

Cine experimental

Título:

El actor cinematográfico y sus medios de expresión

Autor/es:

Cine experimental

Citar como:

Cine experimental (1945). El actor cinematográfico y sus medios de expresión. Cine experimental. (5):262-266.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42646>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo 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:



FilmoTeca
de Catalunya

EL ACTOR CINEMATOGRAFICO Y SUS MEDIOS DE EXPRESION



Fig. 1.—Un documental L. U. C. E.



Fig. 2.—*Olimpiada*, de Leni Riefenstahl.



Fig. 3.—Un documental L. U. C. E.

Todas las personas poseen un físico regularmente dócil a los mandos de la voluntad, y es, en otros términos, común a todos un dominio de los propios medios orgánicos. Así, quien quiere andar, correr o atravesar una calle (fig. 1), puede, naturalmente, hacerlo. Pero sin particular entrenamiento nadie puede alcanzar la agilidad de los gimnastas, de los acróbatas o la velocidad de los campeones (fig. 2).

Gimnastas, acróbatas y campeones deben poner en condiciones su físico, mediante una serie de ejercicios complicados, para alcanzar la docilidad necesaria, con objeto de dar a sus movimientos, fatigosamente artificiales, aquella aparente agilidad y naturalidad que, no del todo arbitrariamente, se suele llamar «estilo».

También las expresiones de la cara se adoptan por todos como natural efecto de estímulos particulares; por ejemplo, en el transcurso de un partido de fútbol, en el gol del equipo preferido, o en la satisfacción de haber sido elegida como modelo de un operador en la playa (figura 3).

Pero sin estudio ni entrenamiento nadie puede disponer de los propios músculos hasta el punto de que el cuerpo y la cara vengan a ser materia e instrumento de expresión artística. A este entrenamiento tienen que someterse los grandes actores y actrices que pueden considerarse como maestros de la expresión (figs. 4 y 5).

Para llegar a ser actor y actriz debe aplicarse, sobre todo, una gimnasia preventiva, que habitúe los músculos a obedecer a los mandos de la voluntad. Tal gimnasia se ha hecho en todo tiempo sobre la base de los cánones de las expresiones académicas o científicas, que han intentado establecer una sintomatología del sentimiento y han creado estilos y leyes en las artes de la visión y de la representación: pintura, escultura, teatro y cinematógrafo. Se han hecho clásicos en este sentido los estudios de Juan Baustista della Porta, los de Lavater, las propuestas de los pintores por Le Brun, las de Engel y las de Marochessi para los actores de teatro.

Este método conviene perfectamente a la estética, que consideraba el arte como imitación. Pero un hombre de ciencia, Darwin, en su *Expresión del sentimiento en el hombre y en los animales*, indica la diferencia entre «expresiones naturales» y «expresiones artísticas», afirmando que, en estas últimas, la belleza es fin principal, mientras que las contracciones de la cara en la expresión natural son incompatibles con la belleza. Miguel Angel (fig. 6) nos muestra claramente cómo no coinciden emotividad expresiva y emotividad artística.



Fig. 4.—Annabella en *14 de Julio*, de René Clair.



Fig. 5.—Janings en *Varieté*, de Dupont.

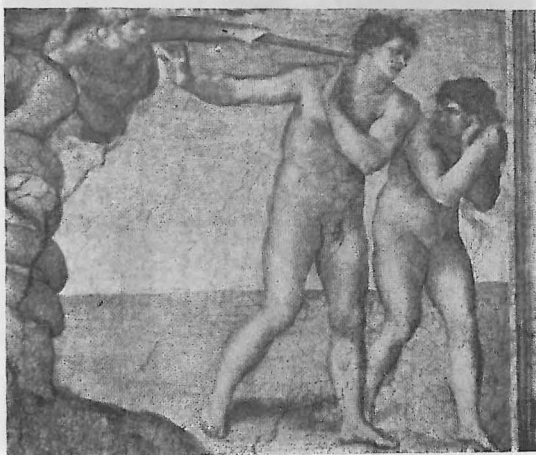


Fig. 6.—Miguel Angel: «La expulsión del Paraíso».

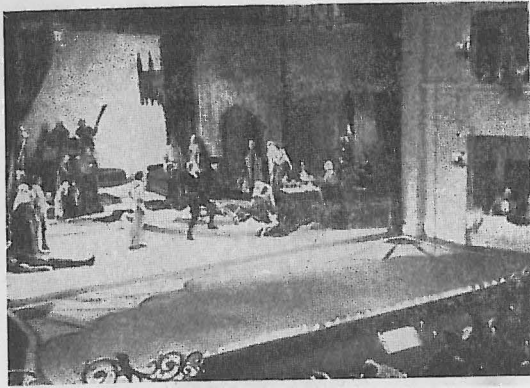


Fig. 7.—*The Great Garrik*, de James Whale.

