

# LA FORMACIÓN EN ARTE DRAMÁTICO Y SU ADAPTACIÓN A LA INTERPRETACIÓN PARA LA PANTALLA

**Jon Urraza Intxausti**

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). Dpto. Comunicación  
Audiovisual. Doctorando

## Abstract

En las escuelas superiores de arte dramático, la formación del actor, generalmente, se fundamenta en la interpretación para el teatro, y los diferentes sistemas de interpretación se trabajan en base a una estética de la interpretación para el teatro. El actor o la actriz que desea actuar ante la cámara, necesita adaptar su técnica para adecuarla a la estética de la interpretación para la pantalla, y para hacerlo, es importante que conozca las principales diferencias entre actuar para el teatro y actuar para la pantalla.

**Palabras clave:** CINE; INTERPRETACIÓN ANTE LA CÁMARA; ACTOR;  
SISTEMAS DE INTERPRETACIÓN; ARTE DRAMÁTICO

# TRAINING IN DRAMATIC ART AND ITS ADAPTATION TO ACTING FOR THE SCREEN

## Abstract

Actor's training in drama schools tend to be based on acting for the stage and the different acting systems that they practise are usually based on an aesthetic of theatre acting. The actor who wants to act for the screen needs to adapt his or her technique to the aesthetics of acting for the screen and in order to do it, the actor has to know the main differences between acting for the stage and acting for the screen.

**Keywords:** CINEMA; ACTING FOR THE SCREEN; ACTOR; ACTING SIS-  
TEMS; DRAMA

.....  
Urraza Intxausti, Jon. 2020. "La formación en arte dramático y su adaptación a la interpretación para la pantalla". *AusArt* 8 (1): 91-102.  
DOI: 10.1387/ausart.21536

*En aquella época, actuar para el teatro y actuar para el cine eran considerados dos oficios totalmente distintos, incluso dos profesiones distintas. Ahora sabemos que no se trata en modo alguno de una valoración real; la verdad es infinitamente más sutil (...). Hay muchas sutiles variaciones dependiendo del carácter del actor. Tardé muchos años en aprender a actuar para el cine (...) sufrí grandes penalidades, por puros prejuicios e ignorancia.*

Laurence Olivier (citado en Barr [1982] 1997, 20)

## 1. INTRODUCCIÓN

En el estado español, la formación reglada del actor se lleva a cabo en las escuelas superiores de arte dramático que ofrecen un título equivalente al grado universitario, escuelas como la RESAD en Madrid, el Institut del Teatre en Catalunya, la ESADg en Vigo etc. y desde el año 2015, Dantzerti, la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, en Bilbao. Tradicionalmente, en las escuelas de arte dramático, la formación se fundamenta en la interpretación para el teatro, pero lo cierto es que el ‘mundo real’ nos muestra el perfil de un actor que consigue ‘sobrevivir’ en la profesión trabajando en teatro, en cine y en televisión; y muchas veces, no limitándose a ser un mero intérprete, sino también creando, dirigiendo y produciendo sus propios proyectos teatrales y audiovisuales. Además, el actor recién egresado, para obtener visibilidad ante los diferentes directores, productores y directores de casting, necesita generar su propio contenido audiovisual. Por eso, a la hora de diseñar la formación del actor y buscar la metodología que mejor se adapte a los fines pedagógicos perseguidos, parece necesario definir cómo es la persona que se pretende formar y cuál es el contexto real para el que se va a formar, es decir, qué tipo de actor demanda la profesión.

El Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de *Grado en Arte Dramático* establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, en su anexo III (sin especificar demasiado y entre paréntesis), incluye ‘el audiovisual’ en los descriptores del contenido de la asignatura *Sistemas de interpretación*: “...Adecuación de los recursos a cada género, estilo y medio (incluido el audiovisual)”. En su aplicación práctica, los programas de estudios de las diferentes escuelas superiores consultadas conceden un máximo de 6 créditos ECTS de un total de 240, a la asignatura de *Interpretación ante la cámara*.

