

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Inquietud. Entrevista con Chiara Mastroianni

Autor/es:  
Cohen, Clélia; Larcher, Jérôme

Citar como:  
Cohen, C.; Larcher, J. (2000). Inquietud. Entrevista con Chiara Mastroianni. La madriguera. (30):61-63.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41888>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# INQUIETUD

## ENTREVISTA CON CHIARA MASTROIANNI

Por Clélia Cohen y Jérôme Larcher



—*“La Carta” es una película que usted sostiene de principio a fin, que la hace ocupar su centro y la envuelve. ¿Cómo tuvo lugar su encuentro con Manoel de Oliveira?*

—Había conocido muy fugazmente a Manoel hace algunos años, cuando asistí al rodaje de *El convento*. Pero fue el año pasado, durante una comida con su productor, Paolo Branco, en el Festival de Cannes, cuando supe que él quería hacer esta película conmigo. Me sorprendió y, desde luego, me encantó la idea, y acepté sin dudarlo, a pesar de que la película era entonces sólo un esbozo, ya que no se había escrito aún el guión. Sabía apenas que se trataba de una adaptación muy libre de *La princesa de Clèves*, llevada a un contexto contemporáneo. Me pareció, por otra parte, que era inútil leer el libro. Supuse que Oliveira estaría reescribiendo una historia cuya base literaria sería quizá únicamente un pretexto.

—*No obstante, el resultado se aproxima bastante a la obra de Madame de Lafayette, y los diálogos dan la impresión de fluir con naturalidad.*

—Al leer el guión, descubrí que los diálogos eran bastante fieles a los de la novela. Este anclaje estilístico tan fuerte me pareció anacrónico, muy perturbador y, todo hay que decirlo, bastante aterrador. Como nunca he trabajado en el teatro, me encontré desarmada ante un texto de los llamados “clásicos”, y esto se convirtió en un verdadero motivo de angustia. Tenía que pronunciar esos diálogos, pero también memorizarlos. Manoel es exactamente el opuesto de lo que había conocido hasta ese momento, que exigía de mí un lenguaje muy cotidiano. Durante el rodaje, descubrí que el texto le interesaba bastante poco. Sus indicaciones de actuación son de orden exclusivamente físico y gestual, y de una precisión fascinante. Pero el hecho es que te encuentras sola ante el texto, lo que a veces parece un obstáculo insuperable.

—*Su manera de interiorizar el texto, de recitarlo sin que verdaderamente se note que lo está recitando, es realmente muy hermosa. Da la impresión de que ha trabajado especialmente la dicción.*



—Manoel quería filmar sobre todo planos-secuencia. El plano-secuencia de Oliveira no se caracteriza por ser ligero o libre o permitir que los actores digan los diálogos a su ritmo, etc. Todo está calculado de la manera más rigurosa en relación con el movimiento. Hay desplazamientos que se desprenden de ciertas frases del texto, y la totalidad manifiesta una minuciosa orquestación, totalmente novedoso para mí. Había momentos en que tenía la sensación de estar recitando, por lo difícil que me resultaba liberarme de las exigencias de esta "puesta en el espacio". Oliveira no llegó a dirigir verdaderamente mi dicción ya que, debido a la barrera de la lengua, nunca sabía si nos entendía del todo. Y esta confianza me resultaba más bien paralizante. Más que Manuel, Jacques Parsi, su colaborador, era una referencia para todo lo que tenía que ver con el texto.



—En las primeras escenas su personaje permanece mudo, al lado de su madre, Françoise Fabian, o del caballero de Guise, interpretado por Stanislas Mehrar. Y de pronto se adueña del texto y, con él, de la película. Así, hay un movimiento inicial que va del último al primer plano que se traduce por una toma de palabra.

—¡Era tan feliz en esas escenas en las que no tenía que decir una palabra! (risas) A veces, no sabía que la cámara nos estaba filmando mientras yo discutía, fuera de campo, con Stanislas Mehrar, e ignoro si son precisamente estas tomas las que se introdujeron finalmente. Estas escenas se

filmaron al final, ya que el rodaje de la película no respetaba la cronología. Así que durante el rodaje no pudimos darnos cuenta de que se producía ese paso de la mudez al texto. Manoel de Oliveira comenzó su carrera en la época del cine mudo, y su dirección se centra más en las indicaciones físicas que en el diálogo.

—En la bellísima escena de la confesión, cuando su personaje, Madame de Clèves, le confiesa a su marido, interpretado por Antoine Chappey, su amor por otro hombre, no se tiene la impresión, sin embargo, de que el texto sea recitado, sino más bien de toda ella se desprende una sensación de extrema simplicidad.

—La única posibilidad de salir airoso con un texto tan denso, asociado además a unos gestos muy precisos, era actuar de la manera más llana. Tenía que evitar las elucubraciones si no quería caer en una actuación voluntariosa, cosa que detesto en el cine. En escenas como ésta tenemos la sensación de estar metidos en un largo túnel sin salida. Antoine Chappey y yo estábamos muy tensos, a tal punto que a veces nos daba por saltar carcajadas de puro nerviosismo, como a veces ocurre en los entierros. Puedo sentir esta tensión al límite en algunas escenas cuando vuelvo a ver la película. Y eso a pesar de que la puesta en escena nos ayudaba, ya que las secuencias en las que aparecen el marido y su mujer fueron conce-

bidas de tal manera que los personajes jamás puedan mirarse.

