérpretes por no ser olvidados se resume en el proyecto de constituir (o recuperar) una autoría, y mostrarla como propia, a través de operaciones estilísticas o temáticas. Las experiencias personales de Umbral expuestas literariamente no dejan de ser sinceras al mismo tiempo que son síntoma de todo aquello que estamos exponiendo.

Mito de los mitos es en suma aquel capaz de explicar toda la historia en términos etiológicos y turbulentos. Así pues, el inevitable punto de fuga de la mayoría de las tradiciones míticas es la autoproyección apocalíptica del mundo: el instante en que toda la historia conocida, causal por definición, pero también abierta y no teleológica, puede por fin interpretarse a sí misma en el orden de la fatalidad y alcanzar la seductora coherencia del mito. En la coyuntura catastrófica del Fin, la Historia se convierte en un Destino, la emanación de un plan superior. Por surrealista que parezca, acabar le infunde un sentido, que es su única forma real. Es más, sólo gracias a este final espectacular la Historia merece ser contada como un cuento. El Occidente cristiano ha cedido a esta tentación mítica en cada uno de sus innumerables

⁵¹¹ En el texto continúa más adelante la referencia a la estudiante por parte de Umbral:

Y la muchacha trabaja en lo mío. Por carta o personalmente, me hace preguntas insaciables. Quiere saber de mí cosas que yo no sé, me obliga a plantearme mi propia obra, que a mí me parece casual, esporádica, caprichosa e irreflexiva, y que su fe convierte en algo sistematizado, coherente, evolutivo y responsable. Y qué le digo yo a esta señorita. La chica de la tesis es siempre como un jardinero que viene a cuidarnos y remozarnos un jardín olvidado. Como decirle que por ese jardín ya no paseamos nunca, que da igual. Su fe le ha salvado, su fe la ha salvado. Pero a nosotros no hay quien nos salve.

Las tesis, las traducciones, los trabajos que quieren hacer de uno un sistema cerrado y ejemplar. No sé cómo se las arreglarán. (Umbral, 2007: 178)

milenarismos y *quiliasmos*: las expectativas convulsas, modeladas sobre el Apocalipsis de Juan, de una sensacional liquidación del mundo «redondeada» en el año 1000 y en sus innumerables sucedáneos de fantasía en el calendario posterior. (Fratini, 2012: 131-132)

El mausoleo y la ruina, como profecía, están instaurados mediante el concepto cristiano de culpa. A continuación expongo otros enunciados de Umbral⁵¹². Las numerosas referencias a Umbral en este último tramo son motivo de excusa, pues no tiene tanta la autoridad teórica como otras fuentes que hemos ido señalando a lo largo de la tesis. Pero es *Mortal y rosa*, donde hibrida ensayo y memorias, el texto que mejor explica este trasunto de *Éxodo* como una posibilidad de *estado de olvido* (hipotético *estado 5-b* o *no-cosificación*) como paradójicamente ilógico, pero válido, *sacrificio (embellecimiento)*:

⁵¹² Francisco Umbral, cuyo nombre real era Francisco Alejandro Pérez Martínez, también expresaba difusas informaciones y datos contradictorios al hablar de su infancia a través de las entrevistas. Lo cierto era que Francisco Umbral era hijo no reconocido de Alejandro Urrutia y por tanto, hermano de Leopoldo Urrutia de Luis, conocido como escritor por el nombre de Leopoldo de Luis, a quien Umbral llegó a conocer en el Café Gijón y a quien se nombra en *La noche que llegué al Café Gijón* (pues la obra de Umbral es, evidentemente, claramente *autoficcional*) y con quien Umbral llegó a tener una relación cercana.

De muy pequeño la literatura fue para mí lo que luego he sabido que se ha llamado la novela familiar de los neuróticos, la epopeya del niño expósito o del bastardo, una configuración ideal del mundo, un alejamiento de la realidad. Luego, a medida que la literatura se realizó en mi vida y yo me realicé en ella, creí que era, por el contrario, mi instrumento de posesión del mundo, la espada de mis conquistas. Ahora, con mi media vida consumada en la literatura, ésta vuelve a ser para mí lo que fue en la infancia y lo que realmente ha sido siempre: mi manera de no estar en el mundo, mi repugnancia hacia la sociedad de los adultos, hacia sus trámites, sus compraventas y sus transferencias. Ahora compruebo complacidamente que no he vivido. El sueño del niño expósito, la novela familiar se ha realizado en mí, se ha hecho verdad. Gracias a la literatura he podido mantenerme al margen de los mercados del hombre, e incluso cuando más de cerca parece que toco el mundo con mi prosa, estoy salvado y lejano en el mero arte de escribir, en el mundo cerrado que es la literatura.

No he vivido, no he tomado jamás contacto con los mercaderes y los carniceros. He prolongado con mi infancia a lo largo de toda la vida, he salvado mi sueño y por eso mi vida no se ha perdido ni se ha frustrado. Nada puede pasarme porque no estoy en el mundo. La gran realización no es haber llegado a una cierta profesionalización en el oficio -por donde podría volver a caer en el mundo-, sino haber consumado la novela familiar, el sueño expósito, haber abolido para siempre esa realidad de segundo grado que es el comercio y la calle. Esto, en la infancia era sólo un proyecto. Ahora lo siento lucidamente como algo conseguido. Moriré sin haber pasado por el mundo. Jamás he salido del ámbito mágico de la literatura, lo cual no tiene nada que ver con la torre de marfil. He vivido el mundo intensamente, pero literalmente. Escribir es sólo la exteriorización de una actitud y de una óptica. El escritor va por dentro. (Umbral, 2007: 166-167)

Como veíamos en el epígrafe anterior al hablar concretamente de Hitchcock, lo cual también hemos observado con otros autores, Francisco Umbral también *vivía a través de* su obra.

Sólo podemos adorar aquello que hemos destruido. El cristiano tiene una clave de culpabilidad que es su mejor explicación. Se mata a un hombre, a un Dios, y ya se le puede venerar durante toda la Historia. El asesinato del padre de los psicoanalistas es siempre el comienzo de una religión. Toda veneración duradera necesita una levadura de culpa. (Umbral, 2007: 131)

Hace falta una teorización más consistente, pues necesitamos recurrir a motivos usados por las religiones para facilitar la comprensión. Pecado, culpa, perdón y reconciliación. El olvido provoca la *reconciliación* con la *realidad*. En la quinta secuencia de *Le journal d'Alphonse* encuentra un diálogo de Christine a su hijo Alphonse. Lo transcribo así:

SÉQUENCE 5

INTÉRIEUR JOUR / CHAMBRE ALPHONSE

ALPHONSE (off). Paris, 20 juillet 1982.

CHRISTINE. Tu sais, Alphonse contrairement à ce que prétend ton père, la vie n'est pas un roman. Chaque personne est un couple qui ne cesse de se disputer. On casse des vases, on brise de la vaisselle, on se dit des insanités, on s'exècre, on se méprise, mais on finit toujours par faire la paix. Alors, tu comprends, se couper les veines, ce n'est pas la règle du jeu. C'est une chance que Luca t'aie trouvé. La vie est dure, Alphonse, mais elle est belle, puisqu'on y tient tellement, Et tes amis, ils ne te manquent pas?

(Butterfly, 2004: 116)

Renegando del Padre primero, el narcisista extraña después tanto sus amigos (*testigos*) como a sí mismo. Repetimos la cita: «demasiado bien programado en absorción en sí mismo para que pueda afectarle el Otro, para salir de sí mismo, y sin embargo insuficientemente programado ya que todavía desea una relación afectiva» (Lipovetsky, 1986: 78). No se pretende aquí señalar las necesidades psicológicas de estos intérpretes, pero en estos actores o actrices se observa que para paliar la necesidad de desarrollo (de continuidad laboral) se alude al privilegio de haber trabajado con un autor destacable dentro de la industria y/o que gozó de prestigio artístico.

De François Truffaut hemos pasado a Antoine Doinel, ¿Qué pasará con Alphonse Doinel? Tendrá que recodificar la *realidad* otra vez. Tendrá que definir su *identidad*, otra vez. Los círculos se emiten concéntricos hacia arriba como una espiral, pero esta tesis toca techo en cuanto a su argumentación circular. Sobre cómo se realiza este proceso de *decodificar* la *realidad* y *embellecerla* en una *diégesis* aún dentro ya de otra *diégesis*, cabe volver al capítulo 4.1.1. Límites de la *diégesis* en el ámbito cinematográfico (p. 17). Se cierra el círculo mientras se acaricia el primer epígrafe del primer bloque del Marco Teórico, pues la *revalorización* que hace el hijo se hace de la misma manera que hizo el padre. Se trata de otro proceso de *mímesis* en donde un personaje limitado que no consigue abarcar el total entendimiento del mundo trata de hacerlo comprensible. Pero no se enfrenta a la Nada como Atreyu, en *La historia interminable* de Michael Ende de 1979; pues aunque no sepa cual es su posición en el mundo en el que habita, sabe que ese mundo existe. O si sabe que no existe, o cree que no existe, sabe que habrá que imaginarlo, habrá que *crearlo*. Entonces habrá que *producirlo* (manufacturarlo). Esta es la manufactura de Dios. Todo esto por miedo a la soledad y al olvido, en definitiva, miedo a ser ignorados. Pues el sub-autor sólo intenta controlar el establecimiento de su lugar y su posición respecto al resto del mundo: su *identidad*, en relación a otros sistemas de poder y control. Por no ser *ausente*. O por no serlo totalmente para todo.

V. CONCLUSIONS

5.1. General Conclusions

This thesis explores the concept of *auto-diegesis*, intending to provide an academic reference text for the investigation of this phenomenon within the general framework of the *auto-fictional* paradigm. In addition, it establishes the definition of *auto-diegesis* in section “4.2. Theoretical Paradigm of *Auto-diegesis* and Its Classifications” (p. 199). *Auto-diegesis* is the process by which the author or director represent themselves within the *diegetic world* of his work and allow themselves to interact with it.

On one hand, *auto-fiction* is defined not only as a literary subgenre, but also as a creative mechanism that allows a personal experience to be conveyed towards the elaboration of a cultural or artistic product. Representations of similarity between the author and the character are the main motif for this thesis. Apart from this, it is considered that the process of *auto-fiction* should present one's own experience from the individual to the collective, since *auto-fiction's* aim should be the elaboration of fictions of general interest that could be useful and understandable to most of the public, unlike autobiographies. In *auto-fictional* works, personal experience should allow exposing what is universal to minority and/or repressed collectives through a unique, individual, and non-transferable human experience. Therefore, it is not surprising, the historical rise of *auto-fiction* in the second half of the 20th century, accompanied by the rise of liberal ideologies.

On the other hand, *auto-diegesis* opts for a face-to-face copy of the same author in the narrative. Oddly enough, the world of contemporary engineering of audiovisual and multimedia entertainment, paradoxically and despite the fact that everything seems doomed to the disappearance of the author due to the increasing predominance of machinery, the presence of the author is required the same way as years ago. *Auto-diegesis*, both in *auto-fictional* and non-*auto-fictional* products, places in a relevant position the existence of the author by presenting the fiction, conveying it and conducting it. However, these capacities are not always perceptible to the researcher, nor do they exist in the work, among the large number of expressions made by cinematographic authors.

Nevertheless, thanks to *auto-diegesis*, the author is allowed to appear as a witness and certify, affirm or deny the identity of his own work. The author affirm themselves and his/her *diegesis* through his/her own identity, which he/she also allows to be defined following the same process. Subsequently, either because of modesty, acting incapacity or for other reasons, the author may seek to hide or camouflage himself/herself in different ways until presenting the possibility of resorting to another person who may be presented as a bias, in other words, a relief. This would be the case of *replaced auto-diegesis*.

Auto-diegesis is established in relation to recognition and similarity. The same happens when the presence of the author/director is found in the frame, as when he/she can be identified in the acting of another actor or actress. This thesis has observed that the operative modality of *auto-fiction* in respect to the *replaced auto-diegesis* is very similar to that which occurs in the *non-documentary auto-diegesis*, if not identical. In both types of *auto-diegesis* the performer undergoes the same *reification* process.

The presence of the author in the sound is also of special importance. It is possible that, although the author is not in a corporeal way on the screen, his/her voice is heard in the film, outside of the frame. What seemed an exception in Federico Fellini's *Orchestra Rehearsal* allows this thesis to glimpse a wide range of problematic narratives that also seemed appropriate. Narratological problems are also rooted in the need to differentiate between those characters who carry out *auto-diegesis*, who are capable of narrating, who move the plot forward, and those who are only limited to a substantially iconic act of figuration in the film. The term *awareness of diegesis* or *mediatization* can indicate the consciousness of these authors when presenting themselves or their characters. The first, capable of narrating, would possess it. The latter would not have this ability.

In this fictional elaboration, *auto-diegesis* allows the author to define and construct themselves within his own work, as well as to show and demonstrate his/her position with respect to the totality of his/her *diegesis*, which he/she also defines and constructs in the same way. It is through *auto-diegesis* that it is possible to elucidate why the author creates and how he/she creates, since in this elaboration of himself/herself the author ends up, in some cases, revealing his/her creative processes by making direct and metadiscursive references to his work or profession. As in many cases of *auto-fiction*, many samples of *auto-diegesis* (*documentary, non-documentary* or *replaced*) are also present through the development of different creative professions. The profession continues to be a central axis in the most complex cases and where the phenomenon is shown more evidently. Among these professions the most evident is that of the film director.

These works of *auto-fiction*, artists do not only intend to expose their “self” within their own cinema, they go beyond that and “live” through the cinema. This clarification is important: artistically inventing (one self) means both to believe and to create. While at the same time, the act of creating/manufacturing implies an act of understanding, knowing, and trying to teach, show or convince. Ultimately, in many cases, this creative work can involve a second level: the cinema within the cinema supposes a *sub-diegesis* within the *diegesis*, and this resulting *sub-diegesis* also pretends to have autonomy. Characters who perform, within the film, other new works such as novels or movies can be found.

The position of *mediatization consciousness* largely defines the difference between *documentary* and *non-documentary auto-diegesis*. It is a way of creating distance, it is about involvement. As previously mentioned: some bias between the *real* subject and what the character exposes in the film is created. Likewise, the difference between *non-documentary auto-diegesis* and *replaced auto-diegesis* would denote an intention of distancing, of camouflage. In cases of *replaced auto-diegesis*, the author tries not to be recognized by presenting another actor or actress with whom he/she cannot be identified by the viewer; or maybe he/she can be identified, being that precisely what the author intends. The reason for its application may be different for each author, and it may even be different for each film within the rest of that author's filmography. Even the possibility of appearing in the film can be merely playful, depending on the case, and it is precisely this conscious game of transvaluation between one or several people, which makes the phenomenon so interesting and so stimulating from an exegetical point of view.

Studying the phenomenon from the subject on screen, as I already argued in *Federico Fellini and Marcello Mastroianni. A study case of auto-fiction*, is simpler for the study of *autofiction* in the cinematographic field. It has been found that it also allows researching many other relevant questions in various cultural and artistic fields. Despite this, this research has focused on their circumstances and their problems in relation to cinematographic authorship. Even so, the study of *auto-diegesis* could be extended to narrative circumstances that concern audiovisual production, in general, and the acting world, in particular.

Actors and actresses, by their *presence*, are also used based in regards to those meanings. This thesis explores the process of *reification* of the actors and actresses; also the use that is made of them with respect to the meanings that they can deliberately contribute or those that can be attributed to them. Although I consider that in this text those characters who are not direct vehicles of *auto-diegesis* have been explored in an outlying manner, this research can conclude that the characters themselves dilute and decant in an *auto-fictional* way the real experience that they have shared with other people in an alien space to the *diegetic* one.

After completing the TFM (Master's Thesis), it was necessary to theoretically delve into a large number of samples. This thesis presents, thanks to the analysis files, a document rich in details, both regarding the actors/actresses and the authors. The aim is to foster the curiosity necessary to start other investigations based on this document, but at the same time more focused on the study of some particular actors/actresses or authors, as it was done in the study of Federico Fellini and Marcello Mastroianni.

It is for this reason, that it is important to highlight that, although the samples used are many among a wide spectrum of 20th century creators, these authors should still be analysed thoroughly in subsequent studies. Each author presents in this research their own peculiarities and only a complete study of each of their filmographies and its subsequent comparative analysis will allow to differentiate between the resolutions or particular applications and characteristics of each author, and the intrinsic, objective and culturally inherited mechanisms of the *auto-diegesis* process. By not being able to study it so deeply, it is not possible to affirm that *auto-diegesis* is a system, but nevertheless, when observing how many authors consciously and repeatedly introduce their presence into their works, there are indications that the process of *auto-diegesis* may constitute a general format of formalization for the cinematographic creation process.

5.2. Objectives' Comparison

After concluding this research, it has been certified that the main objective set out in chapter II has been fulfilled. Thanks to an extensive study, it has been possible to present and develop a grounded theory of the phenomenon of *auto-diegesis*. Theory that defines and delimits the concept, independently of the generic definitions of *auto-fiction*.

By perfecting the analytical model used in the TFM, the second objective has also been achieved. This thesis, applies the same analytical model for the study of *auto-fiction* in the field of audiovisual fiction; but using an improved and more exhaustive version, which has demonstrated theoretical worthiness when applied to different types of actors/actresses and directors.

The third objective has also been fulfilled. Thanks to the methodology of the research, not only the “unsolved cases” already mentioned in the TFM, but also many new cases, have been interpreted. Thanks to the expansion samples' amount and type, it has been possible to differentiate the vector characters of *auto-diegesis* from other characters generated by processes of *auto-fiction* that, however, do not work as replacement of the author.

Finally, thanks to the correct fulfilment of the first objective, the thesis has managed to successfully achieve the fourth objective planned. In this research, it has been possible to explore and classify the different classes of *auto-diegesis* mechanisms (*documentary auto-diegesis*, *non-documentary auto-diegesis*, and *replaced auto-diegesis*).

5.3. Suggestions for Further Research

Far from concluding the study of *auto-diegesis*, what this thesis confirms and indicates is there is still a lot to be explored in this field. All the filmographies of every author cited in this thesis deserve a more exhaustive analysis to confirm, on the one hand, their own particularities and, on the other hand, to be able to continue defining what is general in all authors. So far, I have only carried out partial studies,

even on repeatedly analyzed authors, such as François Truffaut, Federico Fellini, Pedro Almodóvar, Charles Chaplin, Krzysztof Kieślowski, Woody Allen, etc. I have been able to verify that the number of samples might not yet have been sufficient. Throughout the thesis, it can be observed how a film could, if properly analysed, jeopardize or force a theoretical renegotiation of what is indicated in this document. All this must be scientifically proven by applying the methodology established in this thesis.

This necessary and reasonable annotation did not allow the comparative analysis of all the authors in an equal way to be carried out in this thesis. It has only been possible to group different authors due to their similarities (such as Woody Allen, Charles Chaplin or Jerry Lewis, etc., which could be a group that allowed the particular problems of the comic genre to be explored. As well as those of the actors that were already recognisable before directing their own films), but the points explored for this group have not been analysable in other author groups (as is the case of Agnès Varda, Orson Welles, Alfred Hitchcock, etc., where it was possible to explore the problematic narrative). Joint comparative analysis is something that should be done in the future to be able to observe narrative circumstances in a much more intelligible way apart from the strictly representational ones. In addition, apart from this problematic narrative, I am convinced that this future comparative analysis could fully illuminate the phenomenon in the cinematographic field, and culminate what this thesis considers to be a beginning.

The classification of *auto-diegesis* presented here is valid, but not infallible. It is precisely this flexibility of the categories of *auto-diegesis* that should establish a starting point that would allow each case to be analyzed and, at the same time, to elaborate further taxonomies. All directors take part in the classification in slightly different ways. Each of them articulates their similarity within the character in a particular way and can be self-fictionally exposed in a differentiated way from one work to another, or from one author to another. For example, the borderline case between *non-documentary auto-diegesis* and *replaced auto-diegesis* would not have been adequately explained without the filmography of Charles Chaplin and Jerry Lewis, nor without the specific films of *The Great Dictator* and *The Nutty Professor*. I still consider it necessary to go from the individual to the general and not from the

general to the particular. Establishing a generality will require a subsequent comparison of all samples.

Conceptually, it is also necessary to continue researching and establishing an optimal methodology regarding *identity*, *intensity* and *intention*. I consider that being able to measure these three variables in the field of *auto-fiction* may be of significant theoretical importance.

This will not be a simple investigation, but being able to define, in terms of *identity*, in a numerical way, the distance or approach of the character to the character on screen would improve the methodology and add a layer of complexity to the study. It would explain why there are actors/actresses who show themselves as they are and others who do not. In the same way, it would be important to be able to recognise the *intensity* with which the level of fiction is applied in *auto-fiction* regarding each of the characters and actors/actresses. It is clear that actors and actresses provide the character with their own *presence*, but we cannot define exactly how they *complete* it. Undoubtedly, there are still characters that are more similar to the actors or actresses who play them, than to the author himself/herself. This particular point seems key to me to continue investigating. I consider that an analytical procedure which allows representing numerically all these factors from 0 to 100 in order to be able to calculate the presented percentage of author's representation and other percentage related to the actor's representation in the resulting character, would suppose an interesting statistical facet in the study of *auto-fiction* and *auto-diegesis*.

In addition, being able to differentiate between the amount of the author that is in the character and the amount of the actor/actress that the character presents, it would allow to differentiate the margin that could be attributed to another person. What happens when the character is inspired by a real person? What happens when the character is a historical or public figure? What happens when they are adaptations or compositions of characters created on an archetype? What happens when they are inspired characters originating from novel adaptations? Are they also referring to the original writer of these novels? Where does the work of the screenwriter lay? Regarding this last question, it will be expanded at the end of this section, but all issues should be considered when continuing the investigation.

The *intention*, the true focus of interest in this thesis, also continues to elude any quantitative measurement. The thesis allows a classification: *auto-fiction* implies the desire to be shown, exacerbations of oneself, a confession, an apology, a justification, etc. But classifying them into positive or negative intentions seems scientifically rudimentary. Progress has been made, but it could be improved.

On the other hand, the study of actors and actresses in relation to their endogamous use in the work of these authors should not be neglected. However, the individual study of each of the actors/actresses should not be left aside to be able to compare the application of their acting figure in the work of the author under consideration with respect to the use made of the actor or actress by other authors. Among many other cases, in this thesis I have expanded upon analysing the appearances of Robert De Niro in the work of Martin Scorsese or Anna Karina in the work of Jean-Luc Godard; but the number of cases are more numerous. Each of them promises a rich loot of data for analysis. The present investigation wanted to open a methodological path to the scientific study of the acting statutes in cinematographic actors and actresses belonging to any filmography, beyond specific actors/actresses used repeatedly in the work of Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman or Rainer Werner Fassbinder.

Patently the actor/actress participates in these creative processes and may be aware of their own meanings on the screen. Not only the directors who write their own scripts could be considered authors, since the actors themselves can provide value to it. They can be important actors/actresses, not only because of the application of their power in the production departments -something that some truly achieve and exercise- but because by their *presence*, they have a remarkable personality and creative spirit that is notable in the films in which they participate. This circumstance, which was already present in the study on Marcello Mastroianni, is analysed in this new thesis in a more visible way.

The conditions in which these films are produced and marketed have a capital relevance, but I consider that the question related to the actors and actresses is important and it requires an exclusive study to continue theorizing and establishing fixed taxonomies in relation to the process of *reification* of the authors. The succession of the different *stages* of the *reification* of the actors and actresses has

been made from observations of many characters observed peripherally, since they were directly related to the characters on which the study focuses. I do not consider it sufficient and, therefore, I believe that in the future the information presented here regarding them should be considered only as an initial hypothesis. Various concepts applied to these characters should still be outlined more, since each performer presents particular variations, same as it happens with the directors.

To conclude, I consider that there is a need to make a plea for the creative work of the scriptwriters. Necessarily, the scriptwriters should be considered in further research. Although the director supervising the script and his/her decisions may be the most important in the final construction of the characters, throughout this thesis it has finally been possible to verify that the professionals who write the script (or with whom the considered author writes the script and whom I consider authors as well) present content and provide information that, from now on, should not be overlooked. It is very evident, for example, in the work of Truffaut, the noticeable difference between the scripts written with, for example, Jean Gruault (*Jules et Jim*, *L'enfant sauvage*, *Les deux anglaises et le continent*, *L'histoire d'Adèle H.* and *La chambre verte*, all in a temporal space alien to the contemporaneity of the film's making) to those that were written together with Claude de Givray and Bernard Revon (*Baisers volés* and *Domicile conjugal*, from the Antoine Doinel cycle). In other words, the person with whom the script is written also draws transversalities and/or concrete and repeated thematic biases. It should be examined if this also relates to other conditions around production. Among all of them, the choice of a specific actor or actress in the casting. In order to answer all the questions, continuing this research will be helpful.

VI. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Libros

- ACKROYD, Peter (2016). *Charlie Chaplin*. Barcelona: Editorial Edhasa.
- ADORNO, Theodor W; MORIN, Edgar (1967). *La industria cultural*. Buenos Aires: Editorial Galerna, S.A.
- AGAMBEN, Giorgio (2010a). *Ninfas*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- (2010b). *Signatura rerum. Sobre el método*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- (2011). *Desnudez*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- AIDELMAN, Núria (2010). «Filmar la infancia. A partir de “Los cuatrocientos golpes”». En: LOSILLA, Carlos (coord.). *François Truffaut. El deseo del cine*. San Sebastián: E.P.E. Donostia Kultura, pp. 171-178.
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- (2017a). «Miguel de Unamuno: autoficción avant la lettre». En: TORNERO, Angélica (coord.). *Yo-grafías: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., pp. 27-40.
- (2017b). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Editorial Pálido Fuego S. L.
- ALBERICH, Enric (1999). *Martin Scorsese. Vivir el cine*. Barcelona: Ediciones Glénat, S.L.
- ALBERICH, Ferrán (1987). *Jerry Lewis. Creación y destrucción de un personaje*. Madrid: Dicrefilm, S.A.
- ALLEN, Woody (2020). *A propósito de nada. Autobiografía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- ALMODÓVAR, Pedro (2017a). «Autoentrevista». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 29-34.
- (2017b). «Carne trémula: Sobre la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 228-243.
- (2017c). «Julietta: Notas sobre la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 432-436.

- (2017d). «La flor de mi secreto: Sobre la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 206-221.
- (2017e). «La mala educación: Sobre la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 310-321.
- (2017f). «Los abrazos rotos: Sobre la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 352-367.
- (2017g). «Mujeres al borde de un ataque de nervios: Sobre la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 126-157.
- (2017h). «Volver: Diario de rodaje de la película». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 330-345.
- (2019). *Dolor y gloria*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
- ALTMAN, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- ANTONIONI, Michelangelo (2002). *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- ARAGÓN PANIAGUA, Tatiana (2006). *Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga
- ARANDA, José Francisco (2008). *La fabulación de la pantalla. Escritos cinematográficos*. Madrid: Filmoteca Española / I.C.A.A. / Ministerio de cultura
- ARMENGOL, Pep; BARBANY, Damià (1997). *Cásting. De l'actor al personatge*. Barcelona: Columna Edicions, S. A.
- ARRANZ, David Felipe; ARRIBAS, Víctor; BALCARCE, Luis, BOLADO, Enrique; CASAS, Quim; FREIJO, Luis; FREIRE, Espido, FREIXAS, Ramón; HERRERO, Luis; IGLESIAS, Jaime; LAVIANA, Juan Carlos; MARÍAS, Miguel; MARIÑO, Alicia; MELERO, Alejandro, PAREDES, Israel; PÉREZ LEZAOLA, Marina; MOLDES, Diego; RODRÍGUEZ, Moisés; LAFUENTE,

- Fernando R.; RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti; ROS, Enric; SÁNCHEZ, Adrián; SÁNCHEZ, Gerardo; SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis; TELLO DÍAZ, Lucía; TORRES-DULCE, Eduardo; ECHAGÜE, Jaime Vicente; VIZCAÍNO, Juan Carlos (2017). *El universo de John Ford*. Madrid: Notorious Ediciones S.L.
- AUMONT, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- (2004). *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- (2016). *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- BADIOU, Maryse (1988). *L'ombra I la marioneta o les figures dels déus*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- BAECQUE, Antoine de (2010). «François Truffaut y Jean-Luc Godard, una amistad». En: LOSILLA, Carlos (coord.). *François Truffaut. El deseo del cine*. San Sebastián: E.P.E. Donostia Kultura, pp. 121-128.
- BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge (1996). *François Truffaut*. Paris: Éditions Gallimard.
- (2001). *François Truffaut*. Paris: Éditions Gallimard.
- (2006). *François Truffaut*. Madrid: Plot Ediciones, S. L.
- BAER, Harry (1986). *Ya dormiré cuando esté muerto. La vida febril de Rainer Werner Fassbinder*. Barcelona: Editorial Seix Barral S.A.
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier (2011). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- BARTHES, Roland, (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- BAUDRILLARD, Jean (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila Editores.
- (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- (2000). *Pantalla total*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.

- (2002). *Contraseñas*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, S.A.
- BAUMAN, Zygmunt (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A.
- BAXTER, John (1994). *Fellini*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- BAZIN, André (1973). *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres.
- (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
- (2002). *Charlie Chaplin*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- BEAUVOIR, Simone de (1989). *El segundo sexo, Tomo I*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- BÉNABOU, Marcel (2010). *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. París: Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A.
- (1975). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.
- BENN, Gottfried (1970). *Doble vida y otros escritos autobiográficos*. Barcelona: Barral Editores, S. A.
- BERGALA, Alain (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- (2006). *Godard au travail. Les années 60*. París: Editions Cahiers du cinéma.
- BERGMAN, Ingmar (2007). *Imágenes*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- (2017). *Linterna mágica. Memorias*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- BERLING, Peter; KATZ, Robert (1988). *Rainer Werner Fassbinder. El amor es más frío que la muerte*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- BERTHOMÉ; Jean-Pierre, THOMAS, François (2007). *Orson Welles en acción*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- BJÖRKMAN, Stig (1995). *Woody por Allen*. Madrid: Plot Ediciones, S. A.
- BLANCO, Sergio (2018). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista editores.
- BOGDANOVICH, Peter (1983). *John Ford*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (2007). *El director es la estrella. Volumen I*. Madrid: T&B Editores.
- (2008). *El director es la estrella. Volumen II*. Madrid: T&B Editores.
- BOLAÑO, Roberto (2011). *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.

