

Naturaliza artística de la actuación para cine y televisión



Pedro Morales López

Resumen: Es costumbre comentar sobre aquello que forma parte de nuestros entornos inmediatos. Cuando lo hacemos, incluimos entre esos temas de conversación el desempeño de tal o cual actor o actriz que hemos visto en la televisión e incluso en el cine. Ese ejercicio cotidiano del criterio suele dejar por fuera la artísticidad del objeto que se valora, en este caso un trabajo actoral, para concentrarse en las apropiaciones primarias en torno a su estética.

El acercamiento analítico a la creación de un actor o actriz, debe comenzar por definir la naturaleza del (de los) personaje(s) que interpreta. Entre los estudiosos del tema, hay coincidencia en que un actor con una buena preparación técnica y riguroso entrenamiento, un actor culto, que sepa leer, tenga excelente memoria y buena expresividad vocal y corporal, que sea un agudo observador de la realidad, está en condiciones de trabajar en el teatro, la radio, el cine y la televisión, indistintamente. Cada medio tiene sus peculiaridades, que el actor está obligado a tomar muy en cuenta. Lo esencial de la actuación para cine y televisión es, en primer lugar, desenvolverse ante una cámara, entre otros indicadores específicos de su quehacer artístico allí.

Palabras clave: *actuación, cine, televisión, teatro.*

Artistic nature of performance in the cinema and television

Abstract: It is customary among human beings to comment on what makes part of their immediate environment, and when so doing, it may be included as a subject of conversation the performance of some particular actor or actress on the TV or in the cinema. But this daily exercise of discretion usually neglects the artistry of the regarded object, in this case a histrionic performance, to concentrate on the first appropriations of their aestheticism.

The analytic approach to the creation of an actor or actress must begin by defining the nature of or the performed characters. Experts agree on the fact that an actor possessing fine technical skills and rigorous training, a cultured actor who is able to read and has excellent memory, great vocal and physical expressiveness and is a keen observer of reality, will be capable of working as well on the stage as on the radio, for the cinema or television. Each medium has its own peculiarities, which must be taken into account by the actor. The essence of acting for films and television is, in the first place, the deployment on camera, among other specific indicators there required.

Key words: *performance, acting, cinema, television, theater.*

Natureza artística da atuação para cinema e televisão

Resumo: É costume dos humanos comentar sobre aquilo que faz parte dos seus ambientes adjacentes. Quando fazemos isto, incluímos entre estes temas de conversa o desempenho de um ou outro ator ou atriz que temos visto na televisão ou no cinema. Esse exercício cotidiano do critério acostuma deixar de fora a artísticidade do objeto que se valora, neste caso um trabalho atoral, para concentrar-se nas apropriações primárias em volta a sua estética.

A aproximação analítica á criação dum ator ou atriz, deve começar por definir a natureza do ou dos personagens que interpreta. Entre os estudiosos do tema, coincidem em que um ator com uma boa preparação técnica e rigoroso treinamento, um ator culto, que saiba ler, tenha excelente memória e boa expressividade vocal e corporal, que seja um agudo observador da realidade, está em condições de trabalhar no teatro, a rádio, o cinema e a televisão, indistintamente. Cada meio tem suas particularidades, que o ator está altamente obrigado a ter em conta. O essencial da atuação para cinema e televisão é, em primeiro lugar, o desenvolver-se diante uma câmera, entre outros indicadores específicos do seu fazer artístico ali.

Palavras chave: *Atuação, Cinema, Televisão, Teatro.*

La actuación es una praxis difícil de valorar objetivamente, pues se construye desde la subjetividad, desde las vivencias y percepciones únicas del actor respecto a su papel. Y porque su efecto sobre el receptor pasa por mediaciones empáticas o des-empáticas de idéntica índole, donde lo circunstancial tiene una función decisiva. Tales mediaciones han acarreado seguimientos fanáticos, lo mismo que rechazos violentos a actores de televisión, por ejemplo, a tono con la naturaleza humana de los personajes por ellos encarnados.