-La intensidad que transmite ese no mirarse es impresionante en la escena donde está con Antoine Chappéy, él muy enfermo, en el jardín de la casa de campo de la pateja.

-Manoel sabe perfectamente qué clase de lenguaje quiere que hablen los cuerpos, y ese lenguaje tiene que ver con su manera de concebir el mundo y el cine. Así, el amor que ella no siente por su marido se plasma en el hecho de que nunca le dirige una mirada. Sin embargo, Manoel no nos explicó con detalles cómo él veía las cosas. Es alguien a quien no le gusta dar explicaciones. En una oportunidad, yo debía apoyar los dos brazos en un sillón después de haber cerrado una ventana. Como este gesto me pareció extraño, le pregunté por qué razón debía hacerlo. Pero inmediatamente comprendí que era mejor evitar este tipo de preguntas.

-¿Cómo se puede actuar con libertad en estas condiciones?

-Es muy difícil lograrlo. La mayoría de los directores con los que había trabajado antes utilizaban a veces la improvisación. Esto no sucede con Manoel, con excepción de la conversación con Stanislas Mehrar, filmada sin que nosotros lo supiéramos, que fue el único momento inesperado. En suma, la libertad se adquiere mediante la aceptación de alguna limitación. Y esto fue posible cuando dejé de intentar comprender sus indicaciones. Había que aceptar el hecho de que él estaba construyendo un retablo, que sólo tendría sentido cuando el film estuviese listo.

(...)

-Resulta evidente, viendo la película, que hay un vínculo entre usted y el personaje que encarna.

-En realidad, yo me sentía bastante ajena a él. La princesa de Clèves es una mujer atemorizada por la pasión, que prefiere renunciar antes que decepcionarse. Todo lo que hace o, más exactamente, todo lo que deja de hacer está dictado por su idea del deber moral. Pero resulta que ella misma ha traicionado el primero de esos deberes al casarse con un hombre a quien no quería. No es un ser libre, es una mujer que no deja que nada de lo que siente se manifieste en sus palabras, con excepción de sus contadas confesiones a su marido o a su confidente, interpretada por Leonor Silveira. Esto hace que sea necesario interiorizar el texto y, por consiguiente, también la actuación. El personaje a veces me irritaba, por su cerrazón y su renuncia. Su sentido del sacrificio me la hacía poco moderna. Es cierto que hay que defender nuestro personaje en todas las circunstancias, pero había días en que me sentía frustrada, y me hubiese gustado que se dejara tentar por la vida, que fuese más "sanguínea".

-¿Cómo valora, a través de su personaje, el encuentro de la li-

teratura clásica y el mundo contemporáneo?

-Cuando lo interpretaba, percibía sobre todo su carácter un tanto arcaico. Pero cuando veo la película me parece más intemporal.

-El vestuario, el atrezzo, la piedra misma de las casas, todo parece situar el film y su universo en un más allá. Pero de pronto, en las secuencias de conciertos de rock o del telediarario, se produce una brusca irrupción de la contemporaneidad que es un poco desconcertante.

-Manoel ha atravesado tantas épocas diferentes que todo, el clasicismo y la modernidad, el cine mudo y el cine sonoro, confluye en él y en su cine de un modo perfectamente armonioso. Ha traspasado las épocas, lo que no equivale a decir que viva alejado del mundo, como lo demuestra la secuencia en la que Leonor Silveira lee la extensa carta de Madame de Clèves, donde le informa que se ha retirado a una organización humanitaria en África. Oliveira tiene un modo único de pasar del pasado al presente, de anular el tiempo y sus fronteras. Por otro lado, maneja signos que le permiten dar arraigo a su universo en otra temporalidad. Pienso sobre todo en los códigos del vestir, en el hecho de que mi personaje lleve siempre sombreros. Esto me resultaba extraño, me parecía que era un código de otros tiempos, pero Manoel piensa que las mujeres bien deben llevar sombrero.

-¿Tuvo problemas con los numerosas anacronismos de la carta?

-Sí, sobre todo cuando Stanislas Mehrar declama un texto difícil ante la princesa en medio de la calle, sobre un fondo de tráfico bullicioso. Pero los otros decorados son bastante sobrios, como el banco del Jardín de Luxemburgo, que podría pertenecer a cualquier época. Lo que cuenta es dejarse llevar hasta esta dimensión especial sin ofrecer resistencia.

(...)

-¿Se sentía a veces insatisfecha cuando Oliveira decidía que la toma era buena?

-Hasta el último momento estuve dudando, sobre todo con las escenas de texto. Tenía la sensación de que no lograba distanciarme de las palabras. No era frustración, sino más bien una sensación de impotencia. Por naturaleza tiendo a dudar de todo, y con un director como él esta inquietud tiende a exacerbarse. Manoel es imprevisible y desconcertante. Con sus noventa años desborda energía y vivacidad, mientras que yo sentía a su lado que tenía doscientos años. Su sabiduría y precisión lo sitúan por encima de todo, y sin embargo se mantiene juvenil.

Entrevista realizada en París el 28 de abril de 1999.

Traducción de Ana Nuño

Publicada en Cahiers du Cinéma 535, mayo 1999.