Por otro lado, la industria audiovisual, en base a un sistema de trabajo inspirado en la fabricación en cadena del primer coche en serie de la historia: el Ford T (Cousins 2011), espera que un actor se comporte como un profesional experimentado y sea capaz de ofrecer un resultado desde el primer momento, sin necesidad de ser apenas dirigido por el director. En el País Vasco, además, no tenemos una escuela superior de cine y muchos de los directores vascos han estudiado *Comunicación Audiovisual* o *Bellas Artes*, y en la mayoría de estas facultades la ‘*Dirección de actores*’ no existe como asignatura<sup>1</sup>.

Ante la carente dirección de actores, el actor necesita “*aprender el arte de la supervivencia: cómo ofrecer una actuación totalmente procedente de su interior... Ser lo que se llama un profesional con oficio*” (Caine [1990] 2003, 150). Para ello, es fundamental que conozca las diferencias y especificidades de la técnica y la estética de la actuación para la pantalla, y adapte su técnica para adecuarla al medio. Porque finalmente, el que aparece expuesto en pantalla es el actor, y la consecuencia de una actuación ‘inadecuada’ es que la próxima vez llamarán a otro. Porque como dice el mítico productor Tony Garnett: “*Hollywood no hace prisioneros*” (Osmond, 2016).

## 2. SISTEMAS DE INTERPRETACIÓN

En la formación del actor, los sistemas de interpretación son la materia básica, y las dos líneas maestras de la formación actoral en occidente las comenzaron a trazar a principios del siglo XX, Jacques Copeau en Francia y Konstantin Stanislavski en Rusia. El francés las del Teatro gestual y el ruso las del sistema basado en la identificación psicológica del actor con el personaje y en el control consciente de la reacción inconsciente.

Stanislavski inspirado por las investigaciones de Pavlov sobre el reflejo condicionado, creo una técnica para que el actor pudiera vivir verazmente el personaje y sus circunstancias, sobre la base de que el actor puede prepararse conscientemente para que un determinado estímulo le provoque una reacción orgánica. El maestro ruso propone al actor plantearse la siguiente hipótesis imaginaria que él denomina ‘*Si mágico*’: “*¿Que haría yo, si me encontrara en las circunstancias dadas en las que se encuentra el personaje?*” (Stanislavski [1938] 2003, 54). La respuesta le activa y le conduce a la acción y si el análisis

de las circunstancias dadas ha sido correcto y profundo, la emoción y el sentimiento surgirán sin forzar.

Paralelamente, en el Théâtre du Vieux-Colombier en París, Jacques Copeau buscaba la espontaneidad y la sinceridad del actor a través de la imaginación y el juego, con el fin de encontrar *“un repertorio viviente de reacciones auténticas”* (Ruiz Osante 2008, 227). Posteriormente, el prestigioso actor de cine y teatro, Étienne Decroux, llevó a cabo *“una de las investigaciones más exhaustivas sobre el cuerpo del actor como materia creativa”* (Ibíd., 260) y desarrolló las bases del mimo corporal, potenciando un actor-creador distanciado del concepto de actor-interprete. Finalmente, Jacques Lecoq creó su Escuela Internacional de Teatro convirtiéndola en un referente pedagógico del Teatro gestual. Lecoq fundamenta su sistema en intentar llegar, partiendo del movimiento, a una dimensión dramática y emocional en la expresión del actor. Si Stanislavski buscaba la *‘soledad en público’*, para Lecoq, el actor ha de planificar su expresión teniendo en cuenta al público. Además, descarta el uso de las vivencias propias y la identificación. Según Lecoq, *“si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula”* (Lecoq [1997] 2003, 90).

En los años 20, Stanislavski viajó con el Teatro del Arte de Moscú (TAM) a Estados Unidos, y sus obras causaron gran impacto por la sensación de intimidad que desprendían aquellos actores gracias a la denominada ‘soledad en público’. Finalizada la gira, los actores Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaia se quedaron en América y formaron a una serie de creadores que, con el tiempo y basándose en esas enseñanzas, desarrollaron *‘El método’*, que es como se conoce al conjunto de escuelas o corrientes de formación de actores basadas en el sistema de Stanislavski que nacieron en Estados Unidos. Sus principales referentes son Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner, y junto a ellos es necesario incluir a Michael Chejov, si bien este último se formó directamente con Stanislavski en el TAM.