- BOUZEREAU, Laurent; HITCHCOCK, Pat (2009). *Alma Hitchcock*. Barcelona: Ediciones CIRCE Ediciones, S.A.
- BOWLES, Jerzy (1983). «Sobre la era Adenauer». En: TORRES, Augusto M. (ed.). *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Ediciones JC., pp. 89-95.
- BRESSON, Robert; BUÑUEL, Luis; HAWKS, Howard; HITCHCOCK, Alfred; LANG, Fritz; RENOIR, Jean (2003). *La política de los autores*. Entrevistas. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- BURTON, Tim (1998). *Tim Burton por Tim Burton*. Barcelona: Alba Editorial S.L.
- BUTTERFLY, Élisabeth (2004). *François Truffaut. Le Journal d'Alphonse*. París: Éditions Gallimard.
- CARO BAROJA, Julio (1989). *De los arquetipos y leyendas. Dos tratados introductorios*. Barcelona: Círculo de lectores S.A.
- CASAS, Ana (2012). «El simulacro del yo: la autoficción en la narrative actual». En: CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 9-45.
- (2014b). «La autoficción en los estudios hispánicos: Perspectivas actuales». En: CASAS, Ana (ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid: Iberoamericana. Fráncfort del Meno: Varvuert, pp.7-12.
- (ed.) (2014a). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana. Fráncfort del Meno: Varvuert.
- CASAS, Quim (2003). *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar, S. A.
- CASAS, Quim; IRIARTE, Ana Cristina (coord.) (2011). *Jacques Demy*. Donostia-San Sebastián: Festival Internacional de Cine; Madrid: Filmoteca Española
- CHABROL, Claude; GUÉRIF, François (2004). *Cómo se hace una película*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- CHANDLER, Charlotte (2009). *Hitchcock íntimo*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.U.
- (1995). *Yo, Fellini*. Barcelona: Editorial Seix Barrial, S. A.
- CHAPLIN, Charles (2014). *Autobiografía*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. / Barcelona: Lumen.
- (2014). *Un comediante descubre el mundo*. Salamanca: Confluencias Editorial.
- CHERCHI USAI, Paolo (2001). *The Death of Cinema: history, cultural memory and the Digital Dark Age*. Londres: British Film Institute.

- CIMENT, Michel (1998). *Elia Kazan por Elia Kazan. Entrevista con Michel Ciment*. Editorial Fundamentos.
- CLAUDE, Chabrol. GODARD, Jean-Luc. RIVETTE, Jacques. ROHMER, Eric. TRUFFAUT, Francois (2004). *La Nouvelle Vague. Los protagonistas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction & Autres mythomanies Littéraires*. Auch: Éditions Tristram.
- COMOLLI, Jean-Louis; COLLAS, Gérald (2001). *Mi primera película*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u
- CONRAD, Peter (2005). *Orson Welles. Historias de su vida*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- CONSTANTINI, Constanzo; FELLINI, Federico (2006). *Fellini, les cuento de mí: Conversaciones con Constanzo Constantini*. Madrid: Sexto Piso Editorial.
- CORTÁZAR, Julio (2013). *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L.
- CRONIN, Paul (2003). *Roman Polanski. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- CROWE, Cameron (2012). *Conversaciones con Billy Wilder*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- DE PALMA, Brian (2003). *Brian De Palma por Brian De Palma*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u.
- DEBORD, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- (2003). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- DEL TORO, Guillermo (2009). *Hitchcock*. Pozuelo de Alarcón: Editorial Espasa Calpe, S.A.
- DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A
- (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.
- DELGADO, Francisco; PAYÁN, Miguel Juan; UCEDA, Jacinto (1995). *Quentin Tarantino*. Madrid: Ediciones JC.
- DELLA VOLPE, Galvano (1967). *Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, S. L.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, S. L.
- DORFLES, Gillo (1984). *El intervalo perdido*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- DOUBROVSKY, Serge (2012). «Autobiografía/verdad/psicoanálisis». En: CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 151-176.
- DOUIN, Jean-Lux (1989). *Jean-Luc Godard*. París: Editions Rivages.
- ECO, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Seix y Barral Hnos., S. A.
- EISENSTEIN, Serguei (2010). *Charlie Chaplin*. Madrid: Casimiro libros.
- EPSTEIN, Jean (1960). *La inteligencia de una máquina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ESCARRÉ, Josep (1991). *El geni de Hitchcock a la TV*. Barcelona: Íxia Llibres.
- FANNE, Dominique (1972). *L'univers de François Truffaut*. París: Les Éditions du Cerf.
- FASSBINDER, Rainer Werner (2002). *La anarquía de la imaginación: Entrevistas, ensayos y notas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- FELLINI, Federico (1990). *Fellini por Fellini*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1995). *Yo, Fellini*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A.
- (1999). *Hacer una película*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- (2013). *La dulce visión, conversaciones con Goffredo Fofi y Gianni Volpi*. Madrid: Gallo Nero Ediciones S.L.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg, S. L
- FONT, Doménec (2000). *La última mirada. Testamentos filmicos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- FRANCIA, Juan I. (2017). «Pedro Almodóvar: Un deseo de cambio». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 195-199.
- FRATINI, Roberto (2012). *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- FREUD, Sigmund (1969). *El Chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial S.A
- (1991). *Lo siniestro*. Palma de Mallorca: Hesperus.
- FRODON, Jean-Michel (2002). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Paidós Ibérica, S. A.

- GALLAGHER, Tag (2009). *John Ford. El hombre y su cine*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- GARCÍA ORTS, Jesús (2014). *Lina Morgan: de Angelina a Excelentísima Señora*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- GARDNER, Ava (1991). *Ava Gardner. Con su propia voz*. Madrid: Ediciones Gijalbo. S. A.
- GASPARINI, Philippe (2012). «La autonarración». En: CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 177-210.
- GAUDREAU, André; JOST, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- GELMIS, Joseph (1972). *El director es la estrella*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, S. A.
- (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, S. A.
- GODARD, Jean-Luc (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I*. Madrid: Ediciones Alphaville.
- (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2014). «Del autorretrato a una cierta autobiografía». En: POYATO SÁNCHEZ, Pedro (ed.). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "trans"*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, pp. 53-80.
- GÓMEZ, Iván (2014). «Espejos audiovisuales. Autofiguraciones del yo en el cine contemporáneo». En: CASAS, Ana (ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid: Iberoamericana. Fráncfort del Meno: Varvuert, pp.7-12.
- GRANT, Jacques (1983). «Extraer el sentido de la realidad». En: TORRES, Augusto M. (ed.). *Rainer Werner Fassbinder*. Madrid: Ediciones JC., pp. 74-89.
- GRAZZINI, Giovanni (1994). *Conversaciones con Fellini: Algún día daré una bella historia de amor*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- GUBERN, Román (1993). *Espejo de fantasmas*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- GUITRY, Sacha (1990). *Le cinéma et moi*. París: Éditions Ramsay.
- HALTOF, Marek (2004). *The cinema of Krzysztof Kiesłowski. Variatons on destiny and chance*. Londres: Wallflower Press.

- HARGUINDEY, Ángel S. (2017). «Toma la fama y corre». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 64-75.
- HAYMAN, Ronald (1985). *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar Editores S. A.
- HERRERO HERRERO, Miguel (2015). *Hiperficción*. Sax: Cinestesia.
- (2017). *Metacine*. Sax: Cinestesia.
- HERRERO SENÉS, Juan (2002). *La inocencia del devenir. La vida como obra de arte según Friedrich Nietzsche y Oscar Wilde*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L.
- HERRERO, Carlos F. (1986). *John Cassavetes. Un independiente en busca del sueño americano*. Madrid: Dicrefilm.
- HITCHCOCK, Alfred (2000). *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid: Plot Ediciones S. A.
- HÖRNER, Unda (2002). *Lauren Bacall y Humphrey Bogart*. Madrid: El Aleph Editores, S. A.
- IZAGUIRRE, Boris (2005). *El armario secreto de Hitchcock*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- JAZDON, Mikołaj (2002). *Dokumenty Kieślowskiego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- (2015). «Filmar la realidad inabarcable. El manifiesto del joven Kieślowski». En: BARDZIŃSKA, Joanna (coord.). *La doble vida de Krzysztof Kieślowski*. Donostia/San Sebastián: E. P. E. Donostia Kultura, pp. 51-62.
- KANDINKSY, Vasili (2015). *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- KEZICH, Tullio (1985). *Giulietta Masina. Entrevista realizada por Tullio Kezich*. Valencia: Fernando Torres Editor S.A.
- (2007). *Fellini. La vida y las obras*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- KICKASOLA, Joseph G. (2004). *The films of Krzysztof. The liminal Image*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. Londres: Faber and Faber.
- (2015). «El cine documental y la realidad». En: BARDZIŃSKA, Joanna (coord.). *La doble vida de Krzysztof Kieślowski*. Donostia/San Sebastián: E. P. E. Donostia Kultura, pp. 193-196.
- KOSTER, Serge (2015). *Las fascinantes rubias de Alfred Hitchcock*. Cáceres Editorial Periférica.

- KRACAUER, Sigfried (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Fundación CajaMurcia.
- KUROWSKA, Barbara (ed.) (2005). *Świat według Kieślowskiego / The World According to Kieślowski*. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- (2011). *Krzysztof Kieślowski. Ślady i pamięć / Krzysztof Kieślowski. Signs and memory*. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi
- LAFUENTE GONZÁLEZ, Javier (2014). *El don de la risa. Don Paco Martínez Soria. Vida y obra*. Zaragoza: Editorial Doce Robles.
- LAX, Eric (1992). *Woody Allen. La biografía*. Barcelona: Columna Edicions S. A.
- LE BERRE, Carole (2005). *François Truffaut en acción*. Madrid: Ediciones Akal S. A.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil.
- LENNE, Gérard (1974). *La muerte del cine (film/revolución)*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- LEUTRAT, Jean-Louis (1995). *Vida de fantasmas. Lo fantástico en el cine*. Valencia: Ediciones de la mirada.
- LEWIS, Jerry (1973). *Jerry Lewis. El oficio de cineasta*. Barcelona: Barral Editores.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A.
- (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama S. A.
- LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette (2004). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.
- LOSILLA, Carlos; REBOLLO, Javier (2010). «Fragmentos de una correspondencia inacabada». En: LOSILLA, Carlos (coord.). *François Truffaut. El deseo del cine*. San Sebastián: E.P.E. Donostia Kultura, pp. 13-38.
- LUBELSKI, Tadeusz (2015). «Artista de la Cultura Joven». En: BARDZIŃSKA, Joanna (coord.). *La doble vida de Krzysztof Kieślowski*. Donostia/San Sebastián: E. P. E. Donostia Kultura, pp. 75-84.
- MASTROIANNI, Marcello (1998). *Sí, ya me acuerdo... (Memorias)*. Barcelona: Circulo de lectores.

- MCBRIDE, Joseph (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- MILITZ, Klaus Ulrich (2006). *Personal Experience and the Media. Media Interplay in Rainer Werner Fassbinder's Work for Theatre, Cinema and Television*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- MILLÁS, Lola (2005). *Agustín González. Entre la conversación y la memoria*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- MOLDES, Diego (2005). *Roman Polanski. La fantasía de un atormentado*. Madrid: Ediciones JC.
- MOLINA FOIX, Vicente; (2017). «La ley del deseo». En: DUNCAN, Paul; PEIRÓ, Bárbara (eds.). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: TASCHEN GmbH, pp. 100-105.
- MONTALT, Salvador (2003). *Krzysztof Kieślowski: Tres colores: Rojo*. Barcelona: Paidós Ibérica S. A.
- MORIN, Edgar (1972a). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Editorial Seix Barral S. A.
- (1972b). *Las Stars*. Barcelona: Dopesa.
- MARTÍN GUITÉRREZ, Gregorio (ed.) (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B Editores.
- NAVARRETE CARDERO, José Luis (2009). *Historia de un género: La Española*. Madrid: Quiasmo Editorial S.L.
- NEWTON, Helmut (2005). *Autobiografía*. Barcelona: RM Verlag.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- PASOLINI, Pier Paolo (1976). *La divina mimesis*. Barcelona: ICARIA Editorial, S.A.
- (1977). *Empirismo eretico*. Milán: Aldo Garzanti Editore s.p.a.
- PÉREZ RUBIO, Pablo (2010). *Jerry Lewis*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- POLAŃSKI, Roman (1985). *Roman por Polanski*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A.
- POZUELO YVANCOS, José María (2012). «"Figuración del Yo" frente a autoficción». En: CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 151-176.
- QUINTANA, Ángel (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidad*. Barcelona: Acantilado.
- (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

- RENOIR, Jean; ROSSELLINI, Roberto, LANG, Fritz, HAWKS, Howard; HITCHCOCK, Alfred; BUÑUEL, Luis; WELLES, Orson; DREYER, Carl Theodor; BRESSON, Robert; ANTONIONI, Michelangelo (1974). *La política de los autores*. Madrid: Editorial AYUSO.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (ed.) (2008). *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y Medio, Libros de Cine.
- ROHMER, Eric (2000). *El gusto por la belleza*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- RUBIN, David C. (ed.) (1988). *Autobiographical Memory*. Cambridge: University Press, S. A.
- SALACHAS, Gilbert (1971). *Federico Fellini*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- SALCEDA, Hermes (ed.) *Oulipo. Atlas de literatura potencial I: ideas potentes*. Logroño: Pepitas de calabaza, S.L.
- SALVADOR VENTURA, Francisco (ed.) (2012). *Cine y autor. Reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores filmicos*. Santa Cruz de Tenerife: Intramar Ediciones S.L.
- SCHINCKEL, Richard (2005). *Woody Allen por sí mismo*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l.
- SCORSESE, Martin (1987). *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid: Plot Ediciones, S.A.
- (2003). *Scorsese on Scorsese*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SCORSESE, Martin; WILSON, Michael Henry (2001). *Martin Scorsese; Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- SENNETT, Mack (2000). *King of Comedy*. Lincoln, NE: iUniverse.com, Inc.
- SHONE, Tom (2014). *Martin Scorsese. Una retrospectiva*. Barcelona: Art Blume, S. L.
- SIMSOLO, Noël (1988). *Sacha Guitry*. París: Cahiers du cinéma.
- SLOTERDIJK, Peter. (2010). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- (2011). *Celo de dios. Sobre la lucha de los tres monoteísmos*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- (2015). *Los hijos terribles de la edad moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- SOUFI GÓMEZ, Samer (2015). *Lo que Freud le diría a Spielberg. 47 películas para conocernos mejor*. Barcelona: Editorial Espasa Libros, S. L. U.

- SPADA, James (1987). *Grace Kelly. Las vidas secretas de la princesa*. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- STERNBERG, Josef von (1970). *Cine y realidad*. Madrid: Film Ideal.
- (2002). *Diversión en una lavandería china. Memorias*. Madrid: Ediciones JC Clementine
- STOICHITA, Victor I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Ediciones Siruela, S. A.
- STRAUSS, Frédéric (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- TICHY, Woldram (1991). *Charles Chaplin*. Barcelona: Edicions 62, S.A.
- TORNERO, Angélica (2017). «Con-figuraciones de singularidades: el yo en la literatura hispánica actual». En: TORNERO, Angélica (coord.). *Yo-graftias: autoficción en la literatura y el cine hispánicos*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A., pp. 141-164.
- TORREGROSA PUIG, Marta (coord.) (2010). *Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Zamora: Editorial Comunicación Social S.C.
- TOURAINÉ, Alain; KHOSROKHAVAR, Farhad (2002). *A la búsqueda de sí mismo. Diálogo sobre el sujeto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- TRASHORRAS, Antonio (1994). *Clint Eastwood*. Madrid: Ediciones JC.
- TRUFFAUT, François (1974). *La noche americana, guion; Fahrenheit 451, diario de rodaje*. Valencia: Fernando Torres, Editor.
- (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- (2010). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial S. A.
- UMBRAL, Francisco (2007). *Mortal y rosa*. Barcelona: Editorial Planeta S.A.
- UNAMUNO, Miguel de (1978). *San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2015). *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- VAUTHIER, Bénédicte (2014). «Nuevas “mutaciones discursivas” o “fábulas del yo” sin moraleja en el espejo de la intermedialidad: Juan Goytisolo, Robert Juan-Cantavella y Agustín Fernández Mayo». En: CASAS, Ana (ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid: Iberoamericana. Fráncfort del Meno: Varvuert, pp. 191-220.

WAGNER-EGELHAAF, Martina (2012). «La autoficción y el fantasma». En: CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros S.L., pp. 237-260.

WAJDA, Andrzej (2007). *Un cine llamado deseo*. México DF: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

WALKER, Alexander (1966). *El sacrificio del celuloide*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ŽIŽEK, Slavoj (2006). *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate.

— (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal S.A.

ŽIŽEK, Slavoj (comp.) (1994). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Revistas impresas

ALBERCA, Manuel. «El autor como espía y fantasma (autorretrato emboscado de Javier Marías)». *Letras de Hoje*. Vol. 48, Nº 4. 2013. Porto Alegre. pp. 448-458.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín. «Narrador filmico y autoficción: nuevas posibilidades del punto de vista». *Cuadernos Artesanos de Comunicación*. Nº 68. 2014. La Laguna. pp. 75-100.

GUIRALT GOMAR, Carmen. «Marlene Dietrich y su carrera post-Sternberg: evolución desde la actriz-técnico de fotografía hasta la actriz-auteur». *ZER*. Vol. 20, Nº 38. 2015. Bilbao. pp. 179-194.

Artículos electrónicos

ANDRADE JARAMILLO, Verónica. (2014). *Identidad profesional y el mundo del trabajo contemporáneo* [artículo en línea]. Athenea Digital. [fecha de consulta: 26 de septiembre de 2020]. <<https://atheneadigital.net/article/view/v14-n2-andrade/1143-pdf-es>>

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín. (2013). *Una aproximación a Agnès Varda. Autorretratos de una espigadora con cámara digital*[artículo en línea]. *Revista Latina de Comunicación Social*. [fecha de consulta: 27 de febrero de 2015]. <http://www.revistalatinacs.org/13SLCS/2013_actas/104_Gomez.pdf>

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín. (2014). *El yo que enuncia: autoconsciencia y reflexividad en el cine español de*

postguerra[artículo en línea]. Revista Latina de Comunicación Social[fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].
<http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/2014_actas/003_Gomez.pdf>

Periódicos diarios y publicaciones temáticas

Alarcón, A. (2 de febrero de 2019). Asier Etxeandía sobre ‘Dolor y Gloria’: “Cuando leí el guion, no podía parar de llorar”. *Vanidad*.

<<https://vanidad.es/people/356069677/Asier-Etxeandia-sobre-Dolor-y-Gloria-Cuando-lei-el-guion-no-podia-parar-de-llorar.html>>.

Ayuso, B. (31 de mayo de 2019). Paco León: «Ser actor nace de la incomodidad de ser uno mismo». *Jot Down Cultural Magazine*.

<<https://www.jotdown.es/2019/05/paco-leon-ser-actor-nace-de-la-incomodidad-de-ser-uno-mismo/>>.

Belinchón, G. (7 de junio de 2012). “No creo que vuelva a rodar con Almodóvar. Es tenso”. *El País*.

<https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339092170_304824.html>.

Cerviño, M. (27 de junio de 2006). Hanna Schygulla: “Almodóvar tiene mucho de Fassbinder pero en luminoso y optimista”. *El Mundo*.

<<https://www.elmundo.es/elmundo/2006/06/27/cultura/1151406918.html>>.

Fernández, S. (8 de marzo de 2021). 15 actrices que cobraron menos que sus compañeros de reparto. *Marie Claire España*. <<https://www.marie-claire.es/celebs/fotos/actrices-que-ganan-menos-que-sus-companero-de-reparto/1>>.

Gallego-Díaz, S. (21 de agosto de 1986). Una crisis nerviosa lleva a la cárcel al actor Jean Pierre Léaud. *El País*.

<https://elpais.com/diario/1986/08/21/cultura/524959206_850215.html>.

Gilbey, R. (27 de marzo de 2017). The muse and the monster: Fassbinder’s favorite star on surviving his abuse. *The Guardian*.

<<https://www.theguardian.com/film/2017/mar/27/rainer-werner-fassbinder-bfi-season-hanna-schygulla-interview>>.

Martínez, L. (18 de marzo de 2019). Pedro Almodóvar: “Ni en mis peores sueños de juventud imaginé que estaríamos como hoy”. *El Mundo*.

<<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/03/18/5c8ba0dff6c6c83e1748b45a4.html>>.

- Martos, D. (5 de septiembre de 2012). Marisa Paredes: «Lo de las chicas Almodóvar nace aquí, En Venecia». *ABC*.
<https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339092170_304824.html>.
- Merenciano, C. (13 de agosto de 2017). Marisol Ayuso: “Cancelé mi boda ocho días antes porque a mi novio se le fue la mano”. *Formula TV*.
<<https://www.formulatv.com/noticias/70769/marisol-ayuso-cancele-boda-ocho-dias-antes-mi-novio-fue-mano/>>.
- Vermelin, J. (18 de enero de 2018). Pour Brigitte Bardot, “beaucoup d’actrices Font les allumeuses avec les producteurs”. *LCI*. <<https://www.lci.fr/cinema/balance-ton-porc-beaucoup-d-actrices-font-les-allumeuses-avec-les-producteurs-affirme-brigitte-bardot-2076294.html>>.
- Vicente, Á. (4 de marzo de 2018). Penélope Cruz recibe el César de Honor. *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2018/03/03/actualidad/1520032744_040218.html>.

Documentación audiovisual

- ALMODÓVAR, Pedro (2009a). *Los abrazos rotos*. Barcelona: Cameo Media, S.L.
- (2009b). *Volver*. Barcelona: Cameo Media, S.L.
- ANDREU, ANNE (2004). *François Truffaut, une autobiographie*. Bry-sur-Marne: INA Distribution.
- BARROSO, Mariano (2005). *El oficio de actor*. Madrid: Canal+.
- FASSBINDER, Rainer Werner (2018a). *Rainer Werner Fassbinder Vol. 1*. Paris: Carlotta Films.
- (2018b). *Rainer Werner Fassbinder Vol. 2*. Paris: Carlotta Films.
- FELLINI, Federico (2004). *Ginger & Fred*. Madrid: Suevia Films.
- (2006a). *Entrevista*. Madrid: Avalon, DL.
- (2006b). *Orchestra Rehearsal*. Los Ángeles: Infinitimedia.
- GAUDEMAR, Antoine de (2009). *Il était une fois... Le Mépris*. Issy-les-Moulineaux: Studiocanal.
- GODARD, Jean-Luc (2007). *Historie(s) du cinéma*. Barcelona: Absolute Distribution S.L.
- (2009). *Le Mépris*. Issy-les-Moulineaux: Studiocanal.
- PETTIGREW, Damian (2003). *Fellini, je suis un grand menteur*. Paris: Héliotrope Films.
- SCORSESE, Martin (1999). *My Voyage to Italy*. Brighton: Mr Bongo.
- TRUFFAUT, François (2014). *Truffaut. L'intégrale*. Paris: Potemkine Films.

VARDA, Agnès (2012). *Tout(e) Varda!*. Issy-les-Moulineaux: Arte Éditions.

Documentación multimedia

Almodóvar, Agustín. [@agustinalmo]. (2012). *Tranquila , no pensamos llamarte*.

[Twitter]. 8 de junio de 2012. Disponible en:

<<https://twitter.com/agustinalmo/status/210997276011790337?lang=es>>.

[Consultado 10 de julio de 2021].

Atresplayer (2015). *Al rincón: Pablo Iglesias y Carmen Maura*. [archivo de vídeo].

Atresmedia. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021].

<https://www.atresplayer.com/antena3/programas/al-rincon/temporada-1/capitulo-4-pablo-iglesias-carmen-maura_5a943e447ed1a8cd801489cc/>.

Criterioncollection (2014). *Marcello Mastroianni on Federico Fellini*. [archivo de

vídeo]. The Criterion Collection. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2018]

Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=p7kiLQ2UJqk>>.

Cuatro (2019). *Chester: Charla completa con Yolanda Ramos*. [archivo de vídeo].

Mediaset España Comunicación. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021].

<https://www.cuatro.com/chesterinlove/charla-completa-yolanda-ramos_2_2704830035.html>.

EIDiarioes (2017). *Si tienes más de 30, no digas tu edad*. [archivo de vídeo]. Diario de

Prensa Digital S.L. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de

<<https://www.youtube.com/watch?v=-gUvliAuyM>>.

EsRadiovideos (2019). *Antonio Banderas: “Hay mucha autoficción en la pelí,*

Almodóvar nunca tomó heroína”. [archivo de vídeo]. Libertad Digital. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de

<<https://www.youtube.com/watch?v=sowIS5Bjick>>.

Europa Press (2019). *Banderas rechazó desde el principio la “tentación de imitar a*

Almodóvar”. [archivo de vídeo]. Europa Press. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de

<<https://www.youtube.com/watch?v=T5SXPnZXdCI>>.

Filmoteca de Catalunya (2014). *Pedro Almodóvar i Marisa Paredes a la Filmoteca -*

Col·loqui. [archivo de vídeo]. Generalitat de Catalunya. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=rd-Ne5sxxwqk>>.

Fotogramas (2016). *Almodóvar y Marisa Paredes, un encuentro íntimo y muy emotivo |*

Fotogramas. [archivo de vídeo]. Generalitat de Catalunya. [Fecha de consulta:

- 20 de julio de 2021] Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=sdRmVr8_1v>.
- Fundación CajaCanarias (2015). *Víctor Erice y José Luís Guerin*. [archivo de vídeo].
Fundación CajaCanarias. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado
de <<https://www.youtube.com/watch?v=iAGIBVvApy4>>.
- HispanoPost (2017). *Emotivo reencuentro de Pedro Almodóvar y Carmen maura a 30 años de “La ley del deseo”*. [archivo de vídeo]. Hispano Post Media Group.
[Fecha de consulta: 14 de Abril de 2018].
<https://www.youtube.com/watch?v=Bxfo4HEr_9Q&t>.
- Hoy por hoy (2019). *El camino hasta “Dolor y gloria”*. Pedro Almodóvar y Antonio Banderas en Hoy por hoy. [archivo de vídeo]. Grupo PRISA. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de
<<https://www.youtube.com/watch?v=fjDNilpE6hs>>.
- INA (1987). *Jean-Luc Godard et Anna Karina, ving ans après*. [archivo de vídeo].
Institut national de l’audiovisuel. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2021]
<<https://m.ina.fr/video/I08050777/jean-luc-godard-et-anna-karina-vingt-ans-apres-video.html>>.
- La 1 (1978). *Los escritores: Francisco Umbral*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021].
<<https://www.rtve.es/play/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/francisco-umbral-escritores-1978/1182860/>>.
- (1984). *Autorretrato: Lina Morgan*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
<<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-lina-morgan-1984/2163090>>.
- (1985). *Autorretrato: Pedro Almodóvar*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 3 de septiembre de 2021].
<<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/autorretrato-pedro-almodovar/444935/>>
- (1993). *Queridos cómicos: Lina Morgan*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2020].
<<https://www.rtve.es/play/videos/queridos-comicos/queridos-comicos-lina-morgan/4246190/>>.

- (1999). *Informe Semanal: Todo sobre Almodóvar: El director compite en Cannes por primera vez*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2020]. <<https://www.rtve.es/play/videos/informe-semanal/informe-semanal-todo-sobre-almodovar-director-compite-cannes-primera-vez/436626/>>.
- La 2 (2010). *Versión española: Luna de Avellaneda: Presentación y coloquio de la película "Luna de Avellaneda"*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2018]. <<https://www.rtve.es/play/videos/television/version-espanola/681424>>.
- (2012). *Días de cine: Anna Karina*. [archivo de vídeo]. Corporación de Radio y Televisión Española, S. A. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2018]. <<https://www.rtve.es/play/videos/dias-de-cine/dias-cine-anna-karina/1299205/>>.
- Lady Gaga. [@ladygaga]. (2019). *When I was young, I never felt beautiful*. [Instagram]. 9 de julio de 2019. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BztP4qeFFiw/?hl=es> [Consultado 10 de julio de 2021]
- Lainformacion.com (2009). *Truffaut: Fantasía, arte y locura*. [archivo de vídeo]. Grupo Henneo. [Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2020] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6C_parfG9xc>.
- Los Felices Veinte en Orange TV (2021). *Los Felices Veinte: Antonio Resines – Programa completo*. [archivo de vídeo]. Orange España. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021]. <https://www.youtube.com/watch?v=a_6Ayp13iRc>.
- MemorANDA (2015). *Rosy de Palma, chica Almodóvar afortunada en el amor*. [archivo de vídeo]. Agencia Pública Empresarial de la Radio y Televisión de Andalucía. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Rzo8ENiep4g>>.
- Mtmad.es (2018). *Santiago Segura vs. Torrente. ¡No te pierdas la entrevista completa!*. [archivo de vídeo]. Mediaset España Comunicación. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021]. <https://www.mtmad.es/yasss/santiago-segura-torrente-entrevista_2_2518980211.html>.
- Netflix Latinoamérica (2018). Preguntas y respuestas de ROMA con Alfonso Cuarón en CDMX | Netflix. [archivo de vídeo]. Netflix, Inc. [Fecha de consulta: 20 de

- julio de 2021] Recuperado de
 <<https://www.youtube.com/watch?v=4sQjKQKT5Lw>>.
- NPR (2013). *Scorsese Talks “The Language Of Cinema”*. [archivo de audio]. National Public Radio, Inc. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2018] Recuperado de
 <<https://www.npr.org/transcripts/181692145?t=162687587948>>.
- Onda Cero (2019). *Antonio Banderas: “Dolor y gloria ha sido uno de los trabajos más sutiles que he hecho en mi vida”*. [archivo de vídeo]. Onda Cero. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de
 <<https://www.youtube.com/watch?v=AhwpagEQueck>>.
- Premios Goya (2020a). *Antonio Banderas, Goya 2020 a Mejor Actor Protagonista por Dolor y Gloria*. [archivo de vídeo]. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de <<https://www.youtube.com/watch?v=XIgIpNnI2Ck>>.
- (2020b). *Dolor y gloria, Goya 2020 a Mejor Guion Original*. [archivo de vídeo]. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de
 <<https://www.youtube.com/watch?v=076PwfohEOw>>.
- SAM Network (2015). *Le dinosaure et le bébé*. [archivo de vídeo]. SAM Network. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de <<https://www.sam-network.org/video/le-dinosaure-et-le-bebe>>.
- TV3 (2018). *Santiago Segura “Al Cotxe!”*. [archivo de vídeo]. Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2021] Recuperado de
 <<https://www.youtube.com/watch?v=AiBMWSysMpl>>.
- VPRO Cinema (2016). *Interview of Woody Allen Café Society*. [archivo de vídeo]. Nederlandse Publieke Omroep. [Fecha de consulta: 4 de marzo de 2021]. Recuperado de
 <<https://drive.google.com/file/d/12YYpULaRbzbpHQBDjtFwsZcSXZboLn2DE/view?usp=sharing>>.
- Trabajos académicos
- COCK PELÁEZ, Alejandro (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad*. Tesis doctoral. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.
- FECÉ GÓMEZ, José Luis (1983). *La impresión de realidad en el cine*. Tesis doctoral. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

- HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena (2007). *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- KIEŚŁOWSKI, Krzysztof (1970). *Film dokumentalny a rzeczywistość*. Trabajo de diplomatura. Łódź, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera.
- MARTÍNEZ INGLÉS, Josep Maria (2014). *El símbol audiovisual. Realitat i representació*. Tesis doctoral. Lleida, Universitat de Lleida.
- POGGIAN, Stella Maris (2002). *El tema del doble en el cine, como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno*. Tesis doctoral. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SABATER CUEVAS, Pablo (2015). *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*. Trabajo fin de máster. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona.