Muchos receptores, generalmente ubicados en ese segmento que la televisión llama *espectador promedio* (personas de estratos bajos, con nivel educativo básico y un sistema referencial fácilmente moldeable por los medios de comunicación masiva), perciben a los actores de telenovelas como una suerte de simbiosis o unidad difusa ente el artista y su personaje. Lo más significativo de esa percepción generalizada, sobre todo entre los latinoamericanos, es que esos actores/personajes de telenovelas se tornan seres de nuestra cotidianidad, *cuasi* familiares, y sus conflictos melodramáticos terminan equiparándose/asimilándose, en la recepción de ese espectador promedio, a los de su dura vida cotidiana. Tal empatía, sustentada en la capacidad de la televisión para generar/imponer modelos, explica que encontremos actitudes/respuestas melodramáticas de corte telenovelesco en la vida cotidiana de muchos de los seguidores habituales de ese formato tan frecuente dentro de los géneros televisivos de ficción o dramáticos.

Es costumbre comentar sobre aquello que forma parte de nuestros entornos inmediatos. Lo hacemos como algo natural, e incluimos entre esos temas de conversación el desempeño de tal o cual actor o actriz que hemos visto en la televisión e incluso en el cine. Ese ejercicio cotidiano del criterio suele dejar por fuera la artísticidad del objeto que se valora, en este caso un trabajo actoral, para concentrarse en su esteticidad, o mejor dicho, en las apropiaciones primarias en torno a su esteticidad: belleza o fealdad, agrado o desagrado, elevado o bajo, entre otras cualidades contrapuestas.

Esto ocurre con frecuencia como resultado inevitable de la cultura de masas que permea a las sociedades contemporáneas. En el caso de Colombia, con una extendida industria televisiva y una producción cinematográfica que creció sustancialmente después de la coloquialmente llamada *nueva ley de cine* del año 2003, el acercamiento a las valoraciones tanto especializadas como vulgares del trabajo de los actores debe partir del hecho de que el Estado colombiano no reconoce al actor como un profesional, amén de los intentos gremiales por lograrlo, lo que incide de una u otra manera en la desvalorización de su quehacer. Además, no todos tienen –ni tienen por qué tener– la sensibilidad y el instrumental necesarios para desarrollar una valoración acertada desde el punto de vista técnico, respecto a aquellos rasgos que determinan la calidad y la cualidad de un actor o actriz dentro de una creación filmica o televisiva.

Según definiciones contemporáneas (Barba y Savarèse, 1990), el término *dramaturgia* alude al montaje de la atención del espectador, a la organización de las acciones en el espacio y el tiempo dramáticos, al tejido de acciones operantes en el interior de un relato. Desde esta perspectiva, el actor, el componente humano de un filme o dramatizado de televisión, constituye una pieza clave para montar la atención del espectador. Su potencialidad creativa se toma muy en cuenta en el trabajo de mesa, los ensayos y las filmaciones. El acercamiento analítico a la creación de un actor o actriz, a la construcción que este o esta hace de su personaje, debe comenzar por definir la naturaleza del (de los) personaje(s) que interpreta.



En su libro *Arte y ciencia del guion*, Philip Parker (2003, pp.140-142) propone una diferenciación de los caracteres dramáticos, que viene de la historia de la dramaturgia occidental, y es la siguiente: los caracteres o personajes se construyen como *tipos* (“personas que comparten rasgos y atributos comunes también a otros grupos o clases de personas, y que, por ende, bien pueden representarlos ante el público”); *estereotipos* (“tipos que se repiten una y otra vez sin apenas variación”), y *arquetipos* (“tipo de personaje que simboliza determinadas cualidades o características en varias narrativas y culturas distintas”).