Lee Strasberg, director del mítico Actors Studio, plantea un cambio en el *‘Si mágico’*: *“el personaje en la obra, con unas circunstancias dadas concretas, actúa de una manera concreta. ¿Qué me impulsaría a mí a actuar de esa manera?”* (citado en Hethmon [1965] 2004, 267). Pero Stella Adler, disconforme con el excesivo peso que otorgaba Strasberg a las vivencias personales del actor, viajó a París para formarse directamente con Stanislavski. En aquella época, el maestro ruso estaba desarrollando el *‘Método de las Acciones Físicas’* con el fin de llegar a la emoción por medio de una secuencia de acciones del personaje, objetivables y reproducibles. Adler, a partir de entonces,

decidió dar mayor importancia al uso de la imaginación sobre la vivencia en sus clases y fue restando valor a la búsqueda directa de la emoción, por su carácter efímero.

Por su parte, Sanford Meisner pone el foco en la escucha y la reacción orgánica, por esta razón, inculca dos principios básicos a sus alumnos: “No hacer (ni decir) nada salvo que suceda algo que me provoque hacerlo”, y “Lo que haces no depende de ti; depende de la otra persona” (Meisner & Longwell 1987, 34). Para conseguir eliminar la autoconsciencia del actor transfiriendo su punto de concentración a su interlocutor, Meisner diseñó sus famosos ejercicios de repetición, porque esto “te abre a cambios impulsivos en tu comportamiento instintivo causados por lo que hace tu compañero, y esto nos puede llevar a la emoción real” (Ibíd., 107). Destacar, por último, que un alumno suyo, William Layton, fue quien introdujo ‘*El método*’ en el estado español en los años 60.

No se puede finalizar el repaso a los métodos de interpretación que evolucionaron a partir de las técnicas de Stanislavski sin citar a Michael Chejov. Si Meisner decía que “*lo primero que tienes que hacer cuando lees un guion es encontrarte a ti mismo en él –realmente encontrarte a ti mismo. (...) Después, basándote en esa realidad, obtendrás el núcleo del rol*” (Meisner & Longwell 1987, 178). Chejov en cambio, trabajaba la construcción del personaje desde la idea de que un actor “*puede ir más allá del dramaturgo o de la obra*” (Chejov [1953] 2011, 15). Chejov proponía al actor que imaginara al personaje físicamente, cómo se mueve, cómo habla... con el fin de construir el ‘*cuerpo imaginario*’ del personaje. Con este objetivo, desarrolló uno de los elementos más destacados de su técnica, el ‘*gesto psicológico*’, que ofrece la oportunidad al actor de ver el estado de ánimo de su personaje “*como acción (o gesto) con las cualidades e imágenes apropiadas*” (Ibíd., 142-3).

El Sistema de Stanislavski a raíz del éxito de las giras del TAM por Europa y América, y muy especialmente, a partir del éxito de su aplicación en la actuación cinematográfica en Hollywood, generó innumerables seguidores en todo el mundo occidental, de hecho, Uta Hagen dice que “*es una obra más susceptible de múltiples lecturas y malas interpretaciones que la Biblia*” (2002, 85). Pero también tuvo detractores, o más bien creadores como Meyerhold o Brecht, que, aunque reconocían su gran labor, consideraban que no era adecuado para sus objetivos artísticos. Meyerhold, tal y como explica Peter Brook en su última obra, *Why?*<sup>2</sup>, le dio la vuelta al sistema de su maestro Stanislavski tratando de llegar a la emoción partiendo del movimiento. Peter Brook concluye

que, para conseguir la '*transparencia*' del actor en escena (o en pantalla), da igual si el actor inicia su proceso creativo de dentro a fuera o de fuera a dentro, que lo imprescindible es que interior y exterior estén conectados. Meyerhold desarrolló su propia técnica para el entrenamiento del actor: '*La Biomecánica*', una codificación específica del uso del cuerpo que determina todo el trabajo del actor.