VII. ABSTRACT / RESUMEN

This thesis develops the concept of auto-diegesis and establishes a new perspective for the investigation of cinematographic auto-fiction. It also improves, from a theoretical perspective, the different types of auto-diegesis by explaining the differences between documentary auto-diegesis, non-documentary auto-diegesis and replaced auto-diegesis.

The research applies partially the concept to the work of prominent authors, as well as different actresses and actors of the 20th and 21st centuries. The resulting data show narrative and intentional differences and similarities in the forms of expression through the phenomena of auto-diegesis. It also explores how this resource repeatedly shows the similarity between author and character. The study presents these two concepts as phenomena closely related to the paradigms of creation and affiliation that backbone Western civilization, and that largely determine the traditional discourse on art and authorship.

Esta tesis doctoral desarrolla el concepto de *autodiégesis* y establece una nueva perspectiva para la investigación de la *autoficción* cinematográfica. También perfecciona teóricamente los diferentes tipos de *autodiégesis*, explicando las diferencias existentes entre la *autodiégesis documental*, la *autodiégesis no-documental* y la *autodiégesis relevada*.

En esta investigación el concepto se ha aplicado de manera parcial a las obras de destacados autores y diferentes actrices y actores cinematográficos de los siglos XX y XXI. Los datos resultantes muestran las diferencias y similitudes narrativas e intencionales de las diversas formas de expresión a través de los fenómenos de *autoficción* y *autodiégesis*, así como el modo en que este recurso muestra reiteradamente la semejanza entre el autor y el personaje. El estudio presenta estos dos conceptos como fenómenos íntimamente relacionados con los paradigmas de creación y filiación que vertebra la civilización de occidente, y que determinan en buena medida el discurso tradicional sobre arte y autoría.

VIII. ANEXOS

ANEXO 1. FICHAS DE ANÁLISIS

Las fichas presentadas a continuación son las correspondientes a las películas más destacadas del estudio. La selección ha debido realizarse debido a la cantidad de fichas realizadas y por la longitud de las mismas. De igual modo, las fichas presentadas a continuación no se tratan de fichas completas ya que las informaciones recabadas gracias a ellas se exponen en el desarrollo de la tesis con el fin de integrar y comparar mejor los datos.

Ficha 1. 1940, El gran dictador (Chaplin A)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: El barbero judío (según los créditos) Edad del personaje: Nombre del actor: Charles Chaplin Edad del actor</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El gran dictador Año de la película: 1940 Director: Charles Chaplin Edad del director: 51</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de edad media, pelo oscuro.</p> <p>-Elementos artificiales: La vestimenta es la misma que la de Charlot (bombín, zapatos, bastón, etc. Utensilios característicos). Además, el bigote.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Ciudadano de Tomania (país ficticio). Actualmente vive en el gueto a causa de su origen judío. No tiene nombre conocido, pero la identidad la conforma su profesión de barbero y el haber sido soldado en el frente por su país. Tras esa experiencia sufre de amnesia. Únicamente se acuerda de su profesión. Su lengua es el inglés.</p> <p>Según la película, la acción transcurre entre dos Guerras Mundiales. La acción empieza en 1918, aunque el personaje despierta de la amnesia mucho tiempo después. Por tanto, se puede entender como que el personaje sí está en el tiempo contemporáneo en el que la película tiene lugar.</p> <p>Soltero, sin hijos. Mala situación económica y perteneciente a un entorno precario a causa de las medidas políticas.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Tras su convalecencia tras la guerra, intenta recuperar su vida cotidiana y su trabajo de barbero.</p> <p>- Internas: El personaje desconoce la situación política actual en su país debido a haber permanecido amnésico. Por ello, pretende continuar con su vida tal y como la dejó.</p> <p>- Laterales: El barbero sufre las consecuencias e injusticias de la situación de su país. A pesar de que otros personajes como Hannah y el entorno de la familia Jeackel cuiden de él y le ayudan en el gueto, finalmente es apresado. Al escapar, también será confundido con Hynkel, el dictador del país.</p> <p>- Latentes: Su antigua actividad en el frente de guerra puede beneficiarle aunque él no lo perciba así. El comandante Schultz, a quien ayudó en la guerra, ahora tiene un puesto considerado dentro del sistema.</p> <p>Personaje pasivo.</p>

	Descripción Psicológica	Colaborativo, trabajador, ayudador, benevolente, valiente. Puede hacer que los demás se sientan mejor, reconforta.
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 124 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 3.</p> <p>Durante todo el metraje nadie repara en el parecido de El barbero judío con Hynkel, sin embargo, al final de la película sucede. El suceso acontece sólo cuando el personaje cambia de vestimenta.</p>	
CREACIÓN	Paulette Goddard actúa como Hannah, quien cumple la motivación romántica del personaje. Fue una de las parejas sentimentales de Chaplin.	

Ficha 2. 1940, El gran dictador (Chaplin B)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Adenoid Hynkel Edad del personaje: Nombre del actor: Charles Chaplin Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El gran dictador Año de la película: 1940 Director: Charles Chaplin Edad del director: 51</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de edad media de pelo moreno.</p> <p>-Elementos artificiales: El bigote, que alude a Hitler (personaje real al cual este personaje remite) y a El barbero judío. Uniforme, estética que evoca la estética nazi. El personaje parodia este sistema.</p> <p>Soltero, sin hijos. Buena posición económica, altísima posición social, puesto que es el dictador de un país imperialista, en este caso, Tomania. No habla inglés en su discurso, sino un lenguaje indefinido. Si el idioma de Tomania es el inglés, esto señalaría que Hynkel no representa la identidad real del país.</p> <p>- Externas: Hynkel controla y dirige la nación de Tomania. Se prepara para la invasión de Austerlich (Osterlich en el original), - Internas: Quiere conquistar el mundo entero, no sólo Austerlich. - Laterales: El personaje es adulado por los medios de comunicación que él controla. También por las personas que le rodean y le asisten, pero Schultz le traiciona porque no comparte sus valores. También sufre un conflicto de intereses con el dictador de una nación similar (Bacteria), que también alude al fascismo italiano de Mussolini. - Latentes: Tras la mala situación de Tomania al perder la guerra, Hynkel toma el poder político en el país. Despertar el racismo contra los judíos es una manera de que la población no se de cuenta de que no está solucionando la situación verdaderamente.</p> <p>Personaje activo.</p> <p>Decidido, efusivo, controlador, intolerante, racista, metódico, desagradable, temible, violento, comunicador, totalitario</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 124 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 15.</p> <p>Hynkel es un personaje capaz de controlar la <i>diégesis</i>. Durante su discurso hace a los demás callar con un movimiento de manos. También activa el sonido de su audiencia con su movimiento. Esto también lo hace Jerry Lewis, por ejemplo, en <i>El botones</i>.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p>El personaje está inspirado de una manera reconocida por Chaplin en Hitler y en sus políticas.</p>	

Ficha 3. 1952, Candilejas (Chaplin)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Calvero Edad del personaje): Nombre del actor: Charles Chaplin Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Candilejas Año de la película: 1952 Director: Charles Chaplin Edad del director: 63</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de edad avanzada, pero de aspecto saludable.</p> <p>-Elementos artificiales: Maquillaje y ropajes para los números (el traje de vagabundo: incluyendo el sombrero, la chaqueta y el bastón. Posible homenaje a Charlot).</p> <p>La acción se inicia en 1914 y por tanto, no es contemporáneo a la realización del filme.</p> <p>Clavero es un comediante, un artista de teatro de variedades de mucho éxito en el pasado. Actualmente tiene problemas económicos. Vive en Londres en una habitación alquilada. También tiene problemas con el alcohol. Según dice, ha tenido cinco esposas. Vive solo.</p> <p>- Externas: Clavero cuida de Thereza, una bailarina de ballet que se ha intentado suicidar. - Internas: El personaje sufre emocionalmente al sentir que la buena etapa profesional ya ha pasado. Se siente inútil al estar entrando en la vejez. Se siente solo. - Laterales: La joven le cuenta su vida pasada y sus deseos futuros. También le anima y le cuida hasta el punto en que se enamora de él y pretende casarse con Clavero. - Latentes: Clavero echa de menos su tiempo de éxito, el cual descubrimos a través de los sueños en donde observamos sus antiguas actuaciones.</p> <p>Personaje pasivo.</p> <p>Cariñoso, afable, dialogante, ayudador, cuidadoso, artístico, considerado, divertido, simpático y sensible.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 137 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2.</p> <p>En sueños de Clavero vemos el pasado del personaje.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p>Clavero se hizo famoso (fue un gran comediante) en el teatro de variedades como Tramp (vagabundo). El enlace a Charlot es muy evidente, y lo culmina con la vestimenta y el bigote. Sin embargo Clavero no es un actor de cine, sino de variedades, habla y canta, no como Chaplin que se hizo famoso en la época de cine mudo. Sin embargo, Chaplin se inició profesionalmente en el teatro de variedades en Londres.</p> <p>La película señala los procesos de preparación (preproducción) de espectáculos teatrales, incluyendo problemáticas sobre la contratación de artistas y los problemas que ellos tienen durante la vejez y el abandono de la atención por parte del público. Se expone también la figura del director de escena y del productor. Igualmente se exponen ensayos y el estreno de la obra.</p> <p>El proceso creativo se trata como una catarsis. Clavero muere tras el éxito de un evento benéfico en el que recupera la atención del público.</p> <p>Chaplin también invita a Buster Keaton en la película. Este actor representa también a un profesional de una larga trayectoria, pero con menos éxito que antes.</p> <p>En cuanto a la situación del personaje femenino, es relacionable con el último matrimonio de Chaplin con Oona O'Neil.</p> <p>También en el proceso de envejecimiento del clown, Chaplin se identifica con el rechazo del público, principalmente de Estados Unidos.</p> <p>En la cinta aparecen algunos de sus hijos, pero la interpretación más destacada es la de Sydney Earl Chaplin.</p>	

	<p>Sydney es un relevo, no sólo porque es el personaje joven que finalmente se queda con Thereza, sino que es un relevo en cuanto a que es compositor (la música la compone Charles Chaplin también).</p> <p>El personaje de Clavero es el de un performer dotado, que puede tocar instrumentos musicales. Chaplin también podía hacerlo. Tenía conocimientos musicales.</p>
--	--

Ficha 4. 1960, Al final de la escapada (Godard)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Desconocido Edad del personaje: - Nombre del actor: Jean-Luc Godard Edad del actor: -</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* <input checked="" type="checkbox"/></p> <p> Protagonista <input type="checkbox"/></p> <p> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Al final de la escapada Año de la película: 1960 Director: Jean-Luc Godard Edad del director: 30</p> <p style="text-align: right;">*Aparición anecdótica. Catalizador.</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de pelo oscuro, delgado. -Elementos artificiales: Gafas oscuras. Pipa para fumar.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Es un personaje contemporáneo a la realización del film. Francés. Debido a la vestimenta (traje y corbata) podríamos suponer que tiene una profesión y un nivel adquisitivo medio, para la época.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Compra un periódico y reconoce al personaje de Belmondo. Acto seguido lo delata a la policía. - Internas: Es un hombre preocupado por la seguridad. - Laterales: El personaje de Belmondo se percata de que le está observando y desconfía. - Latentes: No conocemos la globalidad de su vida.</p> <p>Es un personaje pasivo. Es un personaje catalizador y sus acciones tienen repercusiones en los personajes principales.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Podríamos pensar de que se trata de un personaje desconfiado.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 87 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 52.</p> <p>Aparece en 5 planos.</p> <p>El personaje que habla, pero nunca escuchamos su voz mientras lo vemos en pantalla. La voz corresponde a la verdadera voz de Godard. No está doblado por otro actor.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Es un personaje que cataliza el futuro desenlace de la película.</p>	

Ficha 5. 1960, El botones (Lewis A)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Jerry Lewis Edad del personaje: Nombre del actor: Jerry Lewis Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input checked="" type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El botones Año de la película: 1960 Director: Jerry Lewis Edad del director: 34</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre estadounidense. Aspecto arreglado. El pelo está más arreglado que en el personaje de Stanley.</p> <p>-Elementos artificiales: Cigarrillo. Bien vestido, con sombrero y traje.</p> <p>Jerry Lewis es una estrella de cine estadounidense conocida. Llega hasta con escolta.</p> <p>- Externas: Llega al hotel en Miami y se aloja en él. - Internas: Está agobiado por la muchedumbre que le acosa y quiere adularle, pero por otro lado le complace la fama. - Laterales: La gente le espera en el hotel y quiere saber más de él. La gente le cuida en exceso. - Latentes: El personaje tiene una carrera cinematográfica, pero esta trayectoria no se explica ni se expone.</p> <p>Personaje pasivo.</p> <p>Demandante, contenido, estricto, mandón, enfadado contenidamente.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 72 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 16.</p> <p>Aparece en 3 secuencias</p> <p>Con un movimiento de mano puede controlar la <i>diégesis</i> sonora.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u></p> <p>En los créditos figura como Joe Levitch, estrella invitada. En esta película también actúan como sí mismos otras figuras como Molton Berle, quien actúa como sí mismo y otro botones. Otros famosos lo confunden.</p> <p>Habla, no como Stanley. A la gente le interesan sus enunciados, no como los de Stanley. Pero el pide calma y pide que le dejen en paz.</p> <p>La gente piensa que el personaje está siendo gracioso cuando no es su intención serlo. Sucede lo mismo que lo que le pasa en <i>Recuerdos</i> a Woody Allen.</p>	

Ficha 6. 1960, El botones (Lewis B)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Stanley Edad del personaje: Nombre del actor: Jerry Lewis Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El botones Año de la película: 1960 Director: Jerry Lewis Edad del director: 34</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre joven, delgado. -Elementos artificiales: Uniforme de botones.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Chico estadounidense joven que trabaja en un lujoso hotel. No conocemos dimensiones personales ni circunstancias más privadas.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Stanley trabaja en el lujoso hotel Fountainebleu en Miami. A pesar de su torpeza siempre cumple con las tareas asignadas. - Internas: Stanley intenta esforzarse y hacer su trabajo correctamente - Laterales: Otros botones se ríen de él y se aprovechan del personaje. - Latentes: No conocemos ni su pasado, ni su vida privada.</p> <p>Personaje pasivo</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Torpe, infantilizado, bienintencionado, diligente, trabajador, obediente, apocado.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 72 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2.</p> <p>La película se presenta a sí misma como una película.</p> <p>El personaje no habla hasta el final.</p> <p>También hay una clara decisión de homenajear al cine mudo a través de la figuración del personaje de Stan Laurel.</p> <p>Interactúa con la cámara, tiene <i>conciencia de diégesis</i> cuando es capaz de censurar la cámara cortando la vista para el espectador. Es pudoroso ya que impide que veamos a las modelos que visitan el hotel.</p> <p>También Stanley controla la <i>diégesis</i> sonora, como hace el personaje de Jerry Lewis. Cuando dirige la orquesta sin que haya ningún músico, podemos escuchar los instrumentos. Pero aquí también podemos suponer que se trata de la imaginación de Stanley. En el caso de Jerry Lewis, cuando hace cesar las risas, interactúa con elementos de la <i>diégesis</i> visual.</p> <p>También, al principio, le podemos ver escribiendo los créditos con su dedo. Pero tampoco podemos suponer de una interacción real con un espacio extrafilmico en esta secuencia. Lo que sí vemos otra vez son los poderes transformadores de Stanley dentro de la <i>diégesis</i>, pero él no parece ser consciente de su poder: al hacer la fotografía con flash, es capaz de invertir la noche por el día.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u></p> <p>El botones es una persona capacitada pero al que nadie escucha ni tampoco dejan hablar. Jerry Lewis, la estrella, Joe Levitch, también lo está, pero tampoco le dejan libre, no le dejan en paz.</p> <p>Stanley también fuma en su tiempo de ocio.</p>	

Ficha 7. 1963, El desprecio (Godard)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Desconocido Edad del personaje: - Nombre del actor: Jean-Luc Godard Edad del actor: -</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* <input checked="" type="checkbox"/></p> <p> Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/></p> <p> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Al final de la escapada Año de la película: 1963 Director: Jean-Luc Godard Edad del director: 33</p> <p style="text-align: right;">*Personaje de comparsa. Y narrador <i>en off</i>.</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de pelo oscuro, delgado.</p> <p>-Elementos artificiales: Gafas oscuras. Megáfono.</p>
	Situación	<p>Es un personaje contemporáneo a la realización del film. Francés, pero trabaja también en Italia. Profesional cinematográfico, no el más alto jerárquicamente, pero sí en un puesto de responsabilidad.</p>
	Acciones	<p>- Externas: Ayudante de dirección que rueda una película en Capri. Al principio dicta los créditos y presenta al personal técnico y artístico. Conoce la técnica y los puestos laborales. - Internas: Es un personaje desempeñando su trabajo. - Laterales: Cumple las directrices de Lang, aunque no vemos como se las atribuye. - Latentes: No conocemos la globalidad de su vida, pero vemos que es un personaje profesional dentro de la industria.</p> <p>Es un personaje activo.</p>
	Descripción Psicológica	<p>Profesional. Asertivo.</p>
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 101 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0 a través de la voz. Primera presencia física en 1h 13 min.</p> <p>Escuchamos su voz en el minuto 0, pero no le vemos hasta la 1h 13min donde da órdenes para el rodaje.</p> <p>Aparece en dos secuencias. En esa, y en la final.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Observaciones</u> No es un personaje que sea importante en cuanto a su aparición física. Sin embargo, su presencia sí guarda un simbolismo, y es que es el ayudante de dirección de Fritz Lang, director al que Godard admira.</p> <p>El personaje de Piccoli se asemeja a Godard. La película expone sucesos vivenciales relacionados con su esposa Anna Karina. El personaje de Bardot, también es relacionable con Anna Karina real. La película es morena, como lo es el pelo de la otra actriz.</p> <p>En la película hay una crítica a los productores. El productor es una persona prepotente que se siente identificado con los dioses. Se expone el conflicto entre los productores y los directores. También se habla de procesos de escritura. Este último proceso ayuda a la dirección pero se somete a la producción.</p> <p>En la película se expone el ocaso del cine, y en concreto del cine clásico. Se personifica ello en Cinecittà y Fritz Lang.</p> <p>Fritz Lang actúa de sí mismo. Rueda una adaptación de la <i>Odisea</i> de Homero.</p>	

Ficha 8. 1963, El profesor chiflado (Lewis)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Julius F. Kelp Edad del personaje: Nombre del actor: Jerry Lewis Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El profesor chiflado Año de la película: 1963 Director: Jerry Lewis Edad del director: 37</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre poco agraciado, encorvado, aniñado (los dientes son un ejemplo) y de aspecto descuidado.</p> <p>Cuando acontece la transformación a Buddy Love, su pelo aparece engominado, y peinado, tiene una dentadura menos llamativa. Su apariencia es más agresiva, atractiva y su actitud más llamativa. La apariencia se acerca más al Jerry Lewis real.</p> <p>-Elementos artificiales: gafas pajarita, reloj de bolsillo, material de laboratorio.</p> <p>Buddy Love fuma y viste trajes más llamativos. Kelp utiliza pajarita, Love corbata.</p>
<p>Situación</p>	<p>Profesor universitario de más de tres años de experiencia tras su postgrado. Especializado en botánica y química. Profesional de prestigio en University of Southern California, en Los Ángeles.</p> <p>Soltero.</p> <p>En la película se especifica la graduación de 1963. Por tanto, es contemporáneo a la realización de la película.</p>	
<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Kelp decide diseñar químicamente un método alternativo para su transformación física tras seis meses en el gimnasio sin grandes resultados. La pócima dará como resultado que se desdoble en el personaje de Buddy Love.</p> <p>- Internas: Kelp siente que nadie le respeta a causa de sus características físicas y piensa que un cambio en ese terreno le proporcionará mejor reconocimiento social por parte de sus alumnos y su jefe. Además, está enamorado de una de sus alumnas.</p> <p>- Laterales: A pesar de que la gente se burla de él y de sus excentricidades, sus conocimientos son bien considerados (sus clases están llenas). Stella, la alumna de la que está enamorado, es la única que parece animarle a que muestre más decisión para que no se deje someter por los demás.</p> <p>- Latentes: La relación con sus padres define la personalidad de Kelp, en tanto que también define a Buddy Love, como un estadio de la parte reprimida (o no desarrollada) de Kelp.</p> <p>Personaje activo/pasivo.</p>	
<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Capacitado, estudioso, inteligente, trabajador, torpe, aniñado, apocado, educado, metódico.</p> <p>En su transformación a Buddy Love, es bravo, altivo, fanfarrón, verbalmente agresivo, físicamente también, atrevido, maleducado, intimidante, sexual, decidido.</p>	

<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 107 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0.</p> <p>En los créditos finales, los actores se presentan al público, Lewis, torpe, termina cayéndose a la cámara e interactuando con la cámara. Puesto que esto está al margen de la narración, no considero que el personaje de Kelp tenga <i>conciencia de diégesis</i>. Más aún porque se supone que es Lewis y no Kelp.</p>
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u></p> <p>Buddy Love es un personaje que canta. La diferencia con Kelp también está en la voz y en sus capacidades artísticas, no solo físicas. Es a través de su apariencia y las cualidades artísticas, donde el personaje logra prestigio social.</p> <p>La ave Jennifer es la confidente del estudio de Kelp. Es con quien parece tener la relación más profunda.</p> <p>El propio Kelp sabe que la fórmula química interactúa con él mismo a partir de un patrón establecido en la infancia, que se invierte. Ese comportamiento viene programado desde la infancia en relación al comportamiento de sus progenitores.</p>

Ficha 9. 1970, El pequeño salvaje (Truffaut)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Itard Edad del personaje: Nombre del actor: François Truffaut Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El pequeño salvaje Año de la película: 1970 Director: François Truffaut Edad del director: 38</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre delgado de aspecto cuidado. -Elementos artificiales: Ropa de época, material de escritura.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Doctor que vive en París, francés, de clase acomodada. Profesional de prestigio. El personaje expone escenarios profesionales, pero suceden en su vivienda. Soltero. No tiene <i>conciencia de diégesis</i>. No es contemporáneo a la realización del filme. La acción se inicia en 1798.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: El personaje cuida, educa e instruye a un niño que ha sido encontrado en el bosque. - Internas: El personaje intenta investigar el caso a su vez que hace un estudio sobre el proceso pedagógico. - Laterales: El niño entabla una relación con él. - Latentes: Poco sabemos de su vida personal, de sus estudios previos o de su carrera. Personaje pasivo.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Serio, formal, profesional, observador, cuidador, educador, investigador.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 85 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 8.</p> <p>El personaje no expone su dimensión privada, sino su parte profesional. Se repite el patrón con <i>La noche americana</i>. Es un personaje que muchas veces habla <i>en off</i>, aunque no tiene <i>conciencia de diégesis</i>. No se dirige al espectador sino que anuncia lo que él está escribiendo. Ese diario es el registro en el que explica y describe los avances de su investigación. Esto también es un trasunto de cineasta, puesto que es un registro. La película está en blanco y negro, señalando otro periodo histórico.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> El personaje es un profesional de prestigio. Es una persona de grandes conocimientos. El personaje está basado en un sujeto real, Jean Itard. La película está dedicada a Jean-Pierre Léaud. Es evidente el enlace entre Truffaut y él. ¿Podría haberse pensado que Léaud interpretase a Itard. Quizá el actor era demasiado mayor para interpretar al niño, pero también muy joven para interpretar a Itard. Pero es una especulación.</p>	

Ficha 10. 1972, Atención a esa prostituta tan querida (Fassbinder)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Sascha Edad del personaje: Nombre del actor: Rainer Werner Fassbinder Edad del actor: 26</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Atención a esa prostituta tan querida Año de la película: 1972 Director: Rainer Werner Fassbinder Edad del director (durante la realización de la película): 26</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre alemán, pelo castaño. Aparenta más edad de la que Fassbinder tiene en ese momento, pero no está especialmente caracterizado. -Elementos artificiales: cigarro.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Productor cinematográfico, contemporáneo a la realización del filme. Con problemas laborales y económicos. Originario de Alemania. Trabaja con distinto capital de Europa. Muestra generalmente entorno profesional, pero también muestra rasgos emocionales. No sabe español, pero chapurrea italiano. Aún así no parece completamente capacitado para comunicarse en este idioma.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Está produciendo la coproducción de la película <i>Patria o muerte</i>. La película se rueda en España. - Internas: Está pasando un mal momento por problemas relativos a la película, tanto con el equipo humano y técnico, como por cuestiones monetarias. - Laterales: Las decisiones de otros afectan a su profesión, como son los problemas de otros profesionales que realizan la película. De hecho, no conseguir la parte del presupuesto esperado, la cual no depende de él, hace que finalmente, Sascha tenga que responder. - Latentes: Es evidente que la relación con el equipo arrastra problemas de relaciones profesionales y personales del pasado. Pasivo.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Nervioso, desesperado, enfurecido, dominador, gritón. Observador, pero no entrometido en asuntos personales.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 103 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 4.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> <i>Whity</i>, la película anterior de Fassbinder, se había rodado en España. Fassbinder también era productor cinematográfico. Sin embargo su rol se expone a través del personaje del director, interpretado por Lou Castel (Jeff). El director no quiere hacer esta película. El director también está descontento y también está desesperado al igual que lo está el productor. Siente que</p>	

<p>abusan de su trabajo, de su dinero, y que todos los demás son unos incompetentes. Es igual de gritón. Lo interesante de este personaje es que muestra entornos más privados y personales. Tiene claros problemas de alcoholismo y de control emocional. Es un personaje bisexual.</p> <p>Lou Castel, por su lado, no es un actor asiduo en el cine de Fassbinder.</p> <p>La diferencia es que Sascha sí escucha, pero no se entromete en los problemas personales del equipo.</p> <p>El grupo de rodaje funciona como una comuna. Es un grupo cerrado con problemas internos. Lo era en la misma medida el grupo laboral de Fassbinder.</p> <p>Hay otros personajes que son claramente enlazables con relaciones concretas. El personaje de la actriz Magdalena Montezuma, Irm, es claramente Irm Hermann</p> <p>Eddie Constantine hace de sí mismo, al igual que Fritz Lang en <i>El desprecio</i>. El personaje de Hanna Schygulla también se llama Hanna.</p> <p>Esta película muestra el rodaje de una película y la preparación de la misma. Se exponen problemas de la industria cinematográfica y sus métodos de trabajo en su cotidianeidad. No explica las praxis como sí hace <i>La noche americana</i>.</p>

Ficha 11. 1972, Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Fassbinder)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Edad del personaje: Nombre del actor: Rainer Werner Fassbinder Edad del actor :</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* <input checked="" type="checkbox"/></p> <p> Protagonista <input type="checkbox"/></p> <p> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Las amargas lágrimas de Petra von Kant Año de la película: 1972 Director: Rainer Werner Fassbinder Edad del director: 27</p> <p style="text-align: right;">* Aparición anecdótica.</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de edad media (algo extraño puesto que la película está repleta de intérpretes femeninas).</p> <p>-Elementos artificiales: Viste con camisa de cuadros y vaqueros.</p>
	<p>Situación</p>	<p>La acción transcurre en Bremen, pero no sabemos si la foto en donde sale Fassbinder está tomada allí o no. Sabemos que ese hombre es alemán y que es alguien relacionado con el mundo de la moda, pero no podemos saber si él es el prestigioso diseñador al que se hace mención previamente en la cinta. Realmente no sabemos si es su profesión o es sólo una aparición accidental. No se alude a él cuando se ve la fotografía.</p> <p>La fotografía se ha tomado en el pasado, entre el principio de la película y el descubrimiento del periódico. Por tanto, aparece en el entorno contemporáneo.</p> <p>Muestra entorno profesional.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: - - Internas: - - Laterales: Interactúa con los dos personajes principales. Coincide con ellas en una toma fotográfica. - Latentes: -</p> <p>Personaje pasivo.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>-</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 124 minutos. Primera aparición del personaje: 1 hora y 23 minutos.</p> <p>El personaje aparece un una fotografía de un periódico. La foto es en blanco y negro.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> La película se inicia con una dedicatoria “a quien se convirtió en Marlene”. Marlene está interpretada por Irm Hermann, pero puede aludir también a otra persona.</p> <p>El personaje de Carstensen alude a Fassbinder. Cumple 35 años en la película cuando Fassbinder tenía 27 años. Carstensen tenía 32.</p> <p>Los sucesos vivenciales con Fassbinder y la relación con Kauffman son reconocidos. También la relación de sometimiento a la Hermann real y también respecto a la relación con su madre. Hay elementos de Fassbinder reflejados en la relación de Petra con su madre y su hija.</p> <p>Petra siente que la gente se acerca a ella por dinero o por su prestigio. Lo mismo sentía Fassbinder.</p>	

Ficha 12. 1973, Fraude (Welles)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Orson Welles Edad del personaje: Nombre del actor: Orson Welles Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Fraude Año de la película: 1973 Director: Orson Welles Edad del director: 58</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre masculino, corpulento, con barba.</p> <p>-Elementos artificiales: Capa, moviola, bobinas cinematográficas. Viste generalmente con ropa oscura. Puro.</p> <p>Cineasta experimentado de nacionalidad estadounidense que trabaja principalmente en Europa. Muestra entorno público, pero también privado. Contemporáneo al momento histórico.</p> <p>Tiene una alta <i>conciencia de diégesis o de mediatización</i>.</p> <p>- Externas: Orson Welles hace un documental sobre el falsificador Elmyr de Hory en Ibiza. - Internas: Orson Welles reflexiona sobre el mundo del arte, su propia actividad. Se siente identificado con los falsificadores. - Laterales: Orson Wells tiene también la necesidad y las opiniones de otras personas, él las comenta y las pone en valor. - Latentes: Orson Welles narra, pero no sabemos si miente o si oculta información.</p> <p>Es un personaje activo, catalizador (puesto que interacciona) y también narrador.</p> <p>Tiene una alta <i>conciencia de diégesis o de mediatización</i>.</p> <p>Curioso, juicioso, simpático, seductor, inteligente, embaucador, encantador, informador, trabajador, artístico, reflexivo, afable, pensador, recreador, falseador.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 85 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0.</p> <p>La película se trata principalmente de un documental. Orson Welles no ocupa el eje central de la película pero narra la película y la conduce en todo se recorrido.</p> <p>Orson Welles es narrador. También explica. Técnicamente puede no ser considerado como el protagonista, pero es el conductor. Está por encima del metraje que narra, como un dios omnipotente. Conoce toda la <i>diégesis</i>.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p>Orson Welles compara el cine con la magia. Compara el mundo del arte con la magia y la mentira.</p> <p>En su vida real, Orson Welles también estaba interesado con la prestidigitación. Otras obras de Welles también abordan el tema de la magia.</p> <p>Otros personajes como el propio Elmyr, Clifford Irving o Oja Kodar (su pareja) actúan también como ellos mismos.</p> <p>Orson Welles también cuenta sus peripecias profesionales como actor profesional de teatro y radio en su juventud en Irlanda como pintor. Explica levemente algunos de sus trabajos y su experiencia en Mercury y después en Hollywood. Los sucesos pueden ser verdad en su totalidad.</p> <p>En esta película se desvelan procesos de rodaje y también relativos al equipo técnico. Welles habla de él como actor, pero no muestra sus praxis de dirección, ni tampoco se muestra, explícitamente, como entrevistador.</p>	