Una investigación realizada en la Corporación Universitaria Unitec en 2007 por el profesor Juan Iván Clavijo (2007), con la dirección de Adyel Quintero, ambos del Programa Profesional de Cine y Televisión de dicho centro universitario, titulada *Tendencias y problemáticas dramatúrgicas de los largometrajes de ficción colombianos estrenados en los últimos tres años (2004-2006)*, arrojó que en los guiones de los filmes allí analizados se recurre, como caracteres protagónicos, a los personajes tipos, esto es, tipos sociales pertenecientes a la clase media colombiana, de carácter muy local. Entre ellos se reiteran: la adolescente rebelde, el padre de familia, la madre ama de casa, el profesional frustrado, el narcotraficante y el delincuente (generalmente asociado al narcotráfico). La tendencia a pensar que las grandes historias son

privativas de las clases media y alta, es una idea arraigada en la cultura occidental debido al peso que en ella ha tenido la tragedia, considerada el género dramático culto por excelencia, cuyos héroes y heroínas “jamás resultaron ser de bajo estrato social” (Clavijo, 2007, p. 25).

La narrativa cinematográfica colombiana del periodo estudiado por Clavijo, al tiempo que privilegia los personajes tipo, desestima los estereotipos y los arquetipos, sin tomar en cuenta que estos últimos –como otra alternativa dramática– confieren a las historias carácter de universalidad, que ofrece sustentos eficaces a los relatos filmicos.

En nuestra cultura occidental, a diferencia de lo que ocurre en las tradiciones escénicas asiáticas y africanas, el actor es considerado un ser humano con particular relevancia social, una suerte de estrella para ser seguido y adorado. Por ello, suele estar en la mirada pública permanentemente, aun si es un actor joven o poco conocido.

En Occidente, la historia del actor comienza con las prácticas teatrales de la Grecia antigua, y decursa como parte de esa historia plural, hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando la radio primero y el cine después, generaron modificaciones e impulsos en los modos de asumir el arte actoral que la televisión, desde mediados del siglo XX, se encargó de matizar. Es decir, el actor lo es porque encarna, imita a/hace equivalencias de seres distintos de sí mismo, tanto en el escenario como en los medios de comunicación de masas, entre ellos radio, cine y televisión, con la peculiaridad de que estos dos últimos pueden expresarse en distintos formatos tecnológicos, que han ido evolucionando vertiginosamente.

Los especialistas coinciden en que el método base para la formación de actores fue creado por el director ruso Konstantin Stanislavski. ¿Qué hizo Stanislavski de revolucionario en el arte del actor? Sencillamente dotó esta praxis artística de un sistema de creación, de un modo ordenado y coherente para que un actor construya su personaje. Al sentar esas bases generó, igualmente, un método pedagógico para la formación de actores en academias o en grupos teatrales.

El punto de partida, y principio esencial del método Stanislavski, es que el actor es un creador cuyo arte consiste en encarnar a otros seres de ficción, y lo hace orgánicamente, es decir, desde dentro, con su mente y todo su cuerpo, con fe y sentido de la verdad, observando/incorporando las circunstancias dadas de ese personaje, pensando cómo accionaría/reaccionaría el personaje si ocurriera una u otra cosa. El actor no es actor porque sea feo o hermoso, ni porque sea simpático, se mueva graciosamente, cante bien o mal, enuncie textos con mayor o menor potencia vocal. El actor es actor porque puede hacer todo eso, y más, de modo orgánico, natural, verosímil, en distintas circunstancias.

El sistema Stanislavski, y sus consecuentes profundizaciones (Meyerhold, Artaud, Brecht, Strasberg, Barba, Boal,...), han ido definiendo principios de permanente observancia, como garantes de artísticidad del quehacer actoral:

1. Talento innato, susceptible de modelaje académico.
2. Entrenamiento sistemático de cuerpo/voz/mente/emocionalidad del actor.
3. Construcción del personaje desde lo interno (mundo interior del actor) a lo externo (lo que ve o percibe el espectador).

