

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

Título:
Autohomenaje, metalenguaje y consumo interno

Autor/es:
Gómez Tarín, Francisco Javier

Citar como:
Gómez Tarín, FJ. (2002). Autohomenaje, metalenguaje y consumo interno. La madriguera. (52):100-100.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42112>

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:



AUTOHOMENAJE, METALENGUAJE Y CONSUMO INTERNO

CRÍTICA

Los actores / Les acteurs
Bertrand Blier
Francia, 1999

La llegada a nuestras pantallas de *Los actores* con dos años de retraso y su proyección en versión original y doblada, da idea del "despiste" generalizado del "comercio del cine". Ni que decir tiene que su fracaso económico está garantizado –al menos en los macrocomplejos–, lo que demuestra que no es suficiente el elenco para atraer a los espectadores; pero esto es algo que el filme no pretende, aunque sí la industria audiovisual.

Blier ha conseguido reunir una plantilla considerable de *actores* (literalmente: género masculino) *franceses* cuya edad sobrepasa los cincuenta y que se interpretan a sí mismos, salvo la asunción parcial del papel de Dussolier por Balasko. Pese a realizar el filme en pleno cincuentenario de la *nouvelle vague*, sólo Brial y Belmondo remiten a esa época. El realizador rinde homenaje a actores hoy en segundo plano y aprovecha para cerrar su discurso con un emocionado recuerdo para su padre (Bernard) en una "escena" que tiene

por protagonista a Claude Brasseur y que establece una dialéctica generacional (la llamada para Claude es de su padre, Pierre –por supuesto, desde el más allá– y éste le pasa a Bernard para que converse con su hijo).

Hemos utilizado el término "escena" con una voluntad provocadora, porque el filme se estructura mediante una sucesión en la que apenas hay continuidad y las relaciones de causa-efecto son sistemáticamente eliminadas por fuertes elipsis o por cambios radicales de decorados e intérpretes (la aparición de Delon queda como inserto y se aprovecha para rendir pleitesía a Ventura y Gabin). Al hablar de escenas referenciamos el mundo del teatro, pero el filme habla del cine y se muestra como tal (los actores buscan y señalan la cámara, comentan la ausencia de guión o su colocación en el *set*, en tanto que el propio aparato de rodaje se evidencia –sobre todo al final, con la incorporación del equipo y del director en el plano–).

La metáfora que intenta desarrollar Blier, con referencias al cine francés anterior a la *nouvelle vague*, tiene distintas caras: por un lado, la condición del actor maduro, abandonado por la industria, cuya voz no se escucha (en el arranque, el camarero no atiende a Jean-Pierre Marielle cuando pide un recipiente con agua caliente), y que va endureciéndose hasta esa fase final en que se compara la situación a la ocupación nazi (el cine convierte en víctimas a sus grandes figuras del pasado). En este terreno, algunos actores no sólo se interpretan a sí mismos sino que evidencian un acto de catarsis (ejemplar el diálogo de Maria Schneider y la condición homosexual de Brial) mientras que otros remiten a sus roles cinematográficos.

De otra parte, la reflexión metadis-

curtiva sobre la evolución del medio. El plano inicial muestra un decorado, una amplia terraza, la cámara se desplaza en *travelling* lateral hasta sobrepasar el límite del proscenio y gira para desvelar el interior (aparece la tramoya), pero ese movimiento circular sigue al tiempo que el decorado se convierte en un objeto en 3D que se retira en el vacío; en ese momento, un enorme telón cruza la pantalla de derecha a izquierda con el título. La imagen inicial no oculta la condición de "decorado" (teatro) pero el movimiento subraya el engaño y "penetra" (cine); una vez salvado el marco, el objeto en 3D remite a las nuevas tecnologías, a un mecanismo basado en la virtualidad que desprotege la esencia de la representación (las imágenes virtuales quiebran la tradición pasada).

Finalmente, un manifiesto discurso sobre el carácter ficcional de toda representación, ligado a los actores, en un mundo que depende de la presencia del espectador (miradas a cámara muy específicas, saltos de eje constantes, frontalidad), lo que supone una materialización del filme como tal y una reivindicación muy específica del rol, de la interpretación. Salvadas las distancias, esta es una dimensión presente en *Va savoir* (Jacques Rivette) y viene caracterizando toda una gama de películas del cine francés más reciente que parece situarse frente al americano –el dominante– al promover el privilegio del actor que rompe con la invasión del cúmulo de materiales donde se ha perdido la carga psicológica y la función del rol.

Al otro lado de la balanza, la apuesta de Blier por un filme de consumo interno, un tanto inconexo, que tiene la vocación de erigirse en testigo de un momento, de una situación, y la pretensión de un aura mítica.

Francisco Javier Gómez Tarín