Ficha 13. 1973, La noche americana (Truffaut)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Ferrand Edad del personaje: - Nombre del actor: François Truffaut Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input checked="" type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: La noche americana Año de la película: 1973 Director: François Truffaut Edad del director: 47</p> <p style="text-align: right;">Se trata de una película coral.</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre pelo castaño, delgado.</p> <p>-Elementos artificiales: Audifono.</p> <p>Personaje contemporáneo a la realización del filme. Francés. Muestra mayoritariamente entorno profesional y el poco personal que muestra está expuesto en <i>flashback</i>. Su profesión es la de un director de cine.</p> <p>- Externas: Ferrand dirige en un estudio de Niza la película <i>Je Vous Présente Paméla</i>. - Internas: Esta preocupado por todo lo relativo al film. - Laterales: Las acciones del personaje están condicionadas también al trabajo y vida de otros colaboradores. - Latentes: Desconocemos el entorno privado del personaje, pero sabemos que su sordera fue provocada en el ejército. También a través de un personaje infantil, en un <i>flashback</i> en blanco y negro, vemos su obsesión por el cine al robar los afiches de un cine. Esto también puede remitir a Antoine Doinel.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p> <p>Es docente, paciente, templado, dialogante, escucha, supervisor, planificador, director, orientador. Trabajador</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 116 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2.</p> <p>El personaje no rompe con la <i>diégesis</i>, pero lo escuchamos a veces <i>en off</i>. Es un narrador.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Información vivencial documentada del autor</u> Al igual que Truffaut, el personaje es director de cine, pero sus métodos de trabajos no eran los mismos que se exponen aquí. Se trata de una idealización del proceso de rodaje. Truffaut no siempre grababa en estudio.</p> <p>Hay alusiones al intento de que Léaud realizase un film erótico o político, algo que no agradaba a Truffaut. También de utilizar a actrices concretas, como sucede aquí cuando le muestran a dos jóvenes alemanas.</p> <p>Truffaut tenía dolencias crónicas desde su periodo en el ejército. No era sordera, pero tenía sinusitis crónica.</p> <p><u>Observaciones</u> No sólo se tratan aspectos propios del rodaje, sino también la promoción o la labor y problemas de los actores.</p> <p>Los flashbacks con el niño al robar los afiches recuerdan mucho al niño que se fuga con el circo en <i>Los clowns</i> de Fellini. Es el mismo tipo de <i>flashback</i>.</p> <p>Por esa parte, también se puede relacionar al niño travieso con Doinel, pero aquí no se muestra una infancia conflictiva verdaderamente. O no se profundiza en ello.</p> <p>La relación con Léaud es muy paternal.</p> <p>Parece que esté redactando un diario de rodaje, algo que hacia el propio Truffaut.</p>	

Ficha 14. 1973, La noche americana (Léaud)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Alphonse Edad del personaje: - Nombre del actor: Jean-Pierre Léaud Edad del actor: 29</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input checked="" type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: La noche americana Año de la película: 1973 Director: François Truffaut Edad del director: 47</p> <p style="text-align: right;">Se trata de una película coral.</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre pelo castaño, delgado. De apariencia joven.</p> <p>-Elementos artificiales:</p> <p>Personaje contemporáneo a la realización del filme. Actor soltero de origen francés.</p> <p>Muestra entornos privados y profesionales.</p> <p>- Externas: Alphonse rueda una película en Niza. - Internas: Disfruta de su profesión, pero Alphonse está también enfocado por divertirse y por su vida sentimental. - Laterales: Alphonse no conoce todo lo relativo a su película, ni tampoco es consciente, ni le parece interesar que los demás le manipulen e incluso le engañen, como sucede con su actual pareja y con el personaje de Bisset, el cual consigue que no abandone el rodaje. - Latentes: Desconocemos cualquier tipo de antecedente sobre el personaje más allá de que a hecho que su actual novia sea contratada como script.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p> <p>Impulsivo, jovial, emocional, infantil, inestable, despreocupado, inocente, manipulable.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 116 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Información vivencial documentada del autor</u> La relación entre Truffaut y Léaud era igual de paternofilial. Ferrand le da consejos a Alphonse sobre su trabajo y su vida. Alphonse consigue ampliamente en Ferrand igual que parece que Ferrand se permite más confianza con él que con otros actores. La relación con Léaud es muy paternal por parte de Truffaut.</p> <p><u>Observaciones</u> En esta película se tata también temáticas relativas al actor. En la primera aparición de Valentina Cortese en su camerino, se muestra los problemas del envejecimiento de los actores señalando que las intérpretes femeninas tienen más problema para ajustar su apariencia a los diferentes papeles. En otras secuencias también se tratan las problemáticas de un embarazo en las actrices.</p> <p>Parece que esté redactando un diario de rodaje, algo que hacia el propio Truffaut.</p> <p>Alphonse es también el nombre del hijo de Antoine Doinel. He también ahí la relación paternal.</p>	

Ficha 15. 1975, Diario íntimo de Adèle H. (Truffaut)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Desconocido Edad del personaje: - Nombre del actor: François Truffaut Edad del actor: -</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Diario íntimo de Adèle H. Año de la película: 1975 Director: François Truffaut Edad del director: 43</p> <p style="text-align: right;">*Aparición anecdótica.</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre pelo castaño, delgado. -Elementos artificiales: Uniforme.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Personaje no contemporáneo a la realización del filme. No sabemos ni su nombre, pero sí su profesión militar. Es un oficial en Halifax, Nueva Escocia, en 1863.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: El personaje mira al personaje de Adèle. - Internas: - Laterales: Sufre la confusión de Adèle, quien lo confunde con el hombre del que está obsesionada, el teniente Albert Pinson. - Latentes: No conocemos la globalidad de su vida. Es un personaje pasivo. No cataliza necesariamente ninguna acción, únicamente es afectado por la confusión del personaje principal</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>-</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 96 minutos Primera aparición del personaje: minuto 19. Aparece en 4 planos. El personaje no habla.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Las apariciones de Hitchcock son parecidas a este caso.</p>	

Ficha 16. 1976, Taxi Driver (Scorsese)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Desconocido (Observador) / Desconocido (Cliente del taxi) Edad del personaje: - Nombre del actor: Martin Scorsese Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Taxi Driver Año de la película: 1976 Director: Martin Scorsese Edad del director (durante la realización de la película): 34</p> <p style="text-align: right;">En la primera aparición Martin Scorsese hace un personaje de extra, no es importante para la historia. En la segunda aparición se trata de un personaje que interacciona con el personaje protagonista. No podemos certificar que se trata del mismo personaje ya que sus rasgos de vestimenta no son equivalentes.</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Los dos son hombres blancos con barba y pelo oscuro. -Elementos artificiales: El primer personaje lleva camiseta negra, vaqueras y zapatos marrones. El segundo va de traje y corbata.</p>
	<p>Situación</p>	<p>-Del primero no conocemos casi nada. Ambos viven en Nueva York. En cuanto al segundo, sabemos que se trata de un hombre de un estrato social medio o alto, casado. Ambos son personajes del momento contemporáneo a la realización del filme.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: El primer personaje está únicamente sentado en la calle y observa con la chica de la que Travis está obsesionado. - Internas: El segundo está preocupado por que su mujer le es infiel con una persona de color. - Laterales: Los dos personajes vigilan y observan la vida de otras personas. - Latentes: A ninguno de los dos le importa el global de la vida de Travis. Se tratan de personajes pasivos. Pero el segundo es un personaje catalizador, ya que es el primero y el único con el que Travis piensa que él está en mejor estado psicológico (o con el que al menos detecta que esta otra persona está posiblemente enferma). También es el que parece inocular en la mente de Travis la decisión que lleva a armarse y a ser violento, En este punto, es un personaje que supera al protagonista.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>En la primera aparición, se trata de un hombre relajado y tranquilo. Un contemplador. Es una aparición anecdótica. La segunda aparición es un cliente demandante, obsesivo, diligente, violento, decidido y racista. Que vigila a su mujer y que ordena al taxista. Da órdenes.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 114 minutos. Primera aparición del personaje: La primera aparición sucede en el minuto 10. La segunda en el minuto 40. El personaje de la primera aparición no habla, sólo observa. El segundo sí que dialoga y tiene enunciados orales.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Desde mi punto de vista se trata de dos personajes diferenciados, pero no hay base para poder justificarlo. De todos modos, la segunda aparición es más interesante y da más juego a la interpretación <i>autoficcional</i> por parte de la figura de Martin Scorsese. Ahí actúa como el personaje más negativo de la película siendo verbalmente violento, imaginando atroces actos y mostrándose abiertamente racista.</p>	

Ficha 17. 1977, Annie Hall (Allen)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Alvy Singer Edad del personaje: 40 años Nombre del actor: Woody Allen Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Annie Hall Año de la película: 1977 Director: Woody Allen Edad del director (durante la realización de la película): 42</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre estadounidense. -Elementos artificiales: Gafas.</p>
	<p>Situación</p>	<p>El personaje es un humorista de éxito. Es relativamente famoso. Narra inicios profesionales muy parecidos a los de Allen. También sucesos de la infancia que son análogos a la biografía de Allen. Origen judío. Divorciado dos veces. Vive en Nueva York. Originario de Brooklyn. Coney Island.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: El personaje explica como está siendo el proceso de superar una ruptura amorosa. - Internas: El personaje recuerda su relación con Annie y trata de explicarla a partir de otros sucesos de su vida. Es un personaje que recuerda. - Laterales: Annie se siente poco inteligente respecto a él, es una relación con problemas en la que ella no se siente realizada. - Latentes: En realidad Alvy continúa enamorado de ella y no comprende el cambio de carácter que hizo que la relación hiciera aguas. Se culpabiliza por ello. La película comienza con un monólogo. Es un narrador. Además es un narrador que es capaz de comunicarse con el espectador. Tiene <i>conciencia de diégesis</i>.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Obsesivo, poco sociable, soberbio, neurótico.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 93 minutos. Primera aparición del personaje: 1 minuto. Hay <i>flashbacks</i>. En la infancia está interpretado por un actor infantil.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Los aspectos de la infancia son similares en otras películas de Woody Allen. Igual que Allen, el personaje está interesado en el cine de Bergman y Fellini. Interesado en psicología y psicoanálisis. También en literatura y en Groucho Marx. Woody Allen y Diane Keaton tuvieron una relación, pero no es como aquí se narra. Desprecio por la industria en California. Aparición de Paul Simon es similar a la de McLuhan, pero Paul Simon no se interpreta a sí mismo como productor cinematográfico, sino que interpreta a Tony Lacey.</p>	

	<p>El personaje de Max podría remitir a Marshall Brickman.</p> <p>Finalmente el personaje de Singer realiza una obra de teatro <i>autoficcional</i> que muestra este final de la relación con Annie. No sólo es un proceso de <i>autoficción</i>, sino que es una <i>subdiégesis</i>. Sin embargo, no le vemos escribirla.</p>
--	--

Ficha 18. 1977, El hombre que amaba a las mujeres (Denner)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Bertrand Morane Edad del personaje: - Nombre del actor: Charles Denner Edad del actor: 51</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El hombre que amaba a las mujeres Año de la película: 1977 Director: François Truffaut Edad del director: 45</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre pelo castaño, delgado. -Elementos artificiales: Fotografías y cartas, máquina de escribir.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Personaje contemporáneo a la realización del filme. Soltero, recibe mucha atención por parte de las mujeres. Anteriormente residente de París, actualmente vive y trabaja en Montpellier. Trabaja en un laboratorio testando naves. También tiene afición literaria, será escritor. Fallece en diciembre de 1976, tiempo en que transcurre la película.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Bertrand persigue y seduce a las mujeres que le agradan, las analiza y con ello termina escribiendo una novela. - Internas: Recuerda a todas las mujeres con las que ha estado y pretende escribir un libro para que no se le olvide. Tiene miedo al olvido. - Laterales: El personaje está también condicionado a las acciones de otras mujeres, como es el caso de Delphine, que le busca al salir de la cárcel. - Latentes: El personaje arrastra de la infancia una serie de condicionantes provocados por la relación con su madre. Es un personaje activo.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Seducor mujeriego, detallista, poético, obsesivo, agradable, agradecido, creativo.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 120 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 3. El personaje no rompe con la <i>diégesis</i>.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Información vivencial documentada del autor</u> Hay sucesos enlazables a la vida de Truffaut. Principalmente los mismos que se señalan respecto a los personajes de Antoine Doinel.</p> <p><u>Alusiones entre autor y actor</u> Charles Denner es el actor escogido por Truffaut para esta película. Está elegido conscientemente.</p> <p>El personaje no tiene nada que ver con Denner, a quien Truffaut consideraba un puritano. Las vivencias de este personaje están sacadas de otras personas. En concreto de Michel Fermaud, quien co-escribe el guión.</p> <p><u>Relaciones con otras obras</u> Está documentado que esta película tiene material pensado originalmente para Antoine Doinel, en concreto la parte de la infancia. También la relación con prostitutas es relacionable con la juventud de Doinel, que se nos muestra en otras películas.</p> <p>Tanto Morand como Doinel son escritores finalmente.</p> <p>Al igual que sucede en <i>La noche americana</i>, no sólo se muestra el proceso creativo, sino que se reflexiona sobre la publicación y promoción de la industria editorial.</p>	

	<p><u>Observaciones</u></p> <p>El personaje es un narrador. Es un escritor que escribe lo que observa, lo que siente y lo que ha vivido. Es alguien creativo que canaliza sus vivencias y las expone al público.</p> <p>Tras la secuencia en la que la mecanógrafa rechaza seguir trabajando para Morane, se reflexiona sobre la escritura <i>autoficcional</i>. Se habla de las autobiografías.</p> <p>La creación se muestra como maternidad/paternidad en la secuencia con el doctor.</p> <p>También se muestra el trío como fantasía. No es la única película de Truffaut donde esto aparece. También es una de las fantasías de Antoine Doinel.</p>
--	--

Ficha 19. 1977, El hombre que amaba a las mujeres (Truffaut)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Desconocido Edad del personaje: - Nombre del actor: François Truffaut Edad del actor: -</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El hombre que amaba a las mujeres Año de la película: 1977 Director: François Truffaut Edad del director: 45</p> <p style="text-align: right;">*Aparición anecdótica.</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>-Rasgos indiciales: Hombre pelo castaño, delgado.</p> <p>-Elementos artificiales: Gorra, chaqueta.</p>
	Situación	Personaje contemporáneo a la realización del filme. No sabemos ni su nombre, ni su profesión.
	Acciones	<p>- Externas: Se quita la gorra en muestra de respeto y despedida por el fallecido Bertrand Morane.</p> <p>- Internas: -</p> <p>- Laterales: Coincide con la entrada del coche fúnebre al cementerio.</p> <p>- Latentes: No conocemos la globalidad de su vida.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>
	Descripción Psicológica	-
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 120 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0.</p> <p>No escuchamos su voz. No habla. Se expresa solamente mediante gestualidad.</p> <p>Aparece en un único plano. Es un Plano General.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Observaciones</u> Puede que su aparición intente exponer que Truffaut es alguien ajeno a Bertrand Morane.</p> <p>La ropa es parecida a la que utiliza el personaje.</p> <p>Denner y Truffaut tienen un físico parecido. El mismo corte de pelo, aunque el pelo de Truffaut es más canoso.</p> <p>La aparición es muy parecida en <i>El diario de Adèle H.</i></p>	

Ficha 20. 1978, La habitación verde (Truffaut)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Juliene Davenne Edad del personaje: - Nombre del actor: François Truffaut Edad del actor: 46</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: La habitación verde Año de la película: 1978 Director: François Truffaut Edad del director: 46</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre, estatura media, pelo castaño, delgado</p> <p>-Elementos artificiales: Las gafas, el proyector, las velas, reliquias de personas fallecidas, los retratos de su mujer difunta</p> <p>Personaje no contemporáneo a la realización del filme (La acción transcurre diez años después de su finalización de la I Guerra Mundial. Es decir, en 1928).</p> <p>Ex combatiente de la I Guerra Mundial. Hombre viudo que vive en un pueblo pequeño del Este de Francia. Francés. No casa completamente con la doctrina católica.</p> <p>- Externas: Como periodista especialista en necrológicas, Julien se preocupa activamente por preservar la memoria de sus propios muertos y se encarga de reparar una capilla para honrarles de la manera que él considera correcta. - Laterales: A pesar de su soledad, tiene relación con ciertas personas: Cécilia, la institutriz, el niño sordo, su jefe; y tiene cierto trato, poco profundo, con algunos de sus vecinos. - Latentes: Julien está traumatizado por la experiencia bélica, la muerte y está obsesionado por evitar el olvido. Igualmente guarda rencor a su amigo de la infancia Paul Massigny, del cual Cécilia ha sido amante.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p> <p>Reservado, asocial, distante, huraño, juicioso, con autoridad.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 94 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> En la capilla se encuentran alusiones a los fetiches del propio Truffaut. Ciertas personas de la vida real y profesional de Truffaut son homenajeados en ella.</p> <p>Julien Davenne es un escritor, periodista, pero también es un investigador. Se habla de que se va del pueblo a causa de unas conferencias. No queda claro si esa investigación tiene que ver con el niño sordo, al cual él cuida y educa. En este punto hay una relación grande con el personaje del Doctor Itard de <i>El pequeño salvaje</i>.</p> <p>El personaje finalmente fallece.</p> <p><u>Sobre la producción</u> Se sopesó a otros actores para el papel, entre ellos a Charles Denner, al que Truffaut luego se arrepintió de no escoger.</p> <p>El proyecto era un film muy personal para Truffaut. Él también tenía interés en desarrollar el personaje de una manera determinada, del mismo modo que quería desarrollar su carrera como actor.</p>	

Ficha 21. 1979, El aficionado (Stuhr)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Filip Mosz Edad del personaje: Dice que está en la treintena. Nombre del actor: Jerzy Stuhr Edad del actor: 32</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El aficionado Año de la película: 1979 Director: Krzysztof Kieslowski Edad del director: 38</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre con bigote. Apariencia no excesivamente masculina. Alrededor de treinta años.</p> <p>-Elementos artificiales: videocámara pequeña.</p>
<p>Situación</p>	<p>Hombre de nacionalidad polaca que vive en una pequeña localidad industrial cerca de Cracovia, Wielice. Huérfano -levemente se menciona que estuvo en un orfanato-, casado con una niña recién nacida. El personaje trabaja como comercial y viajante aunque pertenece a la clase obrera. Trabaja para una fábrica. Goza de un gran grupo de amistades con sus vecinos y sus compañeros de trabajo.</p> <p>Contemporáneo a la realización del film.</p>	
<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Filip Mosz compra una cámara para filmar a su hija recién nacida. Después recibe el encargo de hacer documentales para la fábrica para la que trabaja.</p> <p>- Internas: El personaje siente una vocación, pero nota como su vida cambia a medida que evoluciona su actividad como cineasta. Se siente realizado con esta nueva profesión, pero aunque a medida que crece su responsabilidad profesional también detecta la incomodidad y el inconformismo.</p> <p>- Laterales: El encargo de las películas acontece por el beneficio del sistema político. La actividad de Mosz es controlada a pesar de sus reticencias. También, todo ello afecta a su vida personal, incluyendo la relación con su mujer, y después con sus compañeros de trabajo. Para la gente de su entorno el trabajo del protagonista tiene consecuencias negativas y positivas, y ellas afectan a las relaciones que mantiene con ellos.</p> <p>- Latentes: Él no se percata de los cambios que su nueva afición ocasiona en su vida personal sencilla, pero satisfactoria hasta entonces. Poco a poco va descubriendo las carencias y fallas de su entorno.</p> <p>Personaje activo/pasivo.</p>	
<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Sencillo, observador, familiar, amistoso, obsesivo, documentalista, trabajador, cariñoso, ingenuo, curioso, entusiasta, sociable.</p>	
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 117 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 1.</p> <p>Es llamativo el plano final, en el que el personaje protagonista gira la cámara a sí mismo. No consideramos que eso sea <i>conciencia de diégesis</i> ya que la cámara, lo que ella registra, forma parte de la <i>diégesis</i> del film.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p>Observaciones Krzysztof Zanussi aparece actuando como sí mismo. Es un personaje que anima al personaje de Stuhr a que envíe sus películas a la televisión para que sean emitidas allí. Es un profesional de la industria cinematográfica con criterio, autoridad y contactos.</p> <p>Kiewslowski había sido también director de documentales. Los situaciones del personaje son relacionables con los problemas que Kieslowski tuvo anteriormente en la realización y estreno de sus películas documentales.</p> <p>La película muestra procesos de grabación y montaje. Los explica levemente.</p> <p>La película habla de los usos de la propaganda y el control de los creadores por parte de las figuras de poder. También habla de los concursos y de la industria del cine en entornos amateurs.</p>	

	<p>También, aunque el personaje realice documentales, experimenta con la ficción. Propicia los sucesos que no ocurren de manera natural para que se puedan grabar con la cámara.</p> <p>Reflexiona sobre el cine como simple registro para el recuerdo y el uso privado.</p> <p>La película termina con el personaje protagonista contando a la cámara el inicio de esta misma cinta generando una narración circular.</p>
--	--

Ficha 22. 1979, El amor en fuga (Léaud)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Antoine Doinel Edad del personaje: Nombre del actor: Jean-Pierre Léaud Edad del actor: 35</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El pequeño salvaje Año de la película: 1979 Director: François Truffaut Edad del director: 47</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre delgado de pelo oscuro y claro. -Elementos artificiales: Libros.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Divorciado recientemente después de cinco años casado, de París. Trabaja como corrector de texto en una imprenta. Presenta <i>conciencia de diégesis</i> en cuanto a que es escritor. Tiene una novela publicada hace dos años y está preparando la segunda. Contemporáneo a la realización del film.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: El personaje intenta reconciliarse con su actual pareja. - Internas: Doinel siente inestabilidad en su vida, pero no está preocupado. Él siente que es un personaje literario y novelesco. - Laterales: Doinel cumple con el divorcio igual que intenta tener buena relación con su ex mujer y con su labor de padre. También se encuentra con Colette, un antigua amor. También se reencuentra con Lucien, el amante de su madre. - Latentes: Las circunstancias de Doinel vienen acumuladas por sus experiencias pasadas, vistas en filmes anteriores, excepto la infidelidad a Christine, que fue la causa final para su divorcio. También hay información que Doinel desconoce, como el fallecimiento del hijo de Colette. Personaje pasivo.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Idealista, mujeriego, creativo, decidido, impulsivo, infantilizado para su edad.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 94 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Última de las películas de Truffaut protagonizadas por el personaje de Antoine Doinel desde <i>Los cuatrocientos golpes</i>. En esta película se recuperan a diversos personajes del ciclo, como el de Christine y el de Colette. Doinel tiene un hijo que se llama Alphonse. Alphonse es el nombre del personaje de Léaud en <i>La noche americana</i>. Fomentando el infantilismo, la nueva de pareja de Doinel es Sabine, interpretada Dorotheé, actriz conocida por los programas infantiles. Además, el personaje repara relojes; que es un símbolo de tiempo. Igualmente el personaje trabaja en una tienda de discos. En <i>Antoine y Colette</i>, donde se muestra la juventud de Doinel, observamos que él trabajaba en una fábrica de discos. El ámbito musical también ha sido importante para Doinel. Igualmente Christine era profesora de violín. La novela publicada de Doinel es la que escribe en <i>Domicilio conyugal</i>. Se trata de una novela <i>autoficcional</i> que aquí, a través del personaje de Colette, se desvelan sus mentiras. También la segunda pretende ser <i>autoficcional</i> y se basará en algunos sucesos expuestos en este filme.</p>	

	<p>Es interesante el capítulo centrado en la madre. La madre de Doinel nace en 1924 y fallece en 1971, según la lápida. No coincide la fecha con los datos de la madre de Truffaut, ya fallecida para la realización de este film. Se dice que la madre fallece mientras que Doinel está en el servicio militar (algo que podemos ver en <i>Besos robados</i>, rodada en 1968) en Alemania. La madre de Truffaut falleció en 1968.</p> <p>La relación con las mujeres de Doinel son muy parecidas a las del personaje interpretado por Denner en <i>El amante del amor</i>. Son personajes paralelos.</p>
--	---

Ficha 23. 1980, Recuerdos (Allen)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Sandy Bates Edad del personaje: - Nombre del actor: Woody Allen Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Recuerdos Año de la película: 1980 Director: Woody Allen Edad del director (durante la realización de la película): 45</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre estadounidense. Delgado. Entrando en la madurez. -Elementos artificiales: Gafas.</p> <p>El personaje es un actor cómico y un director cinematográfico de éxito. Es rico y vive lujosamente (el Roll Royce es una señal, igual que tiene servicio en casa). Contemporáneo a la realización del filme. Origen judío. Educado en esa religión. Se repite el fracaso en sus relaciones sentimentales. Originario de Brooklyn. Nueva York.</p> <p>- Externas: El personaje quiere hacer unas películas menos cómicas que aquellas por las que se ha hecho famoso. Está realizando una nueva película. - Internas: Bates se siente solo, agobiado. - Laterales: El personaje es acosado por el público y la gente que pretende introducirse en la industria a su costa. Es homenajeado y adulado. - Latentes: El personaje recuerda y piensa sobre relaciones sentimentales pasadas. No tiene <i>conciencia de diégesis</i>.</p> <p>Irónico, cínico, inteligente, obsesivo, inteligente, instruido, agobiado.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 88 minutos. Primera aparición del personaje: 1 minuto.</p> <p>Hay <i>flashbacks</i>. En la infancia está interpretado por un actor infantil. Realiza un truco de magia. El niño está caracterizado también con unas gafas.</p> <p>La película es en blanco y negro. Realmente no sabemos en qué año está sucediendo la acción, pero no está en un periodo histórico anterior.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p>Observaciones Durante la adolescencia, Woody Allen realizaba trucos de magia, como también se señala en el personaje.</p> <p>El personaje también ha nacido en Brooklyn, como Allen. Le gusta también la música jazz.</p> <p>El personaje de Allen parece tener problemas similares al Jerry Lewis, director estrella, de <i>El botones</i>. La gente piensa que él es cómico siempre, hasta cuando no pretende serlo. Se siente atrapado y limitado por su personaje mediatizado. También esta circunstancia se puede ver en Jerry Langford, interpretado por Jerry Lewis, en <i>El rey de la comedia</i>. Es posible que se repitan estos patrones entre los intérpretes del cine cómico también en otros intérpretes. De igual modo, intérpretes de otros géneros también pueden verse condicionados más allá de su actividad profesional.</p>	

	<p>Se muestran momentos laborales como actor y también se critica a la crítica y a la recepción cinematográfica. El personaje es homenajeado.</p> <p>La situación es trasladable a la carrera de Woody Allen. La obra de Allen entra en otra etapa donde se abordan temas más serios y los personajes tienen diferentes motivaciones y se enfrentan a situaciones más emocionales.</p> <p>Homenaje claro a <i>Ocho y medio</i>, de Federico Fellini. En esta película también encontramos <i>subdiégesis</i>.</p>
--	---

Ficha 24. 1982, Laberinto de pasiones (Almodóvar)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Pedro Edad del personaje: - Nombre del actor: Pedro Almodóvar Edad del actor: -</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Laberinto de pasiones Año de la película: 1982 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 33</p> <p style="text-align: right;">*Aparición anecdótica.</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de pelo negro.</p> <p>-Elementos artificiales: Lleva una botella en una mano y en la otra un guión.</p>
	Situación	Personaje contemporáneo a la realización del filme. Trabaja en el sector audiovisual en Madrid.
	Acciones	<p>- Externas: Está realizando una fotonovela. Da indicación al actor y al equipo técnico. También aparece con Fabio McNamara actuando como dúo musical. Da indicaciones al personaje de Imanol Arias.</p> <p>- Internas: -</p> <p>- Laterales: Los personajes siguen sus indicaciones.</p> <p>- Latentes: No conocemos la globalidad de su trabajo en esta fotonovela.</p> <p>Es un personaje activo.</p>
	Descripción Psicológica	Dirigente y comandante.
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 98 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 23.</p> <p>Como director de fotonovela aparece en una secuencia. Es un plano de <i>zoom out</i> en donde primero escuchamos su voz y al final llegamos a verle.</p> <p>Como cantante, junto con McNamara, aparece en otra diferente. En ella actúa físicamente.</p> <p>En la escena siguiente, escuchamos la voz de Almodóvar en la actuación en la que supuestamente está cantando el personaje de Imanol Arias.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> Es el director de la fotonovela.</p> <p>Almodóvar publicó una fotonovela en <i>El Vibora</i>.</p> <p><u>Observaciones</u> La canción que canta Almodóvar junto con McNamara alude a las drogas.</p> <p>Luego, al cantar el personaje de Imanol Arias, a quien se escucha, la voz, corresponde a la voz de Pedro Almodóvar.</p> <p>Almodóvar parece no decidirse entre su faceta como cantante, que físicamente y oralmente es la que predomina en la película, y la de director. Su exposición como cantante punk-pop todavía es predominante en la película. Aún no se alude al solista del coro, sino al cantante de música ligera. La música de Almodóvar y McNamara está asociada a unos ambientes determinados.</p> <p>Pese a los enunciados de Almodóvar sobre los enunciados de la identificación con el personaje de Antonio</p>	

	<p>Banderas, la similitud puede ser relacionada también con el personaje de Imanol Arias.</p> <p>Escuchamos su voz dándole indicaciones al personaje de McNamara. La dirección oral, aludiendo a símiles sexuales al dirigirle, es similar al inicio de <i>La ley del deseo</i>, en la escena del doblaje.</p> <p>En las apariciones de Almodóvar vemos o escuchamos (como sucede en <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>) a Almodóvar dirigiendo directamente. En <i>La ley del deseo</i> no vemos dirigir a Eusebio Poncela.</p> <p>Aparece Agustín Almodóvar en varias secuencias. Tiene diálogo. Es un compañero de piso del personaje de Antonio Banderas.</p>
--	---