En este último punto, una vez que el actor ha investigado en torno a la psiquis del personaje, su historia individual y social, los porqués de sus actos; es decir, teniendo todo esto como conocimiento base y fuente de imaginario creativo, el actor entra en un complejo proceso creador que incluye: caracterización física del personaje en relación con su clasificación (tipo, estereotipo o arquetipo); expresividad corporal y vocal del personaje (plasticidad del movimiento, fluidez y control del mismo; dicción, vocalización, articulación; entonaciones, pausas, acentuaciones; ritmo del movimiento corporal y del lenguaje oral); aportaciones precisas del actor para que su personaje sea atractivo desde el punto de vista de la dramaturgia y la puesta en escena (Stanislavski, 1986).

Entre los estudiosos del tema hay coincidencia en que un actor con una buena preparación técnica y riguroso entrenamiento, un actor culto, que sepa leer, tenga excelente memoria y buena expresividad vocal y corporal, que sea un agudo observador de la realidad, está en condiciones de trabajar en el teatro, la radio, el cine y la televisión, indistintamente. Esto es cierto, a no ser que el actor o actriz tenga determinadas limitaciones para ello, como que su voz no sea receptiva al micrófono o su imagen física se deteriore en exceso antes las cámaras.

Cada medio tiene sus peculiaridades y el actor está obligado a tenerlas muy en cuenta. En la radio, todo debe expresarse con la voz: textos, matices, intenciones. La relación actor/micrófono, mediatizada por la presencia de un director durante toda la grabación o transmisión en vivo, y la permanente interacción no visible con otros actores, es decisiva en este medio.

Las experiencias del actor español Jesús Valverde resultan fundamentales para comprender lo importante que es el manejo de la respiración, y lo que la voz puede comunicar al receptor (oyente, televidente, cinevidente) desde una comprensión profunda del texto dramático:

Saber respirar es fundamental.

Tomar el aire necesario para la terminación de una frase. Una excelente voz y unos buenos pulmones no son suficientes para llegar a la terminación de una narración si no sabemos respirar, si no se sabe cuándo se debe respirar.

La ausencia de aire en nuestros pulmones puede obligar a que rompamos el concepto de una frase. Generalmente, cuando esto ocurre una vez, el tropiezo suele ser continuado, produciéndose el efecto dominó. Convirtiendo la lectura en un gran puzzle ininteligible. Sin duda el oyente huirá.

Creo que el secreto está en memorizar con rapidez. Cuando estás emitiendo un fragmento, tus ojos ya están memorizando el siguiente. Sobre esto podrían comentar mucho los dobladores de películas.

Cuanto más partido le saques a la lectura más valorarás la historia. Una cosa es la lectura como placer individual y otra ser transmisor del relato.

[...] todos estos consejos deberían ir unidos a un hecho fundamental: la comprensión del texto. Saber lo que uno está transmitiendo. (Valverde, 2002, pp.18-19).

La actuación para televisión puede ocurrir en un espacio muy delimitado, el *set*, tal como ocurre con el escenario teatral, aunque no siempre es así. La presencia de las cámaras, que toman la imagen del actor solo desde ciertos planos, dando gran peso a las expresiones de su rostro y a los diálogos entre los actores/personajes, también constituye un signo distintivo de la actuación para televisión.

El cine tiene otras complejidades. El papel de la cámara es mucho mayor. Grandes elencos, grandes equipos de producción, trabajo en exteriores, etc., acarrearán disímiles exigencias al actor.

Lo esencial de la actuación para cine y televisión es, en primer lugar, desenvolverse ante una cámara, un medio electrónico, un gran ojo que todo lo capta, pero que no devuelve la respuesta energética que sí entregan a los actores, quienes concurren a una sala teatral en calidad de espectadores. El foco de la cámara establece un encuadre, y cada actor ocupa una posición dentro de ese cuadro. Sus movimientos deben preservar tal posición, no solo por razones de imagen sino igualmente por cuestiones de sonido. Los desplazamientos del actor más allá de ciertos puntos afectan el nivel de audio, distorsionan la voz del actor si este adopta un ángulo desfavorable en su relación con el micrófono.