Por último, Bertolt Brecht, con el objetivo de cambiar la realidad social por medio de un *Teatro Épico* en el que primasen la narración y la razón sobre la actuación y los sentimientos de las formas dramáticas Aristotélicas, ideó uno de sus conceptos más influyentes: La '*Verfremdung-effekt*' (distanciamiento o extrañamiento) que establece la relación entre la escena y el espectador sobre la base de la no identificación. Brecht, con el fin de que sus actores "*representen a seres humanos vivos*" (Brecht [1947] 2004, 168), cambia el '*Si mágico*' que Stanislavski utiliza para que el actor se identifique con el personaje, por la observación, y pregunta: ¿Cómo he visto yo que las personas dicen o hacen aquello?

### 3. ADAPTACIÓN DE LA TÉCNICA A LA ESTÉTICA DE LA INTERPRETACIÓN PARA LA PANTALLA

Todos estos sistemas han tenido su influencia en el trasvase al cine de la dirección y la interpretación actoral. El mimo y la pantomima están presentes en el cine mudo, la *Biomecánica* de Meyerhold influyó en el cine de Eisenstein. *Cahiers du Cinéma* dedicó un número especial en 1960 a Bertolt Brecht y sus teorías influyeron, tal y como señalan Martin Walsh y Keith M. Griffiths (1981), en numerosos cineastas como Godard, Welles, Resnais, Fassbinder, Straub-Huillet... Además, conceptos brechtianos como la observación directa de la realidad, el distanciamiento o el '*Gestus social*' que fundamenta la construcción del personaje y sus relaciones en base a la realidad social en la que este vive, han influido tanto en directores como en actores de cine.

Pero desde el cine sonoro y, sobre todo, a partir de "*la segunda mitad del siglo XX, el estilo preponderante en el actor de cine ha sido el naturalismo*" (Nacache 2003, 145), y aunque el sistema de Stanislavski inicialmente fue ideado para el teatro, lo cierto es que "*la interpretación íntima de los actores de esta*

escuela, que descansa en la asimilación del personaje por parte del actor, se manifiesta de forma ineludible y notoria en el cine” (Ibíd., 53). Si bien, la implantación definitiva del sistema de Stanislavski en la actuación para la pantalla se produjo a partir de sus ‘versiones americanas’, gracias a la utilización de ‘El método’ por actores como Marlon Brando que triunfaron en Hollywood.

De todos modos, sería incorrecto afirmar que un sistema es más adecuado que otro para la interpretación ante la cámara, de hecho, actores de muy diferente formación trabajan con óptimos resultados en el medio audiovisual, desde actores sin formación en escuela alguna, a actores formados en El método, en el Teatro gestual o en otras técnicas. Al fin y al cabo, la técnica es una herramienta, no un fin en sí misma, y si un actor basa su aprendizaje en la comprensión y la construcción de su conocimiento, podrá utilizar la técnica a conveniencia de sus objetivos artísticos. Definitivamente, *“no se puede hablar de una técnica mejor que otra en sentido estricto, sino de una mejor adecuación de dicha técnica a la estética que busca”* (Ruiz Osante 2008, 524).

Teniendo esto en cuenta y considerando que, en las escuelas superiores de arte dramático, la formación en interpretación para el audiovisual se ofrece en los últimos cursos, es decir, en una etapa avanzada de la adquisición de conocimientos y competencias en la que *“el aprendiz debería ser capaz de tomar decisiones inteligentes dentro del ambiente de aprendizaje”* (Jonassen, Mayes & McAleese 1993, 236), debería ser posible plantear al alumno que, partiendo de la familiaridad de las competencias ya adquiridas (sistemas de interpretación...), investigue cómo aplicar y transferir creativamente dichos conocimientos para adaptarse al nuevo contexto: el medio audiovisual.