Ficha 25. 1983, El rey de la comedia (Lewis)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Jerry Langford Edad del personaje: - Nombre del actor: Jerry Lewis Edad del actor: 57</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input checked="" type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: El rey de la comedia Año de la película: 1983 Director: Martín Scorsese Edad del director: 41</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>- Rasgos indiciales: Hombre maduro de pelo negro, imagen cuidada. Parecida apariencia a la del real Jerry Lewis en el entorno público.</p> <p>- Elementos artificiales: gafas.</p>
	Situación	<p>- Famoso comediante en Nueva York, aunque no sabemos si es originario de allí, con una carrera larga y establecida en televisión. No sabemos si está divorciado, viudo y soltero, porque parece vivir solo.</p> <p>Vive en una casa grande, lujosa con comodidades e incluso servicio.</p>
	Acciones	<p>- Externas: Por buena educación trata bien a Rupert, pero después le ignora.</p> <p>- Internas: Está cansado de su trabajo, con el que es ciertamente exigente. También vive en soledad.</p> <p>- Laterales: Es un personaje que se siente acosado por el fenómeno fan. Es acosado y secuestrado por dos personas desequilibradas y obsesionadas con la fama, como son Rupert Pupkin y Sasha.</p> <p>- Latentes: Aunque disfruta de su trabajo, el exceso de fama le lleva a situaciones incómodas. Le agobia la multitud. Él no conoce toda la fantasía que Rupert organiza sobre él, o las cosas que éste se imagina que incumben a su propia persona, como es el caso de la invención de la invitación a su casa o del gusto por el trabajo como comediante desconocido.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>
	Descripción Psicológica	Presionado, exigente, trabajador, serio, juicioso.
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 109 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 1.</p> <p>Aparece en territorios imaginados por el personaje protagonista. En ellos realiza acciones que el sujeto no haría fuera de estos terrenos subjetivos del personaje de De Niro.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Observaciones</u> El nombre de Jerry Langford coincide con el de Jerry Lewis. En el apellido coincide la inicial. La profesión es relacionable claramente.</p> <p>Al igual que Jerry Langford, también Martin Scorsese y Robert De Niro son personajes célebres. Esta circunstancia no es algo que sólo sufriera únicamente el Jerry Lewis real.</p> <p>En 1h 29 min aparece Scorsese en un plano conjunto. Sólo aparece en este plano. Es el director realizador del programa de Langford. Esta aparición es importante porque resulta ser el único personaje al que le hacen gracia los chistes de Pupkin. Respecto a la <i>autoficción</i>, es una aparición con significado.</p> <p>Aparecen los padres de Scorsese en la película.</p>	

	<p>Otros personajes, como Ed Herlihy Tony Randall, Victor Borge, etc., salen haciendo de sí mismos.</p> <p>La película expone el mundo de la fama, la televisión y también pone en relieve la recepción que tiene el espectador sobre las obras.</p>
--	--

Ficha 26. 1984, ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Almodóvar)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Desconocido Edad del personaje: - Nombre del actor: Pedro Almodóvar Edad del actor: -</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/></p> <p> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: ¿Qué he hecho yo para merecer esto? Año de la película: 1984 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 35</p> <p style="text-align: right;">*Aparición anecdótica.</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>-Rasgos indiciales: Hombre de pelo negro.</p> <p>-Elementos artificiales: Bufanda, chaqueta roja.</p>
	Situación	Personaje contemporáneo a la realización del filme. Trabaja en el sector audiovisual en Madrid.
	Acciones	<p>- Externas: Está preparando el rodaje.</p> <p>- Internas: -</p> <p>- Laterales: El personaje de Maura cruza la plaza en donde están trabajando.</p> <p>- Latentes: No conocemos la globalidad de su trabajo.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>
	Descripción Psicológica	-
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 102 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 0.</p> <p>Escuchamos su voz nada más iniciarse los títulos de crédito.</p> <p>Aparece en un único plano. Es un Plano General en movimiento.</p> <p>No sucede de ese modo cuando vuelve a salir realizando el <i>playback</i>.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> Puede ser director de cine o un ayudante.</p> <p><u>Observaciones</u> Escuchamos su voz nada más iniciarse los títulos de crédito. Está dando indicaciones a aquellos que están descargando material y grabando material de sonido.</p> <p>Aparece entre un colectivo de personas, pero es uno de los que interaccionan con el personaje de Carmen Maura.</p> <p>Vuelve a aparecer, en televisión, interpretando un <i>playback</i> de <i>La bien pagá</i>, canción que se aleja del pop punk de Almodóvar y McNamara.</p> <p>La faceta como cantante continúa teniendo más peso, pues aquí es más remarcable visualmente. No sabemos si es exactamente el mismo personaje.</p>	

Ficha 27. 1989, La ley del deseo (Maura)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Tina Quintero Edad del personaje: - Nombre del actor: Carmen Maura Edad del actor: 42</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input checked="" type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: La ley del deseo Año de la película: 1987 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 38</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>-Rasgos indiciales: Mujer transexual española, pelo largo, atractiva para los hombres.</p> <p>-Elementos artificiales: Pendientes, maquillaje, altar religioso.</p>
	Situación	<p>Personaje contemporáneo a la realización del filme. Actriz con problemas económicos y escasa oferta laboral. Vive en Madrid y se supone que nació allí. Católica.</p>
	Acciones	<p>- Externas: Tina Quintero es una actriz que cuida de una niña desatendida por su madre.</p> <p>- Internas: Tina se avergüenza de su pasado, el cual quiere mantener oculto, pero confía en su hermano Pablo. El personaje siente que está envejeciendo, también se siente sola y abandonada.</p> <p>- Laterales: Su hermano Pablo escribe un proyecto para ella. Aún habiendo renegado del amor, es finalmente seducida por el personaje de Antonio con el fin de acercarse más a Pablo. También la niña a la que cuida le corresponde con afecto.</p> <p>- Latentes: Tina sufrió abusos durante la infancia, tanto en el colegio de curas, como por parte de su padre.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>
	Descripción Psicológica	<p>Amable, maternal y fraternal.</p>
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 102 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 6.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> Ambos fueron solistas del coro durante su infancia.</p> <p><u>Observaciones</u> Su hermano Pablo deja entrever que no es una actriz de gran talento. El talento se lo reconocen los curas ante su canto.</p> <p>La trama como solista del coro será ampliada en <i>La mala educación</i>. Aquí parece una subtrama que no lleva a ningún sitio concreto. Es decir, el personaje será desarrollado.</p> <p>También consume cocaína. Pero no abusa.</p> <p>El personaje está interpretado por una actriz. Posteriormente los transexuales en la obra de Almodóvar serán interpretados por hombres. En <i>La mala educación</i> todos serán hombres.</p> <p>Aunque biológicamente incapacitada para ser madre, actúa con agrado como una madre para la niña interpretada por Manuela Velasco. La madre biológica, Bibi Andersen se asemeja a un personaje que después veremos desarrollado en <i>Tacones lejanos</i>, en la relación entre el personaje de Victoria Abril y Marisa Paredes.</p>	

Ficha 28. 1989, La ley del deseo (Poncela)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Pablo Quintero Edad del personaje: - Nombre del actor: Eusebio Poncela Edad del actor: 40</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: La ley del deseo Año de la película: 1987 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 38</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre español, delgado, rubio y atractivo para los demás.</p> <p>-Elementos artificiales: Camisas llamativas, máquina de escribir.</p> <p>Contemporáneo a la realización del filme. Director de cine con varias películas realizadas. También dirige teatro. Vive en Madrid y se supone que nació allí.</p> <p>No le vemos dirigir. No muestra <i>conciencia de diégesis</i>.</p> <p>- Externas: Pablo Quintero es un director de cine que escribe y prepara nuevos proyectos. Le vemos escribir, pero nunca dirigir como tal. Cuida laboralmente de su hermana. - Internas: Sexualmente activo, está emocionalmente involucrado en una relación disfuncional con un hombre más joven que él. Aunque no se avergüenza de su situación emocional, se muestra como un hombre reservado. - Laterales: Otro joven, quien oculta su homosexualidad, se obsesiona con él tras iniciarlo sexualmente. Ese otro joven asesinará, por celos, al otro hombre del que Pablo está enamorado. Su hermana cuida de él cuando tiene problemas tras el accidente. - Latentes: Cuida de su hermana. Su hermana Tina sufrió abuso por parte de su padre y después se fugó con él a Marruecos tras el divorcio de sus padres. Allí cambió de sexo. La madre falleció, el padre abandonó a Tina y ahora vive en Nueva York. No mantiene ningún contacto con él.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p> <p>Reservado, creativo, pasional, afable y reflexivo</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 102 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 6.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> Ambos son directores de cine. Tienen la misma profesión.</p> <p><u>Observaciones</u> El personaje sufrirá un accidente de coche, como su cede en <i>Los abrazos rotos</i>. Ese accidente le provoca secuelas (pérdida de memoria), pero el personaje se cura de ellas. Bebe. Fuma. Consume cocaína y otras pastillas. No parece abusar de ello. Homosexual, como en <i>La mala educación</i>. Promiscuidad.</p> <p>Respecto al personaje de Antonio, interpretado por Antonio Banderas, durante el tiempo que él está enamorado, le aborrece. Finalmente entiende que su amor es sinceramente apasionado (aunque obsesivo), aunque es entonces cuando es disparado por la policía. El personaje de Banderas, un chico un poco simple y desequilibrado, parece tener continuidad en <i>Átame</i>. Además, en esta película su personaje se llama Antonio Benítez. Es decir, comparte nombre y la inicial de su primer apellido. Es utilizado como actor fetiche en cuanto que es muy probable que el papel fuera escrito para él. Además, su madre tiene acento sevillano; y recordemos que el propio Banderas es originario de Sevilla.</p> <p>Aquí sale también Victoria Abril, acompañando al principio de la película al personaje de Juan, de quien Pablo está enamorado.</p>	

<p>Los policías son Fernando Guillén y Fernando Guillén Cuervo. Estos dos policías son también padre e hijo.</p> <p>Eusebio Poncela hace de director de cine. Hay un antecedente claro: <i>Arrebato</i>, de Iván Zulueta, película siete años anterior.</p> <p>El propio Almodóvar hace <i>autodiégesis</i> en la película. Al propio Almodóvar lo vemos en el plano de la ferretería. Igualmente escuchamos su voz doblando al fotógrafo de la discoteca, y también en dos canciones que suenan allí. Las canciones son relativas al dúo Almodóvar y McNamara.</p> <p>A su hermano Agustín Almodóvar lo vemos en tres secuencias. En el hospital. Además tiene diálogos.</p> <p><u>Alusiones entre Almodóvar y Poncela</u> El personaje parece acudir más a Poncela que al propio Almodóvar.</p> <p><u>Sobre la producción</u> Primera película producida por El Deseo S.A.</p>
--

Ficha 29. 1998, Celebrity (Branagh)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Lee Simon Edad del personaje: 40 Nombre del actor: Kenneth Branagh Edad del actor: 38</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Celebrity Año de la película: 1998 Director: Woody Allen Edad del director (durante la realización de la película): 63</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre estadounidense. -Elementos artificiales:</p>
	<p>Situación</p>	<p>Hombre divorciado tras dieciséis años de relación. Articulista. Pretende ser guionista pero busca que una estrella pueda lanzar su guión. Novelista fracasado. Es un escritor/periodista. Vive en Nueva York.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: El personaje se desarrolla profesionalmente con el fin de codearse con celebridades que puedan ayudarle en su trabajo. También, mediante esta labor, intenta mantener relaciones con mujeres. - Internas: Sufre una crisis de mediana edad. No se siente además lo suficientemente bueno. - Laterales: Su ex mujer si aprovecha las oportunidades que la vida le pone delante. Pero ella, a partir del divorcio, tiene una vida paralela a la de él. - Latentes: El personaje no aprovecha correctamente las oportunidades que la vida y su esfuerzo le ponen frente a él. En realidad, se autosabotea, como cuando su pareja le termina tirando su novela nueva al agua tras enterarse de su infidelidad (acción lateral). Personaje activo.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Estancado, entusiasta, idealista, inseguro, fracasado, mujeriego.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 113 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 3. El personaje de Judy Davis muchas veces funciona por contraste. Tienen tramas paralelas.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Graduado en 1975. Acaba de cumplir los 40 años, y es entonces cuando decide cambiar su vida. Siente que no ha aprovechado su juventud. Aparece Donald Trump actuando como Donald Trump. Es similar a la aparición de McLuhan en <i>Annie Hall</i>, pero aquí es menos relevante el personaje, en esta secuencia. En la película hay una autocrítica respecto a la gente de la industria cinematográfica y también respecto a la propia obra.</p>	

Ficha 30. 2000, Los espigadores y la espigadora (Varda)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Agnès Varda Edad del personaje: Nombre del actor: Agnès Varda Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Los espigadores y la espigadora Año de la película: 2000 Director: Agnès Varda Edad del director: 72</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Señora de edad avanzada, aspecto envejecido, pelo teñido. -Elementos artificiales: Videocámara.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Cineasta experimentada de nacionalidad francesa. Viuda. Vive sola con gatos. Aunque no se menciona, sabemos que vive en Francia, pero no sabemos dónde exactamente. Podemos intuir que no es una persona rica ya que su casa tiene filtraciones de agua. Es una casa bastante modesta pese a que ella, como cineasta, está reconocida en todo el mundo. Tiene una alta <i>conciencia de diégesis o de mediatización</i>.</p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Varda hace un documental sobre los recolectores viajando a distintos lugares. - Internas: La directora reflexiona sobre la sociedad, el consumo, etc., También reflexiona sobre sí misma, su identidad y su profesión. - Laterales: Varda tiene también la necesidad de las opiniones de otras personas, las comenta y las pone en valor. La directora narra y expone a las otras personas al igual que lo hace consigo misma. - Latentes: No sabemos si miente o si oculta información. Mucha información personal la expone, pero no toda. Es un personaje activo, catalizador (puesto que interacciona) y también narrador. Tiene una alta <i>conciencia de diégesis o de mediatización</i>.</p>
	<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Profesional, aunque sin darle importancia a las leyes técnicas. Dialogante, divertida, juguetona, experimentadora. Educada. Independiente. Artística.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 82 minutos. Primera aparición del personaje: La primera aparición <i>en off</i> es en el minuto 0. La primera aparición física es en el minuto 4. La actuación de Varda muchas veces está realizada desde su posición de reportera, pero a veces también posa. Según la intención de la directora su actitud es más documental o ficcional; pero nunca llega a actuar en términos comprendidos en ficción.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p>Varda conoce la técnica, pero hace este filme sin requerir de una tecnología convencional. Graba con una videocámara. Además, también pone en cuestión las praxis establecidas. Por ejemplo, cuando se deja la cámara abierta y se ve la tapa colgando, ella no deshecha este material, sino que lo utiliza. Es más mundana, más cotidiana que otros directores de cine. Al igual que en el documental de Welles, Varda se identifica con los sujetos que ella está grabando. Ella también es una recolectora. Hace autorretrato conscientemente al filmarse a sí misma mostrando los síntomas de su vejez. En el film <i>Dos años después</i>, la segunda parte de este film, al final, enlaza esa forma de filmarse a sí misma como la forma en que filmó a su marido Jacques Demy en <i>Jacquot de Nantes</i>. La película <i>Dos años después</i> es una obra que está propiciada por esta película analizada. Vistas en conjunto el análisis se multiplica. Es interesante.</p>	

Ficha 31. 2002, Un final made in Hollywood (Allen)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Val Waxman Edad del personaje: Nombre del actor: Woody Allen Edad del actor:</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Un final made in Hollywood Año de la película: 2002 Director: Woody Allen Edad del director: 67</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre americano, pelo medianamente cano, encalvecido. -Elementos artificiales: Gafas, vestimenta casual, no formal.</p>
	<p>Situación</p>	<p>Director de cine que anteriormente tuvo mucho éxito comercial, pero que actualmente se dedica a realizar anuncios publicitarios. Con problemas económicos. Asentado en Nueva York. Considerado un autor por películas hechas hace muchos años. Divorciado varias veces, tiene un hijo músico punk con el que no tiene contacto. Muestra entorno público y privado. <i>Sin conciencia de diégesis.</i></p>
	<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Waxman afronta el rodaje de una superproducción en Hollywood, <i>The City That Never Sleeps</i>, que le permitiría recuperar un buen estatus dentro de la industria cinematográfica. - Internas: No ha superado la infidelidad de su ex mujer, quien le abandonó por un productor cinematográfico hace diez años. Actualmente vive con una chica joven e ingenua de la que se avergüenza. También oculta su ceguera, provocada por la gran presión que siente. - Laterales: Waxman llega a la producción gracias a su ex mujer, la cual sigue enamorada de él y le ayuda al recuperar el contacto tanto a nivel profesional como profesional. - Latentes: Waxman no entiende porqué su ex mujer le abandonó, y también arrastra problemas de comunicación con su hijo. Personaje pasivo.</p>
<p>Descripción Psicológica</p>		<p>Neurótico, dubitativo, hipocondriaco, inteligente, expresivo, dialogante.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 114 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 4. Es el personaje que más tiempo aparece en pantalla. La narración a veces es conducida <i>en off</i> por la periodista, no por él. Muestra a Allen como un conocedor de la técnica. Aunque rueda la película ciego, luego, al recuperar la vista es capaz de valorar lo desafortunado del trabajo. Además, antes de rodarla, sus valoraciones técnicas son de gran valor.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> En el personaje de Lori se ve como una aspirante a actriz, novia de Waxman, quiere aprovecharse de su relación sentimental para conseguir entrar en la industria cinematográfica. El personaje de Waxman ha logrado 2 Premios Oscars. En el momento de la realización del filme, Allen había obtenido 2 Premios Oscar al Mejor Guión Original y 1 por Mejor Dirección. En la película se expone el proceso de producción de una película, el modo de operar de los productores, a los que se critica. También se exponen procesos de rodaje, principalmente en grandes estudios. Hay una crítica al sistema de Hollywood, igual se expone a la crítica cinematográfica, tanto americana, como europea (francesa en concreto). Al final la película dentro del filme es un fracaso de crítica y público en Estados Unidos, pero la</p>	

	<p>crítica francesa la valora. Finalmente el personaje se va a vivir a Francia.</p> <p>También se critica a los medios publicitarios orientados a la prensa rosa.</p> <p>Se repite la idea de <i>Recuerdos</i>, los productores no lo pueden contratar por problemático, y también consideran que él ya ha hecho las mejores películas. Piensan que no podrá repetir el gran éxito. Sin embargo es considerado como un autor reputado.</p>
--	--

Ficha 32. 2003, Los rubios (Carri)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Albertina Carri Edad del personaje: Nombre del actor: Albertina Carri Edad del actor: 30</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Los rubios Año de la película: 2003 Director: Albertina Carri Edad del director: 30</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Mujer argentina, delgada, morena. Pelo rizado. -Elementos artificiales: Gafas, cámara de video.</p> <p>Estudiante universitaria de Buenos Aires, Argentina. Contemporánea a la realización del filme. Directora del documental respetada por aquellos que colaboran con ella en el filme. Tiene hermanas mayores. No presenta <i>consciencia de diégesis</i> a pesar de ser consciente de que está siendo filmada. No hay intención de dirigir el relato desde su presencia.</p> <p>- Externas: Albertina Carri es una directora que realiza un documental sobre el asesinato de sus padres. Dialoga con el equipo técnico y con aquellos que entrevista. - Internas: No expone en sus sentimientos a través de su presencia en el filme. - Laterales: Albertina recibe información y dialoga con aquellos con los que comparte información. - Latentes: No se aclara en el documental la situación sociopolítica que llevó al asesinato de los padres de Carri. Personaje activo.</p> <p>Decidida, dirigente y comunicativa.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 1 hora y 23 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 3. Pero escuchamos voces <i>en off</i> en el minuto 0.</p> <p>Encontramos a Carri tanto en planos en blanco y negro como en planos en color. En algunos de esos planos, que rompen con la ficcionalización, son planos que comparte con Carri y en donde se queda explicitado que, al compartir plano, es Carri quien cumple con el rol de Carri, mientras que Couceyro ya no actúa en su nombre y es sólo una mera actriz.</p> <p>ELEMENTOS SONOROS Sí escuchamos a Carri siempre es con un acompañamiento de su presencia en la <i>diégesis</i>. No se expone desde la <i>extradiégesis</i>.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Albertina Carri se emociona en algunas secuencias del filme, pero no en la cantidad proporcional del total de las actuaciones de Carri. Generalmente, las emociones de Carri son relativas a la eficacia del documental y de los procesos que está realizando y no por aquellos sucesos personales que el documental expone. Carri, como personaje, está en el inminente presente del documental. Cuando habla del pasado, lo hace a través de Couceyro.</p> <p>Se muestran entrevistas, momentos del rodaje, e incluso se señalan las praxis de grabación. También se indican actos de interpretación por parte del relevo de Analía Couceyro. También de dirección de actores.</p>	

Ficha 33. 2003, Los rubios (Couceyro)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Analía Couceyro (interpretando a Albertina Carri) Edad del personaje: Nombre del actor: Analía Couceyro Edad del actor: 29</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input checked="" type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Los rubios Año de la película: 2003 Director: Albertina Carri Edad del director: 30</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Mujer argentina, delgada, morena.</p> <p>-Elementos artificiales: Gafas, similares a las de Carri. No hay indicios de que Couceyro las use también, por tanto, se piensa que es un rasgo de ficcionalización y caracterización.</p> <p>Actriz profesional. Contemporánea a la realización del filme. Se pone a las ordenes de la directora del film.</p> <p>Presenta <i>consciencia de diégesis</i>, y articula la narración desde la orden que tiene desde el guión y desde la directora.</p> <p>- Externas: Analía Couceyro es una actriz que se hace pasar por Albertina Carri y cumple su rol representativo dentro de la película. Trabaja, se emociona y rememora en la manera en que Carri debiera hacerlo. - Internas: - - Laterales: Couceyro se pone a las ordenes de Albertina Carri y actúa dentro del filme. - Latentes: No sabemos la situación personal ni profesional de Couceyro, ni tampoco su relación con Carri, ni con los sucesos propios del documental.</p> <p>Personaje pasivo y narrador, pero es narrador siempre haciéndose pasar por Carri.</p> <p>Obediente, asertiva y de buen trato.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 1 hora y 23 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2. Pero escuchamos voces <i>en off</i> en el minuto 0. Puede ser ella.</p> <p>ELEMENTOS SONOROS Sí escuchamos a Couceyro <i>en off</i> en algunas secuencias. Desde ahí, sí que escuchamos a Carri/Couceyro conduciendo el relato desde la <i>extradiégesis</i>.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> La propia Couceyro se presenta por su propio nombre en el minuto 7 y acto seguido anuncia que representa a Albertina Carri sin mentir al espectador en la función que ella tiene dentro del filme. Es una <i>impostora</i> que se presenta como tal.</p> <p>Es una actriz que, como actriz, opera en la película a las ordenes de Carri. Sin embargo, no cumple ese rol durante toda la cinta. Cuando no lo hace, está representada como un miembro más de la realización del filme como actriz o modelo.</p>	

Ficha 34. 2004, La mala educación (Martínez)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Enrique Goded Edad del personaje: - Nombre del actor: Fele Martínez Edad del actor: 29</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: La mala educación Año de la película: 2004 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 55</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre español, delgado, de pelo moreno.</p> <p>-Elementos artificiales:</p> <p>No es contemporáneo a la realización del filme. El filme se narra desde 1980, teniendo <i>flashbacks</i> a momentos de infancia de los personaje. Es el único que no es contemporáneo.</p> <p>Director de cine con varias películas realizadas. Vive en Madrid. Es homosexual. Ateo aún educado en colegio católico. Buena posición económica.</p> <p><i>Le vemos dirigir. No muestra conciencia de diégesis.</i></p> <p>- Externas: Aparte de dirigir la película, investiga sobre los sucesos relativos a un antiguo compañero de colegio. Al final descubre gran parte de las cosas que no sabía sobre ese compañero igual que descubre que aquel que se hace pasar por él es su hermano.</p> <p>- Internas: Muy pronto, el personaje intuye que está siendo engañado y que aquel que se presenta como su amigo no es quien dice ser.</p> <p>- Laterales: En su productora, recibe la visita de un antiguo compañero de colegio el cual le ofrece un guión para dirigir. Ese guión está inspirado en los sucesos que ambos vivieron de niño y donde él fue participe. Ese personaje es un actor que está obsesionado por lograr un papel en sus películas.</p> <p>- Latentes: Martin, el productor le quiere, e intenta asistirle, intuimos que hubo una relación entre ambos. También los abusos que sufrió el otro personaje durante su infancia, de las que Enrique no sabía. También todo la historia relativa a Ignacio y Juan, como la suplantación de identidad y su asesinato.</p> <p><i>Es un personaje pasivo.</i></p> <p>Decidido, dialogante, desconfiado, reservado, manipulador (pero de manera pasiva).</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 106 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> Ambos son directores de cine. Tienen la misma profesión.</p> <p>Entrevistas señalan que el primer amor de Almodóvar sucedió con un chico en el colegio.</p> <p>Aunque no sucede con el personaje de Enrique Goded, se vuelve a señalar la circunstancia del solista del coro. Este otro personaje, el del otro chico, también es un personaje que escribe. Por tanto, aún en menor medida, también hay <i>autoficción</i> en él.</p> <p>Goded recorta noticias de sucesos desde el periódico como ideas de posibles películas. Esto también lo hace Almodóvar.</p> <p><u>Observaciones</u> La productora se llama El Azar Producciones S.A. Empiezan a mostrarse más facetas del proceso de producción.</p>	

El personaje bebe, pero no abusa. Fuma.

En el relato, es denominado como Enrique Serrano García.

En esta película sí que vemos al personaje dirigiendo. Igual que vemos parte de su película (*subdiégesis*). Todo lo que pensamos que es *flashback* finalmente es parte de la película que está filmando Goded. Igualmente podemos verle en el plató de rodaje. Al personaje de Lluís Homar también lo veremos dirigir en *Los abrazos rotos*.

Agustín Almodóvar aparece como limpiador de piscinas.

Al igual que el personaje del hijo del productor en *Los abrazos rotos*, hay un personaje más joven que intenta escalar gracias al director. Se intentan aprovechar. Coincide que son personajes homosexuales. En este caso Juan, actor de teatro, consigue aprovecharse de Goded al conseguir el papel que él quería al rodar *La visita*, escrita por su hermano Ignacio.

Al final de la película, se expone que gracias a su éxito se convirtió en el actor de moda. Durante los 80 trabajó en el cine, pero en los 90 su carrera sufrió altibajos y que en los 2000 trabajaba en televisión. No sabemos si habla de alguien real.

En la película sí que hay una demonización al abuso de drogas, al cual se atribuye a determinados ambientes no agradables y a los cuales el personaje de Enrique Goded no pertenece.

El personaje tiene una relación con Juan parecida a la que tiene Poncela con Banderas en *La ley del deseo*.

Alusiones entre Almodóvar y Fele Martínez

El personaje de Fele Martínez es el que más se le parece a Pedro Almodóvar después del de Antonio Banderas. Desde luego, el de Eusebio Poncela o el de Lluís Homar no.