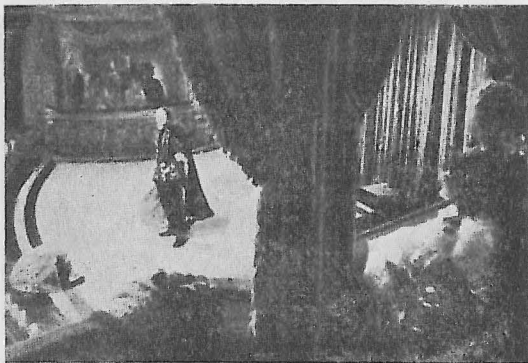


Fig. 8.—*The Great Garrik*.



Fig. 9.—*The Great Garrik*.

En el teatro, el público asiste al espectáculo desde diversos lugares, que son, con respecto a la escena, otros tantos puntos de vista (figs. 7 y 8).

Para superar la distancia que le separa de los espectadores y para ser bien visible y bien audible al público de todos los lugares, el actor de teatro debe exagerar el gesto, la mímica y la voz; es decir, reforzarlo y darle mayor potencia.

El actor de teatro murmura chillando, contradiciendo el sentido mismo de la palabra murmurar (Pudowkin: *El actor en el cine*), y es propio de estos énfasis grandilocuentes obtener en el teatro la transfiguración de la realidad, que le da valor artístico (fig. 9). La lejanía del espectador impone una técnica expresiva particularmente apta para el teatro. En el teatro antiguo, la máscara resolvía de manera simplista estos inconvenientes de las diferentes distancias a que se encuentran los espectadores. Un gesto único, estereotipado, claramente visible, constituía un valor general.

El teatro en su esencia conserva su transcendencia de origen: la primacía de la palabra; la expresión del rostro, como factor fundamental, se ha impuesto después, pero no debemos olvidar que es un elemento superpuesto y que todos los problemas expresivos que suscita son, en cierto modo, inesenciales.

La técnica del cine, fundamentalmente distinta de la del teatro, está basada esencialmente en el montaje de los diversos encuadres. El primer cuidado del actor cinematográfico es el de actuar en el campo del tomavistas. He aquí una expresión de nervosismo y de ansia (fig. 10).

El actor debe conocer el plano en que actúa, por lo menos para no estar fuera de foco, fuera de luz, o para no crear deformaciones de la imagen. Por otra parte, la deformación puede provenir de una necesidad expresiva (fig. 11). Lo mismo que el fuera de foco, en efectos fotográficos originales, que en este ejemplo (figuras 12 y 13) adquieren un gran valor pictórico. Valores pictóricos producen también, evidentemente, los efectos de luz (fig. 14).

El resultado sobre la pantalla no depende, por consiguiente, únicamente del actor y de su forma de trabajar, sino de su suma con los demás elementos medios, «característica esta específica del cinematógrafo».

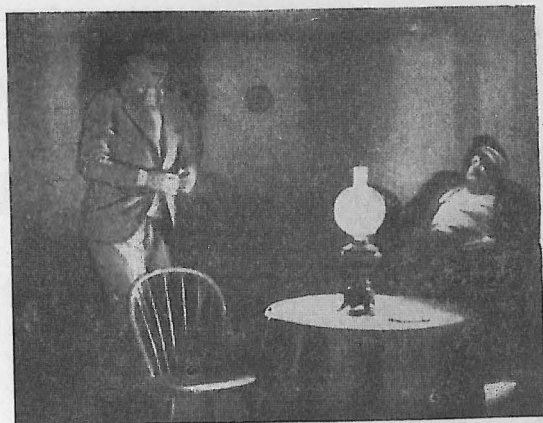


Fig. 10.—Conrad Veidt y Henrich George en *Tinieblas*, de Dupont.



Fig. 11.—*El delator*, de Ford.



Fig. 12.—*Luna de miel*, de Stroheim.



Fig. 13.—*La estrella de mar*, de Man Ray.



Fig. 14.—*El delator*.



Fig. 15.—*Tabú*.

Los medios del cine pueden bastar por sí solos para reflejar la realidad; este es el caso del cine sin actores profesionales. Algunas películas realizadas con «actores naturales» son inolvidables y constituyen uno de los aspectos más importantes de la historia del cine (fig. 15).

Con los actores no profesionales puede el director usar métodos particulares para provocar en los mismos sensaciones y sentimientos análogos a los de los personajes que interpretan, y obtener así reacciones expresivas útiles.

Es un método que, mediante una complicada psicotecnia u otros medios de índole material, ha sido propugnado por algunos directores de teatro y practicado en ciertas academias de recitación. Hoy es universalmente patente lo absurdo de tal sistema, del cual muestra el cine de diversos países algunos ejemplos.

(De *Bianco e Nero*.)