Si se busca el desarrollo integral de unos profesionales en formación para el ‘mundo real’, sería el momento de proporcionar a los alumnos *“instrumentos para que vivan con autonomía”* y evitar *“que cultiven una dependencia hacia el profesor”* (Hagen [1991] 2002, 408-10). Así, se podría plantear el objetivo de potenciar la creatividad y la emancipación del alumno a través de la investigación, la crítica, la práctica y el trabajo colaborativo, con el fin de impulsar la construcción individual y subjetiva de su propio conocimiento. Una formación, en definitiva, que le otorgue seguridad en sí mismo para afrontar nuevos retos y a la vez, la necesidad de seguir investigando, reflexionando y aprendiendo a lo largo de la vida como medio para su evolución artística y humana, tal y como estipulan los tratados internacionales sobre el Espacio Europeo de Educación Superior, y las leyes y decretos en vigor, que tan detalladamente analiza Carmen María Luisa Martínez Díaz en su tesis doctoral (2011).

Planteándolo de esta manera, investigar las principales diferencias técnicas y estéticas que existen entre la interpretación para el teatro, que ya conocen, y la interpretación para la pantalla, que desconocen como actores, pero que, a su vez, les es familiar como espectadores, podría ser uno de los primeros pasos a dar por los alumnos, con el fin de tratar de adaptar y adecuar la(s) técnica(s) que han estudiado a las especificidades del medio audiovisual.

#### 4. INTERPRETACIÓN PARA EL TEATRO VS INTERPRETACIÓN PARA LA PANTALLA

Las principales diferencias de la actuación ante la cámara (y el micrófono) con respecto al teatro, son dos: La primera es que solo se necesita una toma buena y queda registrada para siempre. Y la segunda es que los actores se comunican con sus interlocutores de acuerdo con la distancia real de comunicación que les separa.

##### A) UNA TOMA BUENA:

Stanislavski desarrolló el '*Método de las acciones físicas*' a raíz de comprobar que la capacidad excitatoria del estímulo disminuía con la repetición, y esto hacía que reproducir la emoción orgánica del primer día en cada representación resultara complicado. Pero este problema desaparece en la interpretación audiovisual, porque el actor no necesita reproducir la misma reacción emocional noche tras noche como en el teatro. El actor 'solo' tiene que dar una toma buena y esta queda registrada para siempre. Esto posibilita que, con el fin de capturar momentos llenos de vida con la cámara y el micrófono, prime la espontaneidad momentánea sobre la definición y la reproductibilidad. De hecho, el trabajo actoral en el cine consiste en "*una delicada combinación de cuidadosa preparación y espontaneidad*" (Caine [1990] 2003, 93), porque el actor puede planificar su preparación para que, cuando ruede, el estímulo que va a recibir en la escena le provoque espontáneamente la reacción orgánica que busca, evitando así, 'quemar' esa reacción emocional en los ensayos. "*Si ensaya un riesgo, deja de ser un riesgo y lo pierde, además priva al otro actor de su reacción espontánea a ese algo adicional que va a inyectarle a la escena cuando digan '¡Acción!'*" (Ibid., 73).

B) DISTANCIA REAL DE COMUNICACIÓN:

En unas mismas circunstancias dadas, *“el mismo estímulo provocara una misma reacción en una persona independientemente del medio”* (Barr [1982] 1997, 9-10), la diferencia radica en cómo se exteriorizan esas reacciones. En el teatro, los actores tienen que proyectar su voz, sus gestos y sus emociones para llenar el espacio extra-diegético que ocupa el público, un espacio *‘irreal’*, externo al espacio *‘real’* de la historia que viven sus personajes. El cineasta británico Mike Leigh, empezó dirigiendo teatro, y comenta que conseguía unas *“actuaciones profundas y vivas”* en los ensayos, pero que luego le resultaba muy difícil *“construir el puente que uniese la distancia entre improvisaciones totalmente realistas, a menudo introspectivas e inaudibles, y los organizados requerimientos teatrales de la pieza (...) era completamente invisible para la audiencia”* (citado en Clements 1983, 14).