Ficha 35. 2009, Los abrazos rotos (Homar)

FICHA TÉCNICA	<p>Nombre del personaje: Mateo Blanco Edad del personaje: - Nombre del actor: Lluís Homar Edad del actor: 52</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Los abrazos rotos Año de la película: 2009 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 60</p>	
CONTENIDO	Presencia	<p>-Rasgos indiciales: Hombre español, delgado, claro, encalvecido y canoso. Atractivo para los demás.</p> <p>-Elementos artificiales: Bastón, ordenador, fotografías.</p>
	Situación	<p>Es contemporáneo a la realización del filme. El filme se narra 2008, presentando <i>flashbacks</i> a los años 90. Pero gran parte del metraje no es contado en ese periodo, sino se cuenta en <i>flashback</i> de 1994.</p> <p>Director de cine ciego a causa de un accidente. con varias películas realizadas. Vive en Madrid. Heterosexual. Situación económica media. Ahora sólo se dedica a escribir guiones.</p> <p>Le vemos dirigir. No muestra <i>conciencia de diégesis</i>.</p>
	Acciones	<p>- Externas: El personaje cuida del hijo de su ayudante de producción que sufre un accidente a causa de las drogas y le cuenta lo que sucedió años atrás durante el rodaje de su última película. Finalmente terminará montando otra vez su película <i>Chicas y maletas</i>.</p> <p>- Internas: El personaje continúa viviendo a causa de la ceguera bajo el yugo de un sentimiento de haber perdido el amor, su actriz, a causa de un accidente de coche, lo cual también supuso el fin de su carrera como director.</p> <p>- Laterales: Una vez se queda ciego, el personaje continúa recibiendo asistencia personal y profesional de su antigua ayudante de producción y de su hijo. También recibe una visita del hijo de su antiguo productor, ahora fallecido, amante del personaje Penélope Cruz, con el fin de realizar un proyecto juntos. En cierta medida, este engaño de no dar la identidad real, se asemeja al inicio de <i>La mala educación</i>.</p> <p>Mateo un personaje que durante la película recibirá confesiones de cosas que él no sabe.</p> <p>- Latentes: El personaje no sabe que tiene un hijo fruto de la relación con Judith, su ayudante. El hijo de Ernesto Martell es quien le ayuda y le socorre. Aunque está obsesionado con él, también le ayuda y le socorre.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>
	Descripción Psicológica	Trabajador, creativo, seductor, dialogante, afable.
MODALIDAD DE APARICIÓN	<p>Duración de la película: 125 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 1.</p>	
CREACIÓN	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> <i>Chicas y maletas</i>, supuestamente se rueda en 1994, pero alude a <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>, que data de 1988.</p> <p>Se comenta que Harry Caine/Mateo Blanco ha dirigido cinco dramas y que <i>Chicas y maletas</i> iba a ser su primera comedia. <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i> no era la primera película de Almodóvar y fue su séptimo largometraje.</p> <p>Harry Caine es un sinónimo que el propio Almodóvar pensó para él mismo.</p>	

	<p><u>Observaciones</u></p> <p>También el personaje tiene una persona que cuida de él. Es la productora Judith García, que parece también su asistente. Al igual que sucedía en <i>La mala educación</i>, ellos parecen haber tenido una relación previa. El hijo de ella le ayuda a realizar los guiones y a redactar aún sin cobrar.</p> <p>Es un personaje embebido en recuerdos. Además es un contador de historias. Él las narra, como cuando le cuenta lo que sucedió al hijo de Blanca Portillo.</p> <p>Fuma, pero no abusa.</p> <p>Agustín Almodóvar actúa como jardinero.</p> <p>La escritura sigue muy presente en el personaje del director.</p> <p>El personaje de Penélope Cruz quiere ser actriz y le pide una prueba. En cierta manera también se aprovecha de su fama.</p> <p>Es un personaje que vive del recuerdo. Lo será también el de <i>Dolor y gloria</i>.</p> <p>Pero el hijo de Ernesto Martell también graba, pero creo que hay mucha menos <i>autoficción</i> en este personaje.</p> <p>El coche es rojo, como el de <i>La ley del deseo</i>. En ambos se tiene un accidente.</p> <p>Ya no vemos sólo el rodaje, sino también el montaje y observamos otras fases de producción. Esto es relevante. Aquí la visión sobre el mundo del cine es más completa.</p>
--	--

Ficha 36. 2009, Si la cosa funciona (David)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Boris Yellnikoff Edad del personaje: Nombre del actor: Larry David Edad del actor: 62</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario <input type="checkbox"/> Otros* <input type="checkbox"/> Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Si la cosa funciona Año de la película: 2009 Director: Woody Allen Edad del director (durante la realización de la película): 74</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p> <p>Situación</p> <p>Acciones</p> <p>Descripción Psicológica</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre heterosexual, calvo. -Elementos artificiales: Gafas.</p> <p>Hombre divorciado con un hijo al que no se ve. De origen judío. Originario de Nueva York. Cojo tras un intento de suicidio. Antes era profesor en la universidad de Columbia, propuesto para el Nobel de Física. Experto en mecánica cuántica. Ahora trabaja como profesor de ajedrez para niños.</p> <p>El personaje tiene <i>conciencia de diégesis</i>. Rompe la pared con el espectador. Es un personaje que narra para sus amigos y para el espectador. Es narrador e intenta aleccionar sobre la vida.</p> <p>- Externas: Larry David narra su visión de la vida y sus vivencias pasadas en el último año en relación a su vida con Melody, una chica de 21 años que acogió en su casa y con la que terminó casándose, todo para justificar la teoría de que algo es válido “si funciona”. - Internas: Es un personaje que pretende vivir en la misantropía. - Laterales: Hay otros sucesos que repercuten en su vida, como la voluntad de Melody por casarse con él y la de su suegra por separarlos posteriormente. - Latentes: Los sucesos pasados le hacen ser como es, su anterior matrimonio y la angustia de la existencia le llevaron a un intento de suicidio y a replantearse su vida.</p> <p>Personaje pasivo, pero narrador.</p> <p>Desagradable, soberbio, huraño, maniático, sarcástico, desinteresado por el sexo, poca voluntad de socializar.</p>
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 92 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 1.</p> <p>El personaje es el protagónico, pero ocurren acciones no focalizadas en él, sobretodo lo que sucede con los personajes de Melody, o la relación de Melody con el chico más joven.</p>	
<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Observaciones</u> Larry David también es un actor popular al margen de la carrera de Woody Allen. Ha trabajado como productor y guionista de manera prestigiosa. Son carreras similares.</p> <p>El personaje de Larry David, aunque no le vemos tocar, entiende de música y sabe tocar algún instrumento. Queda con sus amigos para tocar.</p>	

Ficha 37. 2019, Dolor y gloria (Banderas)

<p>FICHA TÉCNICA</p>	<p>Nombre del personaje: Salvador Mallo Edad del personaje: - Nombre del actor: Antonio Banderas Edad del actor: 59</p> <p>Tipo de personaje Principal Secundario Otros* Protagonista <input checked="" type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Antagonista <input type="checkbox"/></p> <p>Título de la película: Dolor y gloria Año de la película: 2019 Director: Pedro Almodóvar Edad del director: 70</p>	
<p>CONTENIDO</p>	<p>Presencia</p>	<p>-Rasgos indiciales: Hombre español, delgado, pelo oscuro pero con muchas canas. Educado en el catolicismo, pero se mantiene entre la creencia y el ateísmo.</p> <p>-Elementos artificiales: Ordenador, gafas de sol, las chaquetas (la forma de vestir, en general, es parecida a la de Almodóvar).</p>
<p>Situación</p>	<p>Es contemporáneo a la realización del filme. El filme se narra 2019, presentando <i>flashbacks</i> a la infancia, pero no a los años 80. Vive en Madrid, pero no es originario de allí.</p> <p>Homosexual. Soltero.</p> <p>Buena situación económica, pero en su infancia la situación no era cómoda.</p> <p>Director de cine de éxito internacional (aquí se especifica que el éxito ha sido mundial), ahora retirado a causa de la mala salud física. Le han operado de dolencias de espalda. También tiene ansiedad y depresión.</p> <p>Escasa vida social. Es así también el personaje de <i>La mala educación</i>.</p> <p>Le vemos dirigir. No muestra <i>conciencia de diégesis</i>.</p>	
<p>Acciones</p>	<p>- Externas: Salvador cuenta, relata o rememora sucesos pasados. Quiere reconciliarse con el protagonista de su película <i>Sabor</i>, película rodada hace treinta y dos años que ahora le gusta y quiere que el actor la presente junto a él en la filmoteca tras haberle prohibido ir al estreno en su día. También empieza a probar la heroína.</p> <p>- Internas: Salvador rememora su infancia en Paterna, donde fueron inmigrantes, junto con su madre. También tiene el resentimiento de que el personaje de su película <i>Sabor</i> no fue interpretado en la misma dirección que él lo escribió.</p> <p>- Laterales: Salvador recibe reconocimientos desde la proyección de su antigua película <i>Sabor</i>. También recibe visitas y encuentros inesperados. El actor descubre que continúa escribiendo y le pide que le deje adaptar uno de sus textos para el teatro.</p> <p>- Latentes: Muchas circunstancias que no se cuentan en el monólogo, las desconocemos. Apenas sabemos de la relación del personaje con el otro que interpreta Sbaraglia.</p> <p>Es un personaje pasivo.</p>	
<p>Descripción Psicológica</p>	<p>Ansioso, depresivo, solitario, reflexivo. Reservado.</p>	
<p>MODALIDAD DE APARICIÓN</p>	<p>Duración de la película: 108 minutos. Primera aparición del personaje: minuto 2.</p>	

<p>CREACIÓN</p>	<p><u>Información vivencial documentada de Almodóvar</u> Durante su infancia, la situación familiar de Almodóvar no era buena, igual que la del personaje.</p> <p>Esta es la película donde más se ahonda sobre la infancia. La segunda es <i>La mala educación</i>. Aquí se ahonda sobre la situación familiar y sobre su madre.</p> <p>Se señala que hay revistas de los años 80 donde sale vestido de mujer. También en los años 80 Almodóvar se vestía de mujer.</p> <p>El personaje reconoce beber y consumir cocaína, pero no heroína.</p> <p>El monólogo que ejecuta el personaje de Asier Etxeandia hace que sea un relevo de Salvador Mallo, que a su vez es un relevo de Almodóvar. Es un relevo en la <i>subdiégesis</i>. En ese monólogo (obra de teatro) el personaje de Banderas cuenta su infancia.</p> <p>El niño enseña a jóvenes analfabetos a leer y a escribir. Esto también lo hacía Almodóvar.</p> <p>Este es el personaje más íntimo y en el que se cuenta más sobre la propia vida de Almodóvar y sobre su familia. No tanto sobre su trabajo, aunque también.</p> <p>La madre de Salvador Mallo dice que no le gusta que saquen cosas de ella, ni de las vecinas. Ese problema también existió respecto a <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>. Una familia del pueblo se enfadó.</p> <p><u>Observaciones</u> Las drogas también están demonizadas, como en <i>Los abrazos rotos</i>.</p> <p>El personaje tiene personas de confianza que se preocupan por él. Su asistente Mercedes es como una madre (le cede la habitación de la misma y le cuenta la relación con ella). También le ayuda con cosas del trabajo. Se asemeja al personaje de Blanca Portillo en <i>Los abrazos rotos</i>.</p> <p>El enfado con el personaje de Asier Etxeandia alude a que consumía un tipo de droga diferente a la que consumía su personaje en <i>Sabor</i>. Hay enunciados parecidos sobre Eusebio Poncela respecto a su papel en <i>La ley del deseo</i>.</p> <p>Se supone que <i>Sabor</i> fue rodada hace treinta y dos años. En 1987 Almodóvar estaba rodando <i>La ley del deseo</i>.</p> <p>Agustín Almodóvar aparece como cura al principio de la secuencia del solista del coro.</p> <p>El suceso de solista del coro vuelve a ponerse aquí en relieve. Pero también es una circunstancia real de Almodóvar.</p> <p>En general es un personaje que recuerda, como hacia Homar en <i>Los abrazos rotos</i>. Paradójicamente, el de Homar es el más alejado de Pedro Almodóvar. Es el único heterosexual, es ciego, etc.</p> <p>Se supone que el personaje de Sbaraglia tiene cinco años más que Salvador. Remite a un personaje antiguo ex drogadicto. También tiene raíces gallegas, como el personaje drogadicto de <i>La mala educación</i>. No falleció realmente.</p> <p>Le vemos dirigir al final. También le hemos visto escribir <i>El primer deseo</i>, que entendemos que es su próxima película, que va a rodar. Lo que pensamos que era <i>flashback</i> es la película que se rueda. Lo mismo sucedía en la construcción de <i>La mala educación</i>.</p> <p>Es una película de reconciliaciones. Hay tres: con el actor, con el amante, y con la madre.</p> <p>Su madre está fallecida (como la de Almodóvar). También el personaje termina confesando que le afectó. Lo hace a su asistente. El personaje de Julieta Serrano remite directamente a la madre de Almodóvar real. Igual que Penélope Cruz.</p> <p>El personaje no tiene hermanos. Almodóvar sí los tiene.</p> <p>El personaje no ha hablado de su infancia en sus películas, hasta la película que está escribiendo.</p> <p><u>Alusiones entre Almodóvar y Antonio Banderas</u> Banderas es el actor con quien más relación personal ha tenido Pedro Almodóvar, y con el que más ha trabajado quitando a su hermano Agustín, que sólo ha hecho personajes menores.</p>
-----------------	---

ANEXO 2. LISTADO DE LARGOMETRAJES, CORTOMETRAJES Y SERIES CITADAS

- ¡Armas al hombro!* (*Shoulder Arms*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1918)
- ¡Átame!* (España, Pedro Almodóvar, 1989)
- ¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, Estados Unidos, John Ford, 1941),
- ¡Viva Zapata!* (*Viva Zapata!*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1952)
- ¿Qué fue de Baby Jane?* (*What Ever Happened to Baby Jane?*, Estados Unidos, Robert Aldrich, 1962)
- ¿Qué fue de Jorge Sanz?* (España, Canal+, 2010-2017)
- ¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (España, Pedro Almodóvar, 1984)
- ¿Qué tal, pussycat?* (*What's New Pussycat?*, Francia Estados Unidos, Clive Donner, 1965)
- ¿Quién llama a mi puerta?* (*Who's knocking at my door?*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1967)
- 39 escalones* (*The 39 Steps*, Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1935)
- A Director's Notebook* (Italia, Federico Fellini, 1969)
- A prueba de balas* (*Straight Shooting*, Estados Unidos, John Ford, 1917)
- A través de los olivos* (زیر درختان زیتون, Irán, Francia, Abbas Kiarostami, 1994)
- Abbott y Costello contra el Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Estados Unidos, 1953)
- Abril* (*Aprile*, Italia, Nanni Moretti, 1998)
- Adaptation* (*El ladrón de orquídeas*) (*Adaptation*, Estados Unidos, Spike Jonze 2002)
- Al este del Edén* (*East of Eden*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1955)
- Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Francia, Jean-Luc Godard, 1960)
- Al límite* (*Bringing Out the Dead*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1999)
- Alfred Hitchcock presenta* (*Alfred Hitchcock Presents*, Estados Unidos, CBS, NBC, 1955-1962)
- Alice* (Estados Unidos, Woody Allen, 1990)
- Alicia ya no vive aquí* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1974)
- Alrededor de la medianoche* (*'Round Midnight*, Estados Unidos, Francia, Bertrand Tavernier, 1986)

Amarcord (Italia, Francia, Federico Fellini, 1973)

América, América (*America, America*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1963)

American Boy: A Profile of: Steven Prince (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1978)

Anna (Francia, Pierre Koralnik, 1967)

Annie Hall (Estados Unidos, Woody Allen, 1977)

Antes de amanecer (*Before Sunrise*, Estados Unidos, Austria, Suiza, Richard Linklater, 1995)

Antes del atardecer (*Before Sunset*, Estados Unidos, Francia, Richard Linklater, 2004)

Aparajito (*El invencible*) (*Aparajito*, India, Satyajit Ray, 1956)

Appunti per un'Orestiade africana (Italia, Pier Paolo Pasolini, 1970)

Aprendiz de gigoló (*Fading Gigolo*, Estados Unidos, John Turturro, 2013)

Apu Sansar (*El mundo de Apu*) (*Apur Sansar*, India, Satyajit Ray, 1959)

Arde Madrid (España, Movistar+, 2018)

Around the world with Orson Welles (Reino Unido, ITV, 1955)

Arrebato (España, Iván Zulueta, 1979)

Asalto y robo al tren (*The Great Train Robbery*, Estados Unidos, Edwin S. Porter, 1904)

At War with the Army (Estados Unidos, Hal Walker, 1950)

Atención a esa prostituta tan querida (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, República Federal de Alemania, Italia, Rainer Werner Fassbinder, 1971)

Atrapa a un ladrón (*To Catch a Thief*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1956)

Baby Doll (Estados Unidos, Elia Kazan, 1956)

Balada triste de trompeta (España, Francia, Álex de la Iglesia, 2010)

Balas sobre Broadway (*Bullets Over Broadway*, Estados Unidos, Woody Allen, 1994)

Bananas (Estados Unidos, Woody Allen, 1971)

Banda aparte (*Bande à part*, Francia, Jean-Luc Godard, 1964)

Belle de jour: bella de día (*Belle de jour*, Francia, Italia, Luis Buñuel, 1964)

Berlin Alexanderplatz (República Federal de Alemania, Italia, WDR, 1980)

Besos robados (*Baisers volés*, Francia, François Truffaut, 1968)

Bianca (Italia, Nanni Moretti, 1984)

Boinas verdes (*The Green Berets*, Estados Unidos, John Wayne, 1968)

Bowling for Columbine (Estados Unidos, Michael Moore, 2002)

Boyhood (Momentos de una vida) (Boyhood, Estados Unidos, Richard Linklater, 2014)

Café Society (Café Society, Estados Unidos, Woody Allen, 2016)

Call my agent! (Dix pour cent, Francia, France 2, 2015-actualidad)

Callejón sin salida (Cul-de-sac Reino Unido, Roman Polański, 1966)

Candilejas (Limelight, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1952)

Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain, Estados Unidos, Stanley Donen, Gene Kelly, 1952)

Carmina o revienta (España, Paco León, 2012)

Carmina y amén (España, Paco León, 2014)

Carne trémula (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1997)

Caro diario (Italia, Francia, Nanni Moretti, 1993)

Carreras de autos para niños (Kid Auto Races at Venice, Estados Unidos, Henry Lehrman, 1914)

Carrie (Estados Unidos, Brian De Palma, 1976)

Casino (Estados Unidos, Francia, Martin Scorsese, 1995)

Casino Royale (Reino Unido, Estados Unidos, John Huston, Kenneth Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joseph McGrath, Richard Talmadge, 1967)

Cautivos del mal (The Bad and the Beautiful, Estados Unidos, Vincente Minnelli, 1952)

Caza de brujas (Guilty by Suspicion, Estados Unidos, Irwin Winkler, 1991)

Celebrity (Estados Unidos, Woody Allen, 1998)

Centauros del desierto (The Searchers, Estados Unidos, John Ford, 1956)

Charlotte et son Jules (Francia, Jean-Luc Godard, 1960)

Chiens perdus sans collier (Francia, Italia, Jean Delannoy, 1955)

Chitty Chitty Bang Bang (Reino Unido, Estados Unidos, Ken Hughes, 1968)

Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso, Italia, Francia, Giuseppe Tornatore, 1988)

Ciudadano Kane (Citizen Kane, Estados Unidos, Orson Welles, 1941)

Close-up (Primer plano) (نمای نزدیکی, Irán, Abbas Kiarostami, 1990)

Como un torrente (Some Came Running, Estados Unidos, Vincente Minnelli, 1958)

Corrientes de amor (Love Streams, Estados Unidos, John Cassavetes, 1984)

Cortina rasgada (Torn Curtain, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1966)

Cosas de la edad (Rock'n roll, Francia, Guillaume Canet, 2017)

Cowboy de medianoche (*Midnight Cowboy*, Estados Unidos, John Schlesinger, 1969)

Crimen perfecto (*Dial M for Murder*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1954)

Crisis en seis escenas (*Crisis in Six Scenes*, Estados Unidos, Amazon Prime Video, 2016)

Crónica de un amor (*Cronaca di un amore*, Italia, Michelangelo Antonioni, 1950)

Crónica de un verano (*Chronique d'un été (Paris 1960)*, Francia, Edgar Morin, Jean Rouch, 1961)

Cuatro hijos (*Four Sons*, Estados Unidos, John Ford, 1928)

Darling Lili (Estados Unidos, Blake Edwards, 1970)

Decálogo (*Dekalog*, Polonia, República Federal de Alemania, SFB, TVP, 1989-1990)

Delitos y faltas (*Crimes and Misdemeanors*, Estados Unidos, Woody Allen, 1989)

Desayuno con diamantes (*Breakfast at Tiffany's*, Estados Unidos, Blake Edwards, 1961)

Désiré (Francia, Sacha Guitry, 1937)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, Estados Unidos, Woody Allen, 1997)

Después del ensayo (*Efter repetitionen*, Suecia, República Federal de Alemania, Ingmar Bergman, 1984)

Día de lluvia en Nueva York (*A Rainy Day in New York*, Estados Unidos, Woody Allen, 2019)

Diario íntimo de Adèle H. (*L'histoire d'Adèle H.*, Francia, François Truffaut, 1975)

Dioses de la peste (*Götter der Pest*, República Federal de Alemania, Italia Rainer Werner Fassbinder, 1970)

Dolor (España, Javier Fesser, 2013)

Dolor y gloria (España, Francia, Pedro Almodóvar, 2019)

Domicilio conyugal (*Domicile conjugal*, Francia, Italia, François Truffaut, 1970)

Dos o tres cosas que yo sé de ella (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Francia, Italia, Jean-Luc Godard, 1967)

Dr. Pyckle and Mr Pryde (Estados Unidos, Scott Pembroke, Joe Rock, 1925)

Duże zwierzę (Polonia, Jerzy Stuhr, 2000)

Ecce bombo (Italia, Nanni Moretti, 1979)

Eduardo Manostijeras (*Edward Scissorhands*, Estados Unidos, Tim Burton, 1990)

Effi Briest (*Fontane Effi Briest*, República Federal de Alemania, Italia, Rainer Werner Fassbinder, 1974)

El aficionado (*Amator*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1979)

El Álamo (*The Alamo*, Estados Unidos, John Wayne, 1960)

El amante del amor (*L'homme qui aimait les femmes*, Francia, François Truffaut, 1977)

El amor a los veinte años (*L'amour à ving ans*, Francia, Italia, Japón, Polonia, República Federal de Alemania, Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut, Andrzej Wajda, 1962)

El amor a los veinte años (*L'amour à vingt ans*, Francia, Italia, Japón, Polonia, República Federal Alemana, Shintarô Ishihara, Marcel Ophüls, Renzo Rossellini, François Truffaut, Andrzej Wajda, 1962)

El amor en fuga (*L'amour en fuite*, Francia, François Truffaut, 1979)

El ángel azul (*Der blaue Engel*, Alemania, Josef Von Sternberg, 1930)

El apartamento (*The Apartment*, Estados Unidos, Billy Wilder, 1960)]

El asombroso mundo de Borjamari y Pocholo (España, Juan Cavestany, Enrique López Lavigne, 2004)

El aviador (*The Aviator*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2004)

El azar (*Przypadek*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1987)

El baile de los vampiros (*Dance of the Vampires*, Estados Unidos, Reino Unido, Roman Polański, 1967)

El botones (*The Bellboy*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1960)

El cabo del miedo (*Cape Fear*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1991)

El Casanova de Fellini (*Il Casanova di Federico Fellini*, Italia, Federico Fellini, 1976)

El ceniciento (*Cinderfella*, Estados Unidos, Frank Tashlin, 1960)

El Chavo del 8 (México, Televisión Independiente de México, 1972-1983)

El chico (*The Kid*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1921)

El club 400 (*The Powers Girl*, Estados Unido, Norman Z. McLeod, 1943)

El club de la lucha (*Fight Club*, Estados Unidos, Alemania, David Fincher, 1999)

El color del dinero (*The Color of Money*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1986)

El compromiso (*The Arrangement*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1969)

El cuarto mandamiento (*The Magnificent Ambersons*, Estados Unidos, Orson Welles, 1942)

El curioso caso de Benjamin Button (*The Curious Case of Benjamin Button*, Estados Unidos, David Fincher, 2008)

El desprecio (*Le mépris*, Francia, Italia, Jean-Luc Godard, 1963)

El día de la bestia (España, Álex de la Iglesia, 1995)

El enemigo de las rubias (*The Lodger: A Story of the London Fog*, Reino Unido, Alfred Hitchcock 1927)

El espejo (*Зеркало*, Unión Soviética, Andrei Tarkovski, 1975)

El fotógrafo del pánico (*Peeping Tom*, Reino Unido, Michael Powell, 1960)

El graduado (*The Graduate*, Estados Unidos, Mike Nichols, 1967)

El gran carnaval (*Ace in the Hole*, Estados Unidos, Billy Wilder, 1951)

El gran dictador (*The Great Dictator*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1940)

El gran Vázquez (España, Óscar Aibar, 2010)

El hombre que mató a Liberty Valance (*The Man Who Shot Liberty Valance*, Estados Unidos, John Ford, 1962)

El hombre que sabía demasiado (*The Man Who Knew Too Much*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1956)

El intrépido La Tour (*La Tour, prends garde!*, Francia, Georges Lampin, 1958)

El irlandés (*The Irishman*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2019)

El lobo de Wall Street (*The Wolf of Wall Street*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2013)

El matrimonio de María Braun (*Die Ehe der Maria Braun*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1979)

El oficio más viejo del mundo (*Le plus vieux métier du monde*, Francia, Italia, Alemania Occidental, Claude Autant-Lara, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Jean-Luc Godard, Franco Indovina, Michael Pfléghar, 1967)

El oficio más viejo del mundo (*Le plus vieux métier du monde*, Francia, Italia, Alemania Occidental, Claude Autant-Lara, Mauro Bolognini, Philippe de Broca, Jean-Luc Godard, Franco Indovina, Michael Pfléghar, 1967)

El oro de Moscú (España, Jesús Bonilla, 2003)

El Padrino (*The Godfather*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1972)

El Padrino: Parte II (*The Godfather: Part II*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1974)

El pájaro de las plumas de cristal (*L'uccello dalle piume di cristallo*, Italia, República Federal de Alemania, Dario Argento, 1970)

El pequeño caos (*Das kleine Chaos*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1966)

El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*, Francia, François Truffaut, 1970)

El personal (*Personel*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1975)

El precio del poder (*Scarface*, Estados Unidos, Brian De Palma, 1983)

El primer amor (*Pierwsza miłość*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1974)

El proceso Paradine (*The Paradine Case*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1947)

El profesor chiflado (*The Nutty Professor*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1963)

El punto de vista del vigilante nocturno (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1979)

El quimérico inquilino (*Le locataire*, Francia, Roman Polański, 1976)

El resplandor (*The Shining*, Reino Unido, Estados Unidos, Stanley Kubrick, 1980)

El rey de la comedia (*The King of Comedy*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1982)

El rey del circo (*3 Ring Circus*, Estados Unidos, Joseph Pevney, 1954)

El rey Lear (*King Lear*, Estados Unidos, Jean-Luc Godard, 1987)

El séptimo sello (*Det sjunde inseglet*, Suecia, Ingmar Bergman, 1957)

El show de Truman (*Una vida en directo*) (*The Truman Show*, Estados Unidos, Peter Weir, 1998)

El soldadito (*Le petit soldat*, Francia, 1963)

El tercer hombre (*The Third Man*, Reino Unido, Carol Reed, 1949)

El terror de las chicas (*The ladies' Man*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1961)

El tren de Bertha (*Boxcar Bertha*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1972)

El último metro (*Le dernier métro*, Francia, François Truffaut, 1980)

El último pistolero (*The Shootist*, Estados Unidos, Don Siegel, 1976)

El vagabundo (*Der Stadtstreicher*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1966)

en *Antes del anochecer* (*Before Midnight*, Estados Unidos, Grecia, Richard Linklater, 2013)

Encubridora (*Rancho Notorious*, Estados Unidos Fritz Lang, 1952)

Encuentros en la tercera fase (*Close Encounters of the Third Kind*, Estados Unidos Steven Spielberg, 1977)

Encuentros privados (*Enskilda samtal*, Suecia, Liv Ullmann, 1996)

Ensayo de orquesta (*Prova d'orchestra*, Italia, República Federal Alemana, Federico Fellini, 1978)

Entre tinieblas (España, Pedro Almodóvar, 1983)

Entrevista (*Intervista*, Italia, Federico Fellini, 1987)

Episodes (Reino Unido, Estados Unidos, Showtime, BBC Two, 2011-2017)

Érase una vez en... Hollywood (Once Upon a Time... in Hollywood, Estados Unidos, Quentin Tarantino, 2019)

Ese es mi chico (That's My Boy, Estados Unidos, Hal Walker, 1951)

Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du désir, Francia, España, Luis Buñuel, 1977)

Espartaco (Spartacus, Estados Unidos, Stanley Kubrick, 1960)

Esplendor en la hierba (Splendor in the Grass, Estados Unidos, Elia Kazan, 1961)

Estudio de modelos (Model Shop, Francia, Estados Unidos, Jacques Demy, 1969)

Eva al desnudo (All About Eve, Estados Unidos, Joseph L. Mankiewicz, 1950)

Extraños en un tren (Strangers on a Train, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1951)

Falso culpable (The Wrong Man, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1956)

Fanny y Alexander (Fanny och Alexander, Suecia, Francia, Ingmar Bergman, 1982)

Fellini Satiricón (Fellini Satyricon, Italia, Federico Fellini, 1969)

Fraude (F for Fake, Francia, Irán, República Federal de Alemania, Orson Welles, 1973)

Frenético (Frantic, Estados Unidos, Francia, Roman Polański, 1988).

Fresas salvajes (Smultronstället, Suecia, Ingmar Bergman, 1957)

Friends (Estados Unidos, NBC, 1994-2004)

Gadające głowy (Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1980)

Gangs of New York (Estados Unidos, Martin Scorsese, 2002)

Gdy spadają anioły (Polonia, Roman Polański, 1959)

Giulietta de los espíritus (Giulietta degli spiriti, Italia, Federico Fellini, 1965)

Gran Torino (Alemania, Estados Unidos, Clint Eastwood, 2008)

Grease (Estados Unidos, Randal Kleiser, 1978)

Gritos y susurros (Viskningar och rop, Suecia, Ingmar Bergman, 1972)

Hable con ella (España, Pedro Almodóvar, 2002)

Hannah y sus hermanas (Hannah and Her Sisters, Estados Unidos, Woody Allen, 1986)

Hardly Working (Estados Unidos, Jerry Lewis, 1980)

Harold y Maude (Harold and Maude, Estados Unidos, Hal Ashby, 1971)

Harry Potter y el prisionero de Azkaban (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, Reino Unido Estados Unidos, Alfonso Cuarón, 2004)

Hasta que llegó su hora (C'era una volta il west, Italia, Estados Unidos, Sergio Leone, 1968)

Hélas pour moi (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1993)
Histoire(s) du cinéma (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1988-1998)
Hola, mamá (Hi, Mom!, Estados Unidos, Brian De Palma, 1970)
Hostal Royal Manzanares (España, TVE, 1996-1998)
I Love You, Daddy (Estados Unidos, Louis C.K., 2017)
Indiana Jones y la última cruzada (Indiana Jones and the Last Crusade, Estados Unidos, Steven Spielberg, 1989)
Infiel (Trolösa, Suecia, Liv Ullmann, 2000)
Infiltrados (The Departed, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2006)
Inocencia y juventud (Young and Innocent, Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1937)
Io sono un autarchico (Italia, Nanni Moretti, 1976)
Isi/Disi: Amor a lo bestia (España, Chema de la Peña, 2004)
Isla Bonita (España, Fernando Colomo, 2015)
Italianamerican (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1974)
Jacquot de Nantes (Francia, Agnès Varda, 1991)
Jane B. Par Agnès V. (Francia, Agnès Varda, 1988)
Jerry Calamidad (The Patsy, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1964)
JLG/JLG – autoportrait de décembre (Francia, Jean-Luc Godard, 1994)
Jo, qué noche (After Hours, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1985)
Jules y Jim (Jules et Jim, Francia, François Truffaut, 1962)
Julieta (España, Pedro Almodóvar, 2016)
Jurassic Park (Estados Unidos, Steven Spielberg, 1993)
Kika (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1993)
Koncert życzeń (Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1967)
Kundun (Estados Unidos, Mónaco, Marruecos, Martin Scorsese, 1997)
L'homme à la valise (Francia, Chantal Akerman, 1983)
L'univers de Jacques Demy (Francia, Agnès Varda, 1995)
La calma (Spokój , Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1980)
La chinoise (Francia, Jean-Luc Godard, 1967)
La cicatriz (Blizna, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1976)
La ciudad de las mujeres (La città delle donne, Italia, Federico Fellini, 1980)
La condesa de Hong Kong (A Countess from Hong Kong, Charles, Chaplin, 1967)
La condesa descalza (The Barefoot Contessa, Italia, Estados Unidos, Joseph L. Mankiewicz, 1954)

La dama de Shanghai (*The Lady from Shanghai*, Estados Unidos Orson Welles, 1947)

La diligencia (*Stagecoach*, Estados Unidos, 1939)

La doble vida de Verónica (*La double vie de Véronique*, Francia, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1991)

La dolce vita (Italia, Federico Fellini, 1960).

La edad de la inocencia (*The Age of Innocence*, Estados Unidos, 1993)

La educación sentimental (*L'éducation sentimentale*, Francia, Marcel Cravenne, 1973)

La estación (*Dworzec*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1980)

La flor de mi secreto (España, Pedro Almodóvar, 1995)

La gaya ciencia (*Le gai savoir*, Francia, República Federal de Alemania, Jean-Luc Godard, 1969)

La gran jornada (*The Big Trail*, Estados Unidos, Raoul Walsh, 1930)

La guerra de las galaxias (*Star Wars*, Estados Unidos, George Lucas, 1977)

La gueule de l'autre (Francia, Pierre Tchernia, 1979)

La habitación verde (*La chambre verte*, Francia, François Truffaut, 1978)

La hija de un ladrón (España, Belén Funes, 2019)

La hoguera de las vanidades (*The Bonfire of the Vanities*, Estados Unidos, Brian De Palma, 1990)

La invención de Hugo (Hugo, Estados Unidos, Martin Scorsese, 2011)

La ley de la calle (*Rumble Fish*, Estados Unidos, Francis Ford Coppola, 1983)

La ley del deseo (España, Pedro Almodóvar, 1987)

La ley del silencio (*On the Waterfront*, Estados Unidos, Elia Kazan, 1954)

La maldición del escorpión de Jade (*The Curse of the Jade Scorpion*, Estados Unidos, Alemania, Woody Allen, 2001)

La maman et la putain (Francia, Jean Eustache, 1973)

La montaña sagrada (México, Alejandro Jodorowsky, 1973)

La mujer de al lado (*La femme d'à côté*, Francia, François Truffaut, 1981)

La niña de tus ojos (España, Fernando Trueba, 1998)

La noche americana (*La nuit américaine*, Francia, Italia, François Truffaut, 1973)

La novia vestía de negro (*La mariée était en noir*, Francia, Italia, François Truffaut, 1968)

La pequeña ladrona (*La petite voleuse*, Francia, Claude Miller, 1988)

La piel dura (*L'argent de poche*, Francia, François Truffaut, 1976)

La piel que habito (España, Pedro Almodóvar, 2011)

La piel suave (*La peau douce*, Francia, François Truffaut, 1964)

La quimera de oro (*The Gold Rush*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1925)

La rosa purpura del Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, Estados Unidos, Woody Allen, 1985)

La semilla del diablo (*Rosemary's Baby*, Estados Unidos, Roman Polański, 1968)

La sinfonía de la vida (*Our Town*, Estados Unidos, Sam Wood, 1940)

La sirena del Mississippi (*La sirène du Mississipi*, Francia, Italia, François Truffaut, 1969)

La soga (*Rope*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1948)

La strada (Italia, Federico Fellini, 1954)

La tentación vive arriba (*The Seven Year Itch*, Estados Unidos, Billy Wilder, 1955)

La tonta del bote (España, Juan de Orduña, 1970)

La última noche de Boris Grushenko (*Love and Death*, Estados Unidos, Woody Allen, 1975)

La vampira inda (*La vampira indiana*, Italia, Roberto Roberti, 1913)

La ventana indiscreta (*Rear Window*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1954)

La vuelta al mundo en 80 días (*Around the World in 80 days*, Estados Unidos, Michael Anderson, 1956)

Laberinto de pasiones (España, Pedro Almodóvar, 1982)

Larry David (*Curb Your Enthusiasm*, Estados Unidos, HBO, 2000-actualidad)

Las amargas lágrimas de Petra von Kant (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1972)

Las dos inglesas y el amor (*Les deux Anglaises et le continent*, Francia, François Truffaut, 1971)

Las joyas de la familia (*The Family Jewels*, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1965)

Las más famosas estafas del mundo (*Les plus escroqueries du monde*, Francia, Países Bajos, Japón, Italia, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Hiromichi Horikawa, Roman Polański, 1964)

Las mejores intenciones (*Den goda viljan*, Suecia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, Noruega, Islandia, Billie August, 1992)

Las mejores intenciones (*Den goda viljan*, Suecia, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Reino Unido, Italia, Noruega, Islandia, Billie August, 1992)

Las noches de Cabiria (*Le notti di Cabiria*, Italia, Federico Fellini, 1957)

Las playas de Agnès (Les plages d'Agnès, Francia, Agnès Varda, 2008)

Las señoritas de Rochefort (Les demoiselles de Rochefort, Francia, Jacques Demy, 1967)

Las uvas de la ira (The Grapes of Wrath, Estados Unidos, John Ford, 1940)

Las zapatillas rojas (The Red Shoes, Reino Unido, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948)

Le roman d'un tricheur (Francia, Sacha Guitry, 1936)

Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Francia Italia, Jean-Luc Godard, 1965)

Les demoiselles ont eu 25 ans (Francia, Agnès Varda, 1993)

Les lolos de Lola (Francia, Bernard Dubois, 1977)

Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, Estados Unidos, Victor Fleming, 1939)

Lola (Francia, Italia, Jacques Demy, 1961)

Looking for Richard (Estados Unidos, Al Pacino, 1996)

Los abrazos rotos (España, Pedro Almodóvar, 2009)

Los amantes pasajeros (España, Pedro Almodóvar, 2013)

Los clowns (I clowns, Italia, Federico Fellini, 1970)

Los cuatrocientos golpes (Les quatre cents coups, Francia, François Truffaut, 1959)

Los cuentos de Canterbury (I racconti di Canterbury, Italia, Francia, Pier Paolo Pasolini, 1972)

Los encuentros de Ana (Les rendez-vous d'Anna, Francia, Bélgica, República Federal de Alemania, Chantal Akerman, 1978)

Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, Francia, Agnès Varda, 2000)

Los inútiles (I vitelloni, Italia, Francia Federico Fellini, 1953)

Los mocosos (Les Mistons, Francia, François Truffaut, 1957)

Los pájaros (The Birds, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1963)

Los paraguas de Cherburgo (Les parapluies de Cherbourg, Francia, República Federal de Alemania, Jacques Demy, 1964)

Los rubios (Albertina Carri, Argentina, 2003)

Los Simpsons (The Simpsons, Estados Unidos, FOX, 1989-actualidad)

Luces de variedades (Luci del verietà, Italia, Federico Fellini, 1950)

Luna de Avellaneda (Argentina, España, Juan José Campanella, 2004)

Mabel's Strange Predicament, Estados Unidos, Mabel Normand, 1914)

Made in U.S.A (Francia, Jean-Luc Godard, 1966)
Magic Trick (Estados Unidos, Orson Welles, 1953)
Mala Fama (Grosse Fatigue, Francia, Michel Blanc, 1993)
Malas calles (*Mean Streets*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1973)
Malditos bastardos (*Inglourious Basterds*, Alemania, Estados Unidos, Quentin Tarantino, 2009)
Manhattan (Estados Unidos, Woody Allen, 1979)
María Estuardo (*Mary of Scotland*, Estados Unidos, John Ford, 1936)
Maridos y mujeres (*Husbands and Wives*, Estados Unidos, Woody Allen, 1992)
Marnie la ladrona (*Marnie*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1964)
Masculino, femenino (*Masculin féminin*, Francia, Suecia, Jean-Luc Godard, 1966)
Matador (España, Pedro Almodóvar, 1986)
Matrix (*The Matrix*, Estados Unidos, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)
Medianoche en París (*Midnight in Paris*, Estados Unidos, Francia, España, Woody Allen, 2011)
Médico de familia (España, Telecinco, 1995-1999)
Mi amiga Irma (*My Friend Irma*, Estados Unidos, George Marshall, 1949)
Mi amiga Irma va a Hollywood (*My Friend Irma Goes West*, Estados Unidos, Hal Walker, 1950)
Misterioso asesinato en Manhattan (Estados Unidos, Woody Allen, 1993)
Mogambo (Estados Unidos, Reino Unido, John Ford, 1953)
Monsieur Verdoux (Estados Unidos, Charles Chaplin, 1947)
Mr. Arkadin (Francia, España, Suiza, Orson Welles, 1955)
Mr. Sardonicus (Estados Unidos, William Castle, 1961)
Muertos de risa (España, Álex de la Iglesia, 1999)
Mujeres al borde de un ataque de nervios (España, Pedro Almodóvar, 1988)
Mula (*The Mule*, Canadá, Estados Unidos, Clint Eastwood, 2018)
Náufragos (*Lifeboat*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1944)
Network, un mundo implacable (*Network*, Estados Unidos, Sidney Lumet, 1974)
New York, New York (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1977)
Niños del domingo (*Söndagsbarn*, Suecia, Daniel Bergman, 1992)
Noche de circo (*Gycklarnas afton*, Suecia, Ingmar Bergman, 1953)
Noche de estreno (*Opening Night*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1977)
Nombre: Carmen (*Prénom Carmen*, Francia, Jean-Luc Godard, 1983)

Notre-Dame de Paris (Francia, Italia, Jean Delannoy, 1956)

Ocho y medio (Otto e mezzo) (Italia, Federico Fellini, 1963)

Otra mujer (Another Woman) (Estados Unidos, Woody Allen, 1988)

Palombella rossa (Italia, Francia, Nanni Moretti, 1989)

Pánico en la escena (Stage Fright) (Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1950)

Paquita Salas (España, Flooxer, Netflix, 2016-actualidad)

Pasión (Passion) (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1982)

Pasión de los fuertes (My Darling Clementine) (Estados Unidos, John Ford, 1946)

Pather Panchali (La canción del camino) (Pather Panchali) (India, Satyajit Ray, 1955)

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (España, Pedro Almodóvar, 1980)

Persona (Suecia, Ingmar Bergman, 1966)

Pierrot, el loco (Pierrot le fou) (Francia, Italia, Jean-Luc Godard, 1965)

Pippa Passes o The Song of Conscience (Estados Unidos, D. W. Griffith, 1909)

Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite) (Estados Unidos Woody Allen, 1995)

Posada en Jamaica (Jamaica Inn) (Reino Unido, Alfred Hitchcock, 1939)

Psicosis (Psycho) (Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1960)

Quiz Show: El dilema (Quiz Show) (Estados Unidos, Robert Redford, 1994)

Rebeca (Rebecca) (Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1940)

Recuerda (Spellbound) (Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1945)

Recuerdos (Stardust Memories) (Estados Unidos, Woody Allen, 1980)

Repas de bébé (Francia, Louis Lumière, 1895)

Repulsión (Repulsion) (Reino Unido, Roman Polański, 1965)

Roger y yo (Roger & Me) (Estados Unidos, Michael Moore, 1989)

Rogue One: una historia de Star Wars (Rogue One) (Estados Unidos, Gareth Edwards, 2016)

Rojo oscuro (Profondo rosso) (Italia, Dario Argento, 1975)

Roma (Italia, Federico Fellini, 1972)

Roma (México, Alfonso Cuarón, 2018)

S.O.B. Sois honrados bandidos (S.O.B.) (Estados Unidos, Blake Edwards, 1981)

Sabrina (Estados Unidos, Billy Wilder, 1954)

Saludos (Greetings) (Estados Unidos, Brian De Palma, 1968)

Scarface, el terror del hampa (Scarface) (Estados Unidos, Howard Hawks, 1932)

Scénario du film "Passion" (Francia, Suiza, Jean-Luc Godard, 1982)

Scener ur ett äktenskap (Suecia, Ingmar Bergman, 1974)

Sed de mal (*Touch of Evil*, Estados Unidos, Orson Welles, 1958)

Seinfeld (Estados Unidos, NBC, 1989-1998)

September (Estados Unidos, Woody Allen, 1987)

Si la cosa funciona (*Whatever Works*, Estados Unidos, Woody Allen, 2009)

Siete mujeres (*7 Women*, Estados Unidos, John Ford, 1966)

Sin fin (*Bez końca*, Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1985)

Sin perdón (*Unforgiven*, Estados Unidos, Clint Eastwood, 1992)

Smash (Estados Unidos, NBC, 2012-2013)

Sogni d'oro (Italia, Nanni Moretti, 1981)

Solo ante el peligro (*High Noon*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1952)

Sombras (*Shadows*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1958)

Sonata de otoño (*Höstsonaten*, Suecia, Francia, República Federal de Alemania, Reino Unido, Ingmar Bergman, 1978)

Sonrisas de una noche de verano (*Sommarnattens leende*, Suecia, Ingmar Bergman, 1955)

Stranger Things (Estados Unidos, Netflix, 2016-actualidad)

Sucedió una noche (*It Happened One Night*, Estados Unidos, Frank Capra, 1934)

Sueños (*En lektion i kärlek*, Suecia, Ingmar Bergman, 1955)

Sueños de gloria (*Follow the Boys*, Estados Unidos, A. Edward Sutherland, 1944)

Sueños de un seductor (*Play It Again, Sam*, Estados Unidos, Herbert Ross, 1972)

Super 8 (Estados Unidos, J. J. Abrams, 2011)

Super Size Me (Estados Unidos, Morgan Spurlock, 2004)

Tacones lejanos (España, Pedro Almodóvar, 1991)

Taxi Driver (Estados Unidos, Martin Scorsese, 1976)

Tenebre (Italia, Dario Argento, 1982)

Tess (Francia, Reino Unido, Roman Polański, 1979)

The Big Bang Theory (Estados Unidos, CBS, 2007-2019)

The Comeback (Estados Unidos, HBO, 2005-2014)

The Fountain of Youth (Estados Unidos, Orson Welles, 1958)

The Wallop (Estados Unidos, John Ford, 1921)

The Wanderer (Estados Unidos, D. W. Griffith, 1913)

Tiempos modernos (*Modern Times*, Estados Unidos, Charles Chaplin, 1936)

Tirad sobre el pianista (*Tirez sur le pianiste*, Francia, François Truffaut, 1960)

Todo lo demás (Anything Else, Estados Unidos, Francia, Reino Unido, 2003)

*Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo * pero nunca se atrevió a preguntar (Everything You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask (Estados Unidos, Woody Allen, 1972)*

Todo sobre mi madre (España, Francia, Pedro Almodóvar, 1999)

Todos dicen I Love You (Everyone Says I Love You, Estados Unidos, Woody Allen, 1996)

Todos eran valientes (None But the Brave, Estados Unidos, Japón, Frank Sinatra, 1965)

Toma el dinero y corre (Take the Money and Run, Estados Unidos, Woody Allen, 1969)

Toro salvaje (Raging Bull, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1980)

Torrente 2: Misión Marbella (España, Santiago Segura, 2001)

Torrente 3: El protector (España, Santiago Segura, 2005)

Torrente 4: Lethal Crisis (Crisis letal) (España, Santiago Segura, 2011)

Torrente 5: Operación Eurovegas (España, Santiago Segura, 2014)

Torrente, el brazo tonto de la ley (España, Santiago Segura, 1998)

Tres colores: Azul (Trois couleurs: Bleu, Francia, Krzysztof Kieślowski, 1993)

Tres colores: Blanco (Trois couleurs: Blanc, Francia, Krzysztof Kieślowski, 1994)

Tres colores: Rojo (Trois couleurs: Rouge, Francia, Krzysztof Kieślowski, 1994)

Tres en un sofá (Three on a Couch, Estados Unidos, Jerry Lewis, 1966)

Tres mujeres (Kvinnors väntan, Suecia, Ingmar Bergman, 1952)

Tres padrinos (3 Godfathers, Estados Unidos, John Ford, 1948)

Un espía en Hollywood (The Errand Boy, Estados Unidos, 1961)

Un final made in Hollywood (Hollywood Ending, Estados Unidos, Woody Allen, 2002)

Un Franco, 14 Pesetas (España, Carlos Iglesias, 2006)

Un perro andaluz (Un chien andalou, Francia, 1929)

Un rey de en Nueva York (A King in New York, Reino Unido, Charles Chaplin, 1957)

Un tranvía llamado Deseo (A Streetcar Named Desire, Estados Unidos, Elia Kazan, 1951)

Un verano con Mónica (Sommaren med Monika, Suecia, Ingmar Bergman, 1953)

Una chica tan decente como yo (Une belle fille comme moi, Francia, François Truffaut, 1972)

Una familia de locos (*Home Movies*, Estados Unidos, Brian De Palma, 1979)

Una mujer bajo la influencia (*A Woman Under Influence*, Estados Unidos, John Cassavetes, 1971)

Una mujer es una mujer (*Une femme est une femme*, Francia, Jean-Luc Godard, 1961)

Uno de los nuestros (*Goodfellas*, Estados Unidos, Martin Scorsese, 1990)

Vértigo (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1958)

Vivamente el domingo (*Vivement dimanche!*, Francia, François Truffaut, 1983)

Vivir su vida (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Francia, Jean-Luc Godard, 1962)

Volver (España, Pedro Almodóvar, 2006)

West Side Story (Estados Unidos, Jerome Robbins, Robert Wise, 1961)

Whity (República Federal de Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1971)

Y la nave va (*E la nave va*, Italia, Francia, Federico Fellini, 1983)

Yo confieso (*I Confess*, Estados Unidos, Alfred Hitchcock, 1953)

Yo soy el padre y la madre (*Rock-a-bye Baby*, Estados Unidos, de Frank Tashlin, 1958)

Yo te saludo, María (*Je vous salue, Marie*, Francia Suiza, Reino Unido, Jean-Luc Godard, 1985)

Zdjęcie (Polonia, Krzysztof Kieślowski, 1968)

ANEXO 3. LISTADO DE POSIBLES CASOS DE ESTUDIO

Las filmografías de los siguientes autores han sido consideradas, bien porque el propio autor realiza *autodiégesis* dentro de su filmografía, o bien porque se ha detectado una reiteración de determinados actores utilizados a lo largo de ella. En ambos casos, el autor y el actor puede ser objeto de estudio *autoficcional*.

Abbas Kiarostami

Agnès Varda

Akira Kurosawa

Al Pacino

Albertina Carri

Alberto Sordi

Alejandro Jodorowsky

Álex de la Iglesia

Alfred Hitchcock

Andrej Wajda

Ben Stiller

Berto Romero

Billy Wilder

Blake Edwards

Bob Dylan

Bob Reiner

Brian de Palma

Burt Reynolds

Burt Reynolds

Buster Keaton

Carlos Iglesias

Cecil B. DeMille

Chantal Akerman

Charles Chaplin

Claude Berri

Clint Eastwood

Danny DeVito

Dario Argento
David Lynch
David Sainz
David Suárez
Dziga Vertov
Eddie Murphie
Federico Fellini
Fernando Fernán Gómez
François Truffaut
Frank Capra
Frank Sinatra
Fritz Lang
George Cukor
Georges Méliès
Guillaume Gallienne
Gus Van Sant
Guy Ritchie
Hal Hasby
Hermanos Cohen
Hermanos Lumière
Inés de León
Ingmar Bergman
Jacques Brel
Jacques Tati
Jean Eustache
Jean-Luc Godard
Jerry Lewis
Jesús Bonilla
Jim Jarmusch
Joel y Ethan Coen
John Cassavetes
John Ford
John Huston
John Waters

Joseph von Stranberg
Juan José Campanella
Kenneth Branagh
Kevin Costner
Kevin Smith
Krzysztof Zanussi
Krzysztof Kieślowski
Leticia Dolera
Louie C.K.
Louis Malle
Louis Malle
Luc Moullet
Luis Buñuel
Luis García Berlanga
Mabel Normand
Manoel de Oliveira
Manuel Summers
Marguerite Duras
Mariano Ozores
Martin Scorsese
Mel Brooks
Mel Gibson
Michael Moore
Michael Powell
Michel Blanc
Mike Figgis
Nanni Moretti
Orson Welles
Paco León
Paul Newman
Pedro Almodóvar
Pedro Lazaga
Prince
Quentin Tarantino

Rainer Werner Fassbinder
Robert Redford
Roberto Benigni
Roberto Rossellini
Roger Vadim
Roman Polański
Roscoe “Fatty” Arbuckle
Sacha Baron Cohen
Sacha Guitry
Santiago Segura
Segundo de Chomón
Serge Gainsbourg
Sergio Castellitto
Sergio Leone
Shene Carruth
Shene Carruth
Spike Lee
Stan Laurel
Sylvester Stallone
Taika Waititi
Takeshi Kitano
Tim Burton
Vicente Minelli
Vittorio Gassman
Wes Anderson
William Castle
Woody Allen

ANEXO 4. CONCLUSIONS (CATALÀ)

Conclusions generals

En aquesta tesi doctoral s'ha aconseguit fer una profunda exploració del concepte de *autodiègesi* amb la intenció de proporcionar un text acadèmic de referència per a la investigació d'aquest fenomen en el marc general del paradigma *autoficcional*. A més, al document queda fixada la definició d'*autodiègesi* tal com s'exposa en el punt 4.2. Paradigma teòric de l'*autodiègesi* i les seves classificacions (p. 199): *Autodiègesi* és el procés pel qual l'autor o director s'auto-representa dins el món diegètic de la seva obra i es permet interactuar amb el mateix.

Per la seva banda, l'*autoficció* queda definida, a més de com un subgènere literari, també com un mecanisme creatiu que permet vehicular una experiència pròpia cap a l'elaboració d'un producte cultural o artístic. Les representacions de semblança entre l'autor i el personatge ha estat el motiu principal d'aquesta tesi; però al marge, es considera que aquest procés de *autoficció* hauria de presentar l'experiència pròpia des de l'individual cap al col·lectiu, ja que, contràriament a les autobiografies, el que l'*autoficció* hauria de pretendre és l'elaboració de ficcions d'interès general que puguin ser útils i comprensibles per a la major part del públic. En les obres d'*autoficció*, l'experiència personal hauria de permetre exposar allò que és universal respecte els pobles i col·lectius minoritaris i/o reprimits a través d'una experiència humana única, individual i intransferible. No és estrany, per tant, l'històric auge de l'*autoficció* en la segona meitat de segle XX, acompanyada de l'auge d'ideologies liberals.

L'*autodiègesi*, per la seva banda, decanta el transsumpte presencial del mateix autor en la narració. El que és curiós és que, paradoxalment, en el món de l'enginyeria contemporània de l'espectacle audiovisual i multimèdia, i encara que tot sembla abocat a la desaparició de l'autor davant la creixent predominança de la maquinària, es continua necessitant la presència de l'autor de la mateixa manera que es requeria anys enrere. L'*autodiègesi*, tant en productes *autofccionals*, com no *autofccionals*, posa en alt valor l'existència de l'autor al presentar la ficció, vehicular-la i conduir-la; però aquestes capacitats no són sempre perceptibles per a l'investigador, ni existents en l'obra, entre el gran nombre d'expressions realitzades pels autors cinematogràfics.

No obstant això, gràcies a l'*autodiègesi*, l'autor té permès presentar-se com a testimoni i certificar, afirmar o negar la identitat de la seva pròpia obra. L'autor s'autoafirma a si mateix i també a la seva *diègesi* a través de la seva pròpia identitat, a la qual a més permet definir a través del mateix procés. Després, ja sigui per pudor, per incapacitat interpretativa o per altres raons, l'autor pot buscar ocultar-se o camuflar-se de diferents maneres fins a presentar la possibilitat de recórrer a una altra persona que pugui ser presentada com un biaix, és a dir, *un relleu*. Aquest seria el cas de l'*autodiègesi rellevada*.

L'*autodiègesi* s'estableix en relació al reconeixement i la semblança. Succeeix exactament igualment quan trobem la presència de l'autor/director en l'enquadrament, que quan podem identificar-lo en la interpretació d'un altre actor o actriu. En aquesta tesi s'ha pogut observar que la modalitat operativa de l'*autoficció* respecte a l'*autodiègesi rellevada* (aquella en què l'autor i l'actor que l'interpreta no és la mateixa persona) és, sinó idèntic, molt semblant a què esdevé en l'*autodiègesi no-documental* (aquella en què el mateix autor/actor actua interpretant un subjecte que no és ell encara que se li sembla). En ambdós tipus d'*autodiègesi* l'interpret pateix el mateix procés de *cosificació*.

La *presència sonora* de l'autor també resulta d'especial importància. És possible que, tot i que l'autor no estigui de manera corpòria a la pantalla, sí que escoltem la seva veu en la pel·lícula, fora de l'enquadrament. El que semblava una excepció en *Prova d'orchestra* de Federico Fellini ha permès albirar en aquesta tesi un ampli espectre de problemàtiques narratives que també va semblar oportú explorar; problemàtiques narratològiques arrelades també en la necessitat de diferenciar entre aquells personatges que realitzen *autodiègesi* que són capaços de narrar, que fan avançar la trama, i aquells que únicament es limiten a un acte substancialment icònic d'aparició o figuració en la pel·lícula. El terme *consciència de diègesi* o *de mediatització* pot assenyalar la consciència d'aquests autors a l'hora de presentar-se a si mateixos o als seus personatges. Els primers esmentats, capaços de narrar, la posseïrien. Els segons no tindrien aquesta capacitat.

En aquesta elaboració ficcional l'*autodiègesi* permet a l'autor definir-se i construir-se a si mateix dins la seva pròpia obra així com mostrar i demostrar la seva posició

respecte a la totalitat de la seva *diègesi*, la qual també defineix i construeix de la mateixa manera. És a través de l'*autodiègesi* a on podem dilucidar per què l'autor crea i com crea, ja que en aquesta elaboració de si mateix l'autor acaba, en alguns casos, desvetllant els seus processos creatius fent referències directes i metadiscursives al seu treball o professió. Com succeeix en molts casos d'*autoficció*, moltes mostres de l'*autodiègesi* (tant *documental*, *no-documental*, com *rellevada*) es presenten també a través del desenvolupament de diferents professions creatives. La tasca de l'ofici segueix sent un eix central en els casos més complexos i en on el fenomen es mostra amb més força i evidència. Entre aquestes professions està, evidentment, la de director de cinema.

En aquest tipus d'*autoficcions* no es tracta únicament d'*exposar-se dins del seu propi cinema*, es tracta, més enllà, de "viure" *a través del cinema*. Aquesta matisació és important; *fabular(-se)* significa tant creure, com crear. I al seu torn, l'acte de crear/fabricar implica l'acte de comprendre, de conèixer, de saber i d'intentar ensenyar, mostrar o convèncer. Aquesta tasca creativa, en molts casos, a la fi, pot implicar un segon nivell: el cinema dins el cinema suposa *subdiègesi* dins de *diègesi*, i aquesta *subdiègesi* resultant també fingeix tenir una autonomia. Trobem una quantitat de personatges que realitzen, dins del film, altres noves obres com novel·les o pel·lícules.

La postura de la *consciència de mediatització* defineix en gran mesura la diferència entre l'*autodiègesi documental*, en la qual l'autor es presenta com si mateix, i l'*autodiègesi no-documental*. És una manera de posar distància, es tracta d'implicació. Com dèiem abans: d'establir un biaix entre el subjecte real i el que exposa el personatge en la pel·lícula. Igualment la diferència entre l'*autodiègesi no-documental* i l'*autodiègesi rellevada* denotaria una intenció de distanciament, de camuflatge. A l'*autodiègesi rellevada* l'autor intenta no ser reconegut al presentar un altre actor o actriu amb el qual l'espectador no pugui identificar-lo. O potser sí que pot identificar-lo, i això és precisament el que l'autor pretén. Les motivacions de la seva aplicació poden ser diferents en cada autor, i fins i tot pot ser diferent en cada pel·lícula respecte a la resta de la filmografia d'aquest autor. Fins i tot la possibilitat d'aparèixer en la pel·lícula pot ser merament lúdica, segons el cas, i és precisament aquest joc

conscient de transvaloració entre una o diverses persones, el que fa el fenomen tan interessant i tan estimulants des d'un punt de vista exegetic.

Estudiar el fenomen des del subjecte presentat en pantalla, com ja vaig argumentar al TFM *Federico Fellini i Marcello Mastroianni. Un cas d'autoficció*, és més senzill per a l'estudi de l'autoficció en l'àmbit cinematogràfic. Hem esbrinat que també permet l'estudi de moltes altres qüestions de fons en diversos camps culturals i artístics. Tot i això, aquesta investigació s'ha centrat en les seves circumstàncies i les seves problemàtiques en relació a l'autoria cinematogràfica. Tot i així, l'estudi de l'autodiègesi es podria estendre a circumstàncies narratives que afecten a la producció audiovisual, en general, i a el món actoral, en particular.

Els intèrprets, per la seva presència, també signifiquen i són utilitzats en base a aquestes significacions. Aquesta tesi explora el procés de *cosificació* dels intèrprets i l'ús que d'ells es fa respecte a les significacions que ells puguin aportar deliberadament o a les significacions que se'ls puguin atribuir. Encara que considere que en aquest text s'ha presentat d'una manera perifèrica a aquells personatges que no són vehicles directes d'autodiègesi, sí que aquesta investigació pot concloure que els mateixos personatges dilueixen i decanten de manera *autoficcional* aquella experiència real que han compartit amb altres persones en un espai aliè, a priori, al *diegètic*.

Després de finalitzar el TFM, calia aprofundir teòricament en una gran quantitat de mostres. Aquesta tesi doctoral presenta, gràcies a les fitxes d'anàlisi, un document ric en detalls, tant pel que fa als intèrprets, com als autors. La pretensió és fomentar la curiositat necessària per començar altres investigacions a partir d'aquest document, però al seu torn més focalitzades en l'estudi d'actors/actrius o autors/autorees en concret, tal com es va realitzar en l'estudi de Federico Fellini i Marcello Mastroianni.

És per aquest motiu, finalment, pel que s'ha de remarcar que, tot i que les mostres utilitzades són moltes entre un ampli espectre de creadors del segle XX, encara s'haurien d'analitzar aquests autors amb més profunditat i exhaustivitat en estudis posteriors. Cada autor presenta en aquesta investigació les seves pròpies particularitats i únicament un estudi complet de cada una de les filmografies i el seu

posterior anàlisi comparatiu proporcionarà la capacitat de poder diferenciar entre les resolucions o aplicacions particulars i característiques de cada autor, i els mecanismes intrínsecs, objectius i culturalment heretats del procés d'*autodiègesi*. Al no poder arribar fins a aquest fons, no podem afirmar que l'*autodiègesi* sigui un sistema, però no obstant això, a l'observar com molts autors introdueixen la seva presència en les seves obres de manera conscient i repetida, hi ha indicis que el procés d'*autodiègesi* si pugui constituir un format general en el gest de formalització que suposa fer cinema.

Contrast d'objectius

Després de la realització d'aquesta investigació, l'estudi certifica que l'objectiu principal plantejat en el capítol II ha estat complert. Gràcies a un ampli estudi hem pogut presentar i desenvolupar una teoria fonamentada del fenomen de l'*autodiègesi* podent definir i delimitar el concepte amb independència de les definicions genèriques d'*autoficció*.

Perfeccionant el model analític utilitzat al TFM, el segon objectiu també s'ha vist complert. En aquesta tesi s'ha tornat a utilitzar, en una versió millorada i més exhaustiva, el mateix model analític per a l'estudi de l'*autoficció* a l'àmbit de la ficció audiovisual que ha demostrat solvència teòrica a l'ésser utilitzat i aplicat a diferents tipus d'actors i directors.

El tercer objectiu també ha estat complert. Gràcies a la metodologia aplicada en aquesta investigació s'han utilitzat i interpretat no tan sols els "casos sense resoldre" ja esmentats en el TFM, sinó molts casos nous. Gràcies a l'ampliació del nombre i del tipus de les mostres ha estat possible diferenciar els personatges vectors d'*autodiègesi* d'altres personatges generats a partir de processos de *autoficció* que no suposen un relleu de l'autor.

Finalment, gràcies al correcte compliment del primer objectiu, la tesi ha aconseguit procedir de manera reeixida al quart objectiu. En aquesta investigació s'ha pogut explorar i classificar les diferents classes del mecanisme d'*autodiègesi* (l'*autodiègesi documental*, l'*autodiègesi no-documental* i l'*autodiègesi rellevada*).