En la actuación para la pantalla, esa distancia a la que alude Leigh, es prácticamente igual a cero y ese problema, no solo desaparece, sino que se convierte en virtud, porque favorece la intimidad y elimina la autoconsciencia del actor. Así, la interpretación ante la cámara puede *“ser como vivir sin saberse vigilado”* (Rabiger 1987, 28). El actor, únicamente necesita comunicarse en el espacio diegético, no tiene que proyectar ni su voz, ni sus gestos, ni sus reacciones, ni sus emociones, porque la cámara y el micrófono captan hasta la más leve señal.

Actuando ante la cámara, evidentemente, el actor tendrá que tener en cuenta, al igual que en el teatro, las circunstancias dadas, no hablamos al mismo volumen en una fábrica rodeados de máquinas ruidosas que en un velatorio. Pero actuando para la pantalla, independientemente de donde esté situada la cámara<sup>3</sup> y del tipo de plano que sea, el actor se ha de comunicar con su interlocutor en base a la distancia real que le separe de este, no debe proyectar su voz para que el público la escuche, solo su interlocutor necesita escucharle: si este está lejos, le hablará más alto y si está cerca, le hablará más bajo.

## 5. CONCLUSION

Planteado desde la construcción cognoscitiva del conocimiento, el aprendizaje de interpretación para la pantalla podría ayudar al estudiante/actor a realizar una revisión y comprensión crítica de los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera, y conducirlo a tomar consciencia de su arte para poder convertirse así, en un artista creativo con criterio propio. Criterio que, en el medio audiovisual, podría partir como digo, de la investigación de las características técnicas y estéticas específicas de la interpretación ante la cámara, para poder adaptar y planificar su trabajo, y lograr así, esa ansiada toma buena. Ya que una interpretación potencialmente *'buena'* puede convertirse en *'mala'* o, mejor dicho, *'inadecuada'*, porque el actor no ha sabido adaptar su técnica para adecuarla a la estética de la interpretación que requería el film. Por lo tanto, la emancipación que parte de la construcción del conocimiento por parte del alumno y su consecuente desarrollo del propio criterio, podría facilitar al actor la capacidad de transferir sus conocimientos para afrontar nuevos retos y adaptarse a diferentes medios. Además, le proporcionaría herramientas de análisis, valoración crítica y auto-evaluación, le ayudaría a ahuyentar inseguridades y, en definitiva, a ser mejor actor.

### Referencias bibliográficas

- Adler, Stella. 2000. *The art of acting*. Compiled and edited by Howard Kissel; preface by Marlon Brando. New York: Applause
- Allen, Woody. 1977. *Annie Hall*. Producida por Charles H. Joffe; escrita por Woody Allen & Marshall Brickman. Madrid: Warner Home Video, DVD, 91 min.
- Barr, Tony. (1982) 1997. *Actuando para la cámara: Manual para cine y TV*. Con ejercicios de Eric Stephan Kline; traducción de Marta Heras. Madrid: Plot
- Brecht, Bertold. (1947) 2004. *Escritos sobre teatro*. Traducción, selección y prólogo, Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba
- Brook, Peter. 1973. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Península
- Caine, Michael. (1990) 2003. *Actuando para el cine*. Traducción de Marta Heras. Madrid: Plot