Suggeriments per a estudis posteriors

Lluny de concloure l'estudi del fenomen de l'*autodiègesi*, el que aquesta tesi confirma i assenyala és un ampli territori per explorar. Absolutament totes les filmografies de tots els autors citats en aquesta tesi mereixen una anàlisi més exhaustiva per poder confirmar, d'una banda, les seves particularitats pròpies com, de l'altra banda, poder seguir definint allò que és general en tots els autors. Fins ara, només he fet estudis parcials, fins i tot en autors repetidament analitzats, com poden ser François Truffaut, Federico Fellini, Pedro Almodóvar, Charles Chaplin, Krzysztof Kieślowski, Woody Allen, etc. He pogut comprovar que el nombre de mostres podria no haver estat, encara, suficient. Al llarg de la tesi es pot observar com es pot detectar una pel·lícula en la qual, analitzada convenientment, obligaria a renegociar teòricament allò que en aquest document s'assenyala. Tot això ha de ser comprovat científicament aplicant la metodologia establerta en aquesta tesi.

A causa d'una acotació tan necessària com raonable, l'anàlisi comparativa de tots els autors de manera igualitària és una cosa que en aquesta tesi no ha estat possible de realitzar. Únicament s'ha pogut agrupar diferents autors segons les seves similituds (com Woody Allen, Charles Chaplin o Jerry Lewis, etc., que va poder esser una agrupació que permetia explorar les problemàtiques particulars del gènere còmic o les d'aquells actors que ja eren reconeixibles abans de dirigir les seves pròpies pel·lícules), però els punts explorats amb una agrupació no s'han pogut examinar en altres aglutinacions autorals (com és el cas de, com a exemple d'un altre grup, Agnès Varda, Orson Welles, Alfred Hitchcock, etc., amb els que hem pogut explorar la problemàtica narrativa). L'anàlisi comparativa conjunta és una cosa que s'hauria de fer en un futur per poder observar d'una manera molt més intel·ligible les circumstàncies narratives al marge de les estrictament representacionals. A més, a part d'aquesta problemàtica narrativa, estic convençut que aquest ingent anàlisi comparativa per venir podria il·luminar completament el fenomen en l'àmbit cinematogràfic i culminar veritablement el que aquesta tesi doctoral considera un inici.

La classificació de l'*autodiègesi* aquí presentada és vàlida, però no infal·lible. Precisament aquesta flexibilitat de les categories de l'*autodiègesi* hauria d'asseure un punt de partida que permetés analitzar cada cas i, alhora, elaborar ulteriors

taxonomies. Tots els directors habiten en la classificació de maneres lleugerament diferents. Cada un d'ells articula la seva semblança en el personatge d'una manera particular i es pot exposar *autoficcionalment* de manera diferenciada d'una obra a una altra, o d'un autor a un altre. Precisament l'anàlisi comparativa aboliria la tendència en la qual la present tesi ha desembocat: la de necessitar utilitzar expressions *autoficcional*s d'un autor per poder comprendre els punts de buit que les filmografies d'altres presentaven. Per exemple, el cas límit entre l'*autodiègesi no-documental* i l'*autodiègesi rellevada* no hagués estat possible explicar-ho convenientment, no ja sense la filmografia de Charles Chaplin i Jerry Lewis, sinó sense les pel·lícules concretes de *The Great Dictator* i *The Nutty Professor*. Encara considere necessari anar de l'individual al general i no del general al particular. Per establir generalment es necessitarà una posterior confrontació de totes les mostres.

Conceptualment cal també seguir investigant i instaurar una metodologia òptima respecte a la *identitat*, *intensitat* i *intenció*. Considere que poder mesurar aquestes tres variables en el terreny de l'*autoficció* pot tenir una significativa importància teòrica.

No serà aquesta una investigació senzilla, però poder definir, pel que fa a la *identitat*, d'una manera mesurable i/o numèrica l'allunyament o acostament del personatge al personatge presentat en pantalla perfeccionaria la metodologia i afegiria una capa de complexitat a l'estudi. Explicaria perquè hi ha actors o actrius que es mostren tal com són i altres que no. De la mateixa manera seria important poder reconèixer la *intensitat* amb la que s'aplica el nivell de ficció en l'*autoficció* respecte a cada un dels personatges i/o intèrprets. És evident que els intèrprets proporcionen al personatge la seva pròpia *presència*, però no podem definir exactament en quina mesura *omplen* al personatge. Per descomptat, continuen havent personatges que s'assemblen més als actors i actrius que els interpreten, que a l'autor mateix. Aquest punt en concret em sembla clau per continuar investigant. Pense que un procediment analític que permeti representar numèricament tots aquests factors del 0 al 100 per poder calcular de manera exacta, principalment, el percentatge que representa l'autor i el percentatge que representa l'actor, respecte al personatge resultant, suposaria una interessant faceta estadística en l'estudi de l'*autoficció* i de l'*autodiègesi*.

A més, poder diferenciar entre la quantitat de l'autor que es troba en el personatge i la quantitat de l'interpret que presenta el personatge, ens permetria diferenciar el marge que podria atribuir-se a una altra persona. Què passa quan el personatge està inspirat en una persona real? En un personatge històric o públic? Què passa quan són adaptacions o composicions de personatges realitzades sobre un arquetip? Què passa quan són personatges inspirats o originaris d'adaptacions de novel·les? Es refereixen també a l'escriptor original d'aquestes novel·les? On queda també la tasca de guionista? Respecte a l'última pregunta, ens estendrem una mica al final d'aquest apartat, però totes les qüestions haurien de considerar-se a l'hora de continuar la investigació.

La *intenció*, el focus veritable d'interès en aquesta tesi, segueix també sostraiant a tot mesurament quantitatiu. L'hem pogut classificar, és cert: l'*autoficció* implica mostrar desitjos, exacerbacions d'un mateix, una confessió, una disculpa, una justificació, etc. Però classificar-les en intencions positives o negatives em sembla molt rudimentari. S'ha fet un avanç, però podria perfeccionar-se.

D'altra banda, no caldria deixar al marge l'estudi dels actors i actrius en relació amb la seva utilització endogàmica en l'obra d'aquests autors. Però és que tampoc s'hauria de deixar a l'marge l'estudi individual de cada un dels actors i actrius per poder comparar l'aplicació de la seva figura actoral en l'obra de l'autor objecte d'estudi respecte a l'ús que fan del/la interpret altres autors. En aquesta tesi m'he estès al parlar, entre molts altres casos, de les aparicions de Robert De Niro a l'obra de Martin Scorsese o d'Anna Karina en l'obra de Jean-Luc Godard; però la quantitat de casos són nombrosos. Cada un d'ells promet a l'anàlisi un ric botí de dades. La present investigació anhelava obrir una via metodològica a l'estudi científic dels estatuts actorals en els interpreters cinematogràfics pertanyents a qualsevol filmografia, més enllà de l'expedient dels interpreters concrets utilitzats reiteradament en l'obra d'Alfred Hitchcock, d'Ingmar Bergman o de Rainer Werner Fassbinder.

És evident que l'actor o l'actriu participa en aquests processos creatius i pot ser conscient de les seves pròpies significacions. No només els directors que escriuen els seus guions podrien considerar-se autors, ja que els actors poden proporcionar valor des de si mateixos. Poden ser interpreters de pes, no només per l'aplicació del seu poder

en els departaments de producció, cosa que alguns veritablement aconseguen i exerceixen; sinó perquè per la seva *presència* posseeix una remarcable personalitat i talent creatiu que és notable en les pel·lícules en què participen. Aquesta circumstància, que cuejava ja en l'estudi de Marcello Mastroianni, es presenta en aquesta nova tesi d'una manera més visible.

Els condicionants en què aquestes pel·lícules són produïdes i comercialitzades té un pes capital, és clar, però considere que el punt relatiu als actors i actrius és de gran importància i que requereix un estudi exclusiu per continuar teoritzant i establint taxonomies fixes en relació al procés de *cosificació* dels autors. La successió dels diferents estats, o fases, de la *cosificació* dels intèrprets s'ha realitzat a partir d'observacions de molts personatges observats perifèricament, ja que es relacionaven directament amb els personatges en els quals hem focalitzat el nostre estudi. No ho considero suficient i, per tant, crec que en el futur allò presentat aquí pel que fa a ells hauria de ser considerat únicament com a hipòtesi inicial. Diversos conceptes aplicats a aquests personatges encara haurien de perfilar-se més, ja que cada intèrpret presenta variacions particulars en cadascuna de les mostres, a l'igual que succeeix amb els directors.

Finalment, per concloure, hem de ressaltar també el treball creatiu dels guionistes. Ho considero de vital rellevància i no per presentar-lo en últim lloc és menys important. Tant en estudis posteriors, com en les fitxes d'anàlisi, hauran de ser considerats els escriptors dels guions. Tot i que donem per fet que el director supervisa el guió i les seves decisions poden ser les més importants en la construcció final dels personatges en el resultat definitiu de la pel·lícula, al llarg d'aquesta tesi s'ha pogut comprovar finalment que els professionals que escriuen el guió (o amb els quals el considerat autor escriu el guió -considerats autors també-) presenten un contingut que, d'ara endavant, no ha de ser obviat. És molt evident, per exemple, en l'obra de Truffaut, la diferència que pot haver-hi entre els guions escrits amb, per exemple, Jean Gruault (*Jules et Jim*, *L'enfant sauvage*, *Les deux Anglaises et le continent*, *L'histoire d'Adèle H.* i *La chambre verte*, totes en un espai temporal aliè a la contemporaneïtat de la realització de la pel·lícula), que els escrits juntament amb Claude de Givray i Bernard Revon (*Baisers volés* i *Domicile conjugal*, de l'cicle d'Antoine Doinel). És a dir, la persona amb la que escriu el guió estreta també transversalitats i/o concrets i reiterats

biaixos temàtics. Es podria veure si també això té relació amb altres condicionants al voltant de la producció. Entre tots ells, cal certificar si podria estar relacionat amb l'elecció d'un actor o actriu determinat. Cal continuar investigant.

ANEXO 5. CONCLUSIONES (CASTELLANO)

Conclusiones generales

En esta tesis doctoral se ha conseguido hacer una profunda exploración del concepto de *autodiégesis* con la intención de proporcionar un texto académico de referencia para la investigación de este fenómeno en el marco general del paradigma *autoficcional*. Además, en el documento queda fijada la definición de *autodiégesis* tal y como se expone en el punto 4.2. Paradigma teórico de la *autodiégesis* y sus clasificaciones (p. 199): *Autodiégesis* es el proceso por el que el autor o director se auto-representa dentro del *mundo diegético* de su obra y se permite interactuar con el mismo.

Por su parte, la *autoficción* queda definida, además de cómo un subgénero literario, también como un mecanismo creativo que permite vehicular una experiencia propia hacia la elaboración de un producto cultural o artístico. Las representaciones de semejanza entre el autor y el personaje ha sido el motivo principal de esta tesis; pero al margen, se considera que este proceso de *autoficción* debería presentar la experiencia propia desde lo individual hacia lo colectivo, ya que, contrariamente a las autobiografías, lo que la *autoficción* debería pretender es la elaboración de ficciones de interés general que pudieran ser útiles y comprensibles para la mayor parte del público. En las obras de *autoficción*, la experiencia personal debería permitir exponer aquello que es universal respecto los pueblos y colectivos minoritarios y/o reprimidos a través de una experiencia humana única, individual e intransferible. No es de extrañar, por tanto, el histórico auge de la *autoficción* en la segunda mitad del siglo XX, acompañada del auge de ideologías liberales.

La *autodiégesis*, por su lado, decanta el trasunto presencial del mismo autor en la narración. Lo que es curioso es que, paradójicamente, en el mundo de la ingeniería contemporánea del espectáculo audiovisual y multimedia, y a pesar de que todo parece abocado a la desaparición del autor ante la creciente predominancia de la maquinaria, se continúa necesitando la presencia del autor de la misma manera que se requería años atrás. La *autodiégesis*, tanto en productos *autofccionales*, como no *autofccionales*, pone en alto valor la existencia del autor al presentar la ficción, vehicularla y conducirla; pero estas capacidades no son siempre perceptibles para el investigador, ni existentes en la obra, entre el gran número de expresiones realizadas por los autores cinematográficos.

Sin embargo, gracias a la *autodiégesis*, el autor tiene permitido presentarse como testigo y certificar, afirmar o negar la identidad de su propia obra. El autor se autoafirma a sí mismo y también a su *diégesis* a través de su propia identidad, a la que además permite definir a través del mismo proceso. Después, ya sea por pudor, por incapacidad interpretativa o por otras razones, el autor puede buscar ocultarse o camuflarse de distintas maneras hasta presentar la posibilidad de recurrir a otra persona que pueda ser presentada como un sesgo, es decir, *un relevo*. Este sería el caso de la *autodiégesis relevada*.

La *autodiégesis* se establece en relación al reconocimiento y a la semejanza. Sucede exactamente igualmente cuando encontramos la presencia del autor/director en el encuadre, que cuando podemos identificarlo en la interpretación de otro actor o actriz. En esta tesis se ha podido observar que la modalidad operativa de la *autoficción* respecto a la *autodiégesis relevada* (aquella en la que el autor y el actor que lo interpreta no es la misma persona) es, sino idéntico, muy parecido al que acontece en la *autodiégesis no-documental* (aquella en la que el mismo autor/actor actúa interpretando un sujeto que no es él aunque se le parece). En ambos tipos de *autodiégesis* el intérprete sufre el mismo proceso de *cosificación*.

La *presencia sonora* del autor también resulta de especial importancia. Es posible que, aunque autor no esté de manera corpórea en la pantalla, sí que escuchemos su voz en la película, fuera del encuadre. Lo que parecía una excepción en *Ensayo de orquesta* de Federico Fellini ha permitido vislumbrar en esta tesis un amplio espectro de problemáticas narrativas que también pareció oportuno explorar; problemáticas narratológicas enraizadas también en la necesidad de diferenciar entre aquellos personajes que realizan *autodiégesis* que son capaces de narrar, que hacen avanzar la trama, y aquellos que únicamente se limitan a un acto sustancialmente icónico de aparición o figuración en la película. El término *conciencia de diégesis* o *de mediatización* puede señalar la conciencia de estos autores a la hora de presentarse a sí mismos o a sus personajes. Los primeros mencionados, capaces de narrar, la poseerían. Los segundos no tendrían esta capacidad.

En esta elaboración ficcional la *autodiégesis* permite al autor definirse y construirse a sí mismo dentro de su propia obra así como mostrar y demostrar su posición respecto a la

totalidad de su *diégesis*, la cual también define y construye del mismo modo. Es a través de la *autodiégesis* en donde podemos dilucidar porqué el autor crea y cómo crea, puesto que en esta elaboración de sí mismo el autor termina, en algunos casos, desvelando sus procesos creativos haciendo referencias directas y metadiscursivas a su trabajo o profesión. Como sucede en muchos casos de *autoficción*, muchas muestras de la *autodiégesis* (tanto *documental*, *no-documental*, como *relevada*) se presentan también a través del desarrollo de diferentes profesiones creativas. La labor del oficio sigue siendo un eje central en los casos más complejos y en donde el fenómeno se muestra con más fuerza y evidencia. Entre estas profesiones está, evidentemente, la del director de cine.

En este tipo de *autoficciones* no se trata únicamente de *exponerse dentro de su propio cine*, se trata, más allá, de “vivir” *a través del cine*. Esta matización es importante; *fabular(se)* significa tanto *creer*, como *crear*. Y a su vez, el acto de *crear/fabricar* implica el acto de *comprender*, de *conocer*, de *saber* y de *intentar enseñar*, *mostrar* o *convencer*. Esta labor creativa, en muchos casos, al final, puede implicar un segundo nivel: el cine dentro del cine supone *subdiégesis* dentro de *diégesis*, y esta *subdiégesis* resultante también *finje tener una autonomía*. Encontramos una cantidad de personajes que realizan, dentro del filme, otras nuevas obras como *novelas* o *películas*.

La postura de la *conciencia de mediatización* define en gran medida la diferencia entre *autodiegesis documental*, en la que el autor se presenta como sí mismo, y la *autodiégesis no-documental*. Es una manera de poner distancia, se trata de implicación. Como decíamos antes: de establecer un sesgo entre el sujeto *real* y lo que expone el personaje en la película. Igualmente la diferencia entre la *autodiegesis no-documental* y la *autodiegesis relevada* denotaría una intención de distanciamiento, de camuflaje. En la *autodiégesis relevada* el autor intenta no ser reconocido al presentar otro actor o actriz con el que el espectador no pueda identificarle. O a lo mejor sí que puede identificarle, y eso es precisamente lo que el autor pretende. Las motivaciones de su aplicación pueden ser diferentes en cada autor, e incluso puede ser diferente en cada película respecto al resto de la filmografía de ese autor. Incluso la posibilidad de aparecer en la película puede ser meramente lúdica, según el caso, y es precisamente este juego consciente de transvaloración entre una o varias personas, lo que hace al fenómeno tan interesante y tan estimulante desde un punto de vista exegético.

Estudiar el fenómeno desde el sujeto presentado en pantalla, como ya argumenté en el TFM *Federico Fellini y Marcello Mastroianni. Un caso de autoficción*, es más sencillo para el estudio de la *autoficción* en el ámbito cinematográfico. Hemos averiguado que también permite el estudio de otras muchas cuestiones de calado en diversos campos culturales y artísticos. A pesar de ello, esta investigación se ha centrado en sus circunstancias y sus problemáticas en relación a la autoría cinematográfica. Aun así, el estudio de la *autodiégesis* podría extenderse a circunstancias narrativas que atañen a la producción audiovisual, en general, y al mundo actoral, en particular.

Los intérpretes, por su *presencia*, también significan y son utilizados en base a esas significaciones. Esta tesis explora el proceso de *cosificación* de los intérpretes y el uso que de ellos se hace respecto a las significaciones que ellos puedan aportar deliberadamente o a las significaciones que se les puedan atribuir. Aunque considero que en este texto se ha presentado de una manera periférica a aquellos personajes que no son vehículos directos de *autodiégesis*, sí que esta investigación puede concluir que los mismos personajes diluyen y decantan de manera *autoficcional* aquella experiencia real que han compartido con otras personas en un espacio ajeno, a priori, al *diegético*.

Tras finalizar el TFM, era necesario ahondar teóricamente en una gran cantidad de muestras. Esta tesis doctoral presenta, gracias a las fichas de análisis, un documento rico en detalles, tanto respecto a los intérpretes, como a los autores. La pretensión es fomentar la curiosidad necesaria para comenzar otras investigaciones a partir de este documento, pero a su vez más focalizadas en el estudio de actores/actrices o autores/autoras en concreto, tal y como se realizó en el estudio de Federico Fellini y Marcello Mastroianni.

Es por este motivo, finalmente, por lo que se debe remarcar que, aunque las muestras utilizadas son muchas entre un amplio espectro de creadores del siglo XX, todavía se deberían analizar estos autores con más profundidad y exhaustividad en estudios posteriores. Cada autor presenta en esta investigación sus propias particularidades y únicamente un estudio completo de cada una de las filmografías y su posterior análisis comparativo proporcionará la capacidad de poder diferenciar entre las resoluciones o aplicaciones particulares y características de cada autor, y los mecanismos intrínsecos, objetivos y culturalmente heredados del proceso de *autodiégesis*. Al no poder llegar

hasta ese fondo, no podemos afirmar que la *autodiégesis* sea un sistema, pero sin embargo, al observar como muchos autores introducen su presencia en sus obras de manera consciente y repetida, hay indicios de que el proceso de *autodiégesis* sí pueda constituir un formato general en el gesto de formalización que supone hacer cine.

Contraste de objetivos

Tras la realización de esta investigación, el estudio certifica que el objetivo principal planteado en el capítulo II ha sido cumplido. Gracias a un amplio estudio hemos podido presentar y desarrollar una teoría fundamentada del fenómeno de la *autodiégesis* pudiendo definir y delimitar el concepto con independencia de las definiciones genéricas de *autoficción*.

Perfeccionando el modelo analítico utilizado en el TFM, el segundo objetivo también se ha visto cumplido. En esta tesis se ha vuelto a utilizar, en una versión mejorada y más exhaustiva, el mismo modelo analítico para el estudio de la *autoficción* en el ámbito de la ficción audiovisual que ha demostrado solvencia teórica al ser utilizado y aplicado a diferentes tipos de actores y directores.

El tercer objetivo también ha sido cumplido. Gracias a la metodología aplicada en esta investigación se han utilizado e interpretado no tan sólo los “casos sin resolver” ya mencionados en el TFM, sino muchos casos nuevos. Gracias a la ampliación del número y del tipo de las muestras ha sido posible diferenciar a los personajes vectores de *autodiégesis* de otros personajes generados a partir de procesos de *autoficción* que, sin embargo, no suponen un *relevo* del autor.

Finalmente, gracias al correcto cumplimiento del primer objetivo, la tesis ha logrado proceder de manera exitosa al cuarto objetivo. En esta investigación se ha podido explorar y clasificar las diferentes clases del mecanismo de *autodiégesis* (la *autodiégesis documental*, la *autodiégesis no-documental* y la *autodiégesis relevada*).

Sugerencias para estudios posteriores

Lejos de concluir el estudio del fenómeno de la *autodiégesis*, lo que esta tesis confirma y señala es un amplio territorio por explorar. Absolutamente todas las filmografías de

todos los autores citados en esta tesis merecen un análisis más exhaustivo para poder confirmar, por un lado, sus particularidades propias como, por el otro lado, poder seguir definiendo aquello que es general en todos los autores. Hasta ahora, sólo he realizado estudios parciales, incluso en autores repetidamente analizados, como pueden ser François Truffaut, Federico Fellini, Pedro Almodóvar, Charles Chaplin, Krzysztof Kieślowski, Woody Allen, etc. He podido comprobar que el número de muestras podría no haber sido, todavía, suficiente. A lo largo de la tesis se puede observar como siempre se puede detectar una película en la que, analizada convenientemente, pondría en jaque u obligaría a renegociar teóricamente aquello que en este documento se señala. Todo esto debe ser comprobado científicamente aplicando la metodología establecida en esta tesis.

A causa de una acotación tan necesaria como razonable, el análisis comparativo de todos los autores de manera igualitaria es algo que en esta tesis no ha sido posible de realizar. Únicamente se ha podido agrupar a diferentes autores debido a sus similitudes (como Woody Allen, Charles Chaplin o Jerry Lewis, etc., que pudo ser una agrupación que permitía explorar las problemáticas particulares del género cómico o las de aquellos actores que ya eran reconocibles antes de dirigir sus propias películas), pero los puntos explorados con una agrupación no se han podido examinar en otras aglutinaciones autorales (como es el caso de, como ejemplo de otro grupo, Agnès Varda, Orson Welles, Alfred Hitchcock, etc., con los que hemos podido explorar la problemática narrativa). El análisis comparativo conjunto es algo que debería hacerse en un futuro para poder observar de un modo mucho más inteligible las circunstancias narrativas al margen de las estrictamente representacionales. Además, a parte de esta problemática narrativa, estoy convencido que este ingente análisis comparativo por venir podría iluminar completamente el fenómeno en el ámbito cinematográfico y culminar verdaderamente lo que esta tesis doctoral considera un inicio.

La clasificación de la *autodiégesis* aquí presentada es válida, pero no infalible. Precisamente esta flexibilidad de las categorías de la *autodiégesis* debería sentar un punto de partida que permitiera analizar cada caso y, a la vez, elaborar ulteriores taxonomías. Todos los directores habitan en la clasificación de modos ligeramente diferentes. Cada uno de ellos articula su semejanza en el personaje de una manera particular y se puede exponer *autoficcionalmente* de manera diferenciada de una obra a otra, o de un autor a otro. Precisamente el análisis comparativo aboliría la tendencia en la

que la presente tesis ha desembocado: la de necesitar utilizar expresiones *autoficcionales* de un autor para poder comprender los puntos de vacío que las filmografías de otros presentaban. Por ejemplo, no hubiera sido posible explicar convenientemente el caso límite entre la *autodiégesis no-documental* y la *autodiégesis relevada*, no ya sin la filmografía de Charles Chaplin y Jerry Lewis, sino sin las películas concretas de *El gran dictador* y *El profesor chiflado*. Todavía considero necesario ir de lo individual a lo general y no de lo general a lo particular. Para establecer lo general se necesitará una posterior confrontación de todas las muestras.

Conceptualmente cabe también seguir investigando e instaurar una metodología óptima respecto a la *identidad*, *intensidad* e *intención*. Considero que poder medir estas tres variables en el terreno de la *autoficción* puede tener una significativa importancia teórica.

No será esa una investigación sencilla, pero poder definir, en cuanto a la *identidad*, de una manera medible y/o numérica el alejamiento o acercamiento del personaje al personaje presentado en pantalla perfeccionaría la metodología y añadiría una capa de complejidad al estudio. Explicaría porque hay actores o actrices que se muestran tal y como son y otros que no. De igual modo sería importante poder reconocer la *intensidad* con la que se aplica el nivel de ficción en la *autoficción* respecto a cada uno de los personajes y/o intérpretes. Es evidente que los intérpretes proporcionan al personaje su propia *presencia*, pero no podemos definir exactamente en qué medida *rellenan* al personaje. Desde luego, continúan habiendo personajes que se asemejan más a los actores y actrices que los interpretan, que al propio autor. Este punto en concreto me parece clave para continuar investigando. Pienso que un procedimiento analítico que permita representar numéricamente todos estos factores del 0 al 100 para poder calcular de manera exacta, principalmente, el porcentaje que representa el autor y el porcentaje que representa el actor, respecto al personaje resultante, supondría una interesante faceta estadística en el estudio de la *autoficción* y de la *autodiégesis*.

Además, poder diferenciar entre la cantidad del autor que se encuentra en el personaje y la cantidad del intérprete que presenta el personaje, nos permitiría diferenciar el margen que podría atribuírsele a otra persona. ¿Qué sucede cuando el personaje está inspirado en

una persona real? ¿En un personaje histórico o público? ¿Qué sucede cuando son adaptaciones o composiciones de personajes realizadas sobre un arquetipo? ¿Qué sucede cuando son personajes inspirados u originarios de adaptaciones de novelas? ¿Se refieren también al escritor original de dichas novelas? ¿Dónde queda también la labor del guionista? Respecto a la última pregunta, nos extenderemos un poco al final de este apartado, pero todas las cuestiones deberían considerarse a la hora de continuar la investigación.

La *intención*, el verdadero foco de interés en esta tesis, sigue también sustrayéndose a toda medición cuantitativa. La hemos podido clasificar, es cierto: la *autoficción* implica mostrar deseos, exacerbaciones de uno mismo, una confesión, una disculpa, una justificación, etc. Pero clasificarlas en intenciones positivas o negativas me parece muy rudimentario. Se ha hecho un avance, pero podría perfeccionarse.

Por otra parte, no habría que dejar de lado el estudio de los actores y actrices en relación con su utilización endogámica en la obra de estos autores. Pero es que tampoco se debería dejar al margen el estudio individual de cada uno de los actores y actrices para poder comparar la aplicación de su figura actoral en la obra del autor objeto de estudio respecto al uso que hacen del/la intérprete otros autores. En esta tesis me he extendido al hablar, entre muchos otros casos, de las apariciones de Robert De Niro en la obra de Martin Scorsese, o de Anna Karina en la obra de Jean-Luc Godard; pero la cantidad de casos son numerosos. Cada uno de ellos promete al análisis un rico botín de datos. La presente investigación anhelaba abrir una vía metodológica al estudio científico de los estatutos actorales en los intérpretes cinematográficos pertenecientes a cualquier filmografía, más allá del expediente de los intérpretes concretos utilizados reiteradamente en la obra de Alfred Hitchcock, de Ingmar Bergman o de Rainer Werner Fassbinder.

Es evidente que el actor o la actriz participa en estos procesos creativos y puede ser consciente de sus propias significaciones. No sólo los directores que escriben sus guiones podrían considerarse autores, ya que los actores pueden proporcionar valor desde sí mismos. Pueden ser intérpretes de peso, no sólo por la aplicación de su poder en los departamentos de producción, cosa que algunos verdaderamente consiguen y ejercen;

sino porque por su *presencia* poseen una remarcable personalidad y talante creativo que es notable en las películas en las que participan. Esta circunstancia, que coleaba ya en el estudio de Marcello Mastroianni, se presenta en esta nueva tesis de una manera más visible.

Los condicionantes en que estas películas son producidas y comercializadas tiene un peso capital, por supuesto, pero considero que el punto relativo a los actores y actrices es de gran importancia y que requiere un estudio exclusivo para continuar teorizando y estableciendo taxonomías fijas en relación al proceso de *cosificación* de los autores. La sucesión de los diferentes *estados*, o fases, de la *cosificación* de los intérpretes se ha realizado a partir de observaciones de muchos personajes observados periféricamente, ya que se relacionaban directamente con los personajes en los que hemos focalizado nuestro estudio. No lo considero suficiente y, por tanto, creo que en el futuro lo presentado aquí respecto a ellos debería ser considerado únicamente como hipótesis inicial. Diversos conceptos aplicados a estos personajes todavía deberían perfilarse más, ya que cada intérprete presenta variaciones particulares en cada una de las muestras, al igual que sucede con los directores.

Finalmente, para concluir, se debe romper una lanza también por el trabajo creativo de los guionistas. Lo considero de vital relevancia y no por presentarlo en último lugar es menos importante. Tanto en estudios posteriores, como en las fichas de análisis, deberán ser considerados los escritores de los guiones. A pesar de que damos por hecho de que el director supervisa el guión y sus decisiones pueden ser las más importantes en la construcción final de los personajes en el resultado definitivo de la película, a lo largo de esta tesis se ha podido comprobar finalmente que los profesionales que escriben el guión (o con los que el considerado autor escribe el guión -considerados autores también-) presentan un contenido que, de aquí en adelante, no debe ser pasado por alto. Es muy evidente, por ejemplo, en la obra de Truffaut, la diferencia que puede haber entre los guiones escritos con, por ejemplo, Jean Gruault (*Jules y Jim*, *El pequeño salvaje*, *Las dos inglesas y el amor*, *La historia de Adèle H.* y *La habitación verde*, todas en un espacio temporal ajeno a la contemporaneidad de la realización de la película), que los escritos junto con Claude de Givray y Bernard Revon (*Besos robados* y *Domicilio conyugal*, del ciclo de Antoine Doinel). Es decir, la persona con la que escribe el guión estrecha también transversalidades y/o concretos y reiterados sesgos temáticos. Cabría ver, si

también esto tiene relación con otros condicionantes alrededor de la producción. Entre todos ellos, cabe certificar si podría estar relacionado con la elección de un actor o actriz determinado. Cabe continuar investigando.