- Chejov, Mijail. (1953) 2011. *Sobre la técnica de la actuación*. Traducido del inglés, José Villalba Pinyana. Barcelona: Alba
- Clements, Paul. 1983. *The improvised play: The work of Mike Leigh*. London: Methuen
- Cousins, Mark. 2011. *The story of film: An odyssey*. Hopscotch Films for Channel 4. London: Network Releasing, 5 DVD (15 cap.), 915 min.
- Hagen, Uta. (1991) 2002. *Un reto para el actor*. Traducción, Elena Vilallonga. Barcelona: Alba
- Hethmon, Robert H. (1965) 2004. *El método del Actor's Studio: Conversaciones con Lee Strasberg*. Traducción, Charo Álvarez & Ana María Gutiérrez-Cabello. Madrid: Fundamentos
- Jonassen, David, Terry Mayes & Ray McAleese. 1993. "A manifesto for a constructivist approach to uses of technology in higher education". En *Designing environments for constructive learning: Proceedings of the NATO Advanced Research Workshop on the Design of Constructivist Learning Environments, held at the Catholic University Leuven, Belgium*; edited by Thomas M. Duffy, Joost Lowyck & David H. Jonassen, 231-47. Berlin: Springer
- Lecoq, Jacques. (1997) 2003. *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. En colaboración con Jean-Gabriel Carasso & Jean-Claude Lallias; traducción y adaptación al español de Joaquín Hinojosa & María del Mar Navarro. Barcelona: Alba
- Martínez Díaz, Carmen María Luisa. 2011. "El desarrollo de las enseñanzas superiores de arte dramático, danza y música en la Comunitat Valenciana. Antecedentes históricos, situación actual y perspectivas de futuro". Tesis Univ. de València
- Meisner, Sanford & Dennis Longwell. 1987. *Sanford Meisner on acting*. Introduction by Sydney Pollack. New York: Vintage Books
- Meyerhold, Vsevolod E. 1971. *Teoría teatral*. Traducción, Agustín Barreno. Madrid: Fundamentos
- Nacache, Jacqueline. 2003. *El actor en el cine*. Traducción de Carla Revuelta. Barcelona: Paidós
- Osmond, Louise. 2016. *Versus: The life and films of Ken Loach*. Producer Rebecca O'Brien. London: Dogwoof, DVD, 93 min.
- Rabiger, Michael. 1987. *Dirección de cine y video: Técnica y estética*. Traducido por Carmen Bris Morillas. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española
- Ruiz Osante, Borja. 2008. *El arte del actor en el siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artelekai
- Schmidt Noguera, Margarita. 1987. *Cine y video educativo: Selección y diseño*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia
- Stanislavski, Konstantin. (1938) 2003. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducción y notas de Jorge Saura. Barcelona: Alba
- Swenson, Leland C. 1980. *Teorías del aprendizaje: Perspectivas tradicionales y desarrollos contemporáneos*. Traducción de Luis Nicolás Justo. Barcelona: Paidós
- Walsh, Martin & Keith M. Griffiths. 1981. *The Brechtian aspect of radical cinema*. London: BFI

## Legislación

Declaración de Bolonia, 1999

Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE núm. 106, de 4 mayo)

Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación (BOE núm. 259, de 27 oct.)

## Notas

- <sup>1</sup> En el programa de estudios del *Grado de Comunicación Audiovisual* de Mondragon Unibertsitatea se oferta la asignatura de *Dirección de actores* con 3 créditos ECTS.
- <sup>2</sup> *Why?* (2019) Peter Brook y Marie-Hélène Estienne (texto y dirección). Reparto: Hayley Carmichael, Kathryn Hunter, Marcello Magni; Laurie Blundell (pianista). Producción: CICT-Théâtre des Bouffes du Nord en coproducción Theatre For A New Audience (New York), Grotowski Institute (Breslavia), National Performing Arts Center (Taiwan), R.O.C. – National Taichung Theater, Teatro Dimitri (Vercio), Théâtre Firmin Gémier/La Piscine y Centro Dramático Nacional de España. <https://cdn.mcu.es/espectaculo/why/>
- <sup>3</sup> La cámara puede filmar un primer plano del actor desde gran distancia gracias al teleobjetivo, además, en muchas ocasiones se graba simultáneamente con más de una cámara desde diferentes posiciones y distancias, por eso, el actor, para ajustar el volumen de su comunicación, no tiene que tener en cuenta la posición de la cámara sino la de su interlocutor (el micrófono siempre está cerca, escondido en su solapa, por ejemplo). Pero al actor se le puede llegar a plantear una excepción a esta regla: cuando la cámara se convierte en su interlocutora. Porque el director ha decidido colocar la cámara en la posición subjetiva del personaje con el que tiene que comunicarse. O porque se le pide al actor que hable directamente a la cámara, bien porque la cámara es un elemento diegético (el personaje graba un video con una cámara); o bien, porque el director ha decidido que el personaje hable directamente al espectador, como, por ejemplo, hace el personaje de Alvy Singer (Woody Allen) en *Annie Hall* (Allen, 1977).

---

(Artículo recibido: 13-03-20; aceptado: 18-05-20)