Ante una cámara, el actor tiene dos ámbitos de espacio físico: el círculo inmediato a su alrededor, y el círculo más amplio o contexto ambiental donde transcurre la acción. Al captar el segundo círculo, la cámara hace una toma abierta; al concentrarse en el primer círculo, realiza una toma cerrada. En sus desplazamientos tanto como en la emisión de sus parlamentos, el actor debe marcar pequeñas pausas que permitan a la cámara hacer cambios de foco. El tiempo de permanencia del actor en un sitio u otro del escenario filmico, o *set* de filmación, el periodo invertido en sus desplazamientos y la emisión de sus textos están sujetos a las indicaciones del director, si bien el actor debe hacer sus propias propuestas en cada momento de ensayos y filmaciones.

El director siempre buscará la credibilidad, la verosimilitud de cuanto se filma y posteriormente se edita, de todas las situaciones que verá el espectador. En esa búsqueda de la credibilidad, es fundamental la permanente observancia del conflicto como núcleo central de la acción dramática; la evolución de tal conflicto a tenor del argumento y sus líneas argumentales; cómo cada personaje incide sobre cada una de estas. La toma cerrada que define un primer plano del rostro del actor/personaje nos permite ver mejor sus pensamientos y sentimientos, sus dudas y contradicciones, sus sensaciones y respuestas. La toma abierta integra al actor/personaje en un ambiente natural o social, en un entorno concreto definido en virtud de la situación dramática tratada y del momento en que se encuentre la historia que se relata y su conflicto.

[...] La cámara, un objeto mecánico que puede penetrar y revelar lo que se encuentra bajo la superficie de cualquier expresión es, ni más ni menos que su compañera en esta empresa; por lo tanto el actor debe ser consciente de la profundidad y la amplitud de su relación con ella. La cámara registra los matices de sus expresiones, o tal vez, *exagera* y *enfatisa* demasiado lo que él piensa que son sus gestos naturales.

[...]

En el cine o la TV, el actor nos aparece en una pantalla. El mismo está probablemente trabajando en ese momento en otra obra, o en su casa, leyendo, y ya no puede modificar su actuación en función de nuestras reacciones. El trabajo del actor ha terminado días antes y meses antes en su estudio o en “locación”, y en ese momento estaba rodeado por máquinas y técnicos que podrían estar observando su actuación para efectos de determinar la cantidad de luz sobre sus cabellos, tal vez, o algo parecido, pero no para experimentar el grado de veracidad de su comportamiento y su acción en la escena. Pudo haber gastado cuatro horas ante una mesa de maquillaje y otras dos a la espera de las tomas. Debió hacer una escena siguiendo las marcas que determinaban las distancias focales utilizadas por el camarógrafo. No tiene que proyectar su voz, pues los micrófonos la recogen de todos modos, sin importar el volumen que haya empleado y los técnicos de sonido pueden cambiarlo. Grabará o filmará en razón de una gran variedad de escenas que duran, en total, entre uno y nueve minutos... El trabajo de todo un día puede llegar a cubrir solo tres minutos de tiempo de proyección o emisión al aire. Y las escenas de ese día no tienen que estar en relación de continuidad con las del día anterior o el siguiente. (Botero, 1990, pp.65-67).

Si bien en el teatro el actor se aprende en orden narrativo lógico o ilógico una historia que se representará de ese mismo modo; en radio, cine y televisión el actor tiene que someter su memoria a un proceso más complicado, pues las grabaciones no suelen llevarse a cabo en el mismo orden en que está escrito el guion o libreto que el actor ha debido memorizar.

La falta de continuidad en la grabación o el rodaje de las escenas es para muchos actores la tarea más difícil de su actuación.

[...]

La persona encargada de la continuidad [...] tendrá la responsabilidad de velar porque el vestuario, su postura y otros accesorios del actor concuerden con los de la escena anterior; pero el hilo sin romper de la respuesta emocional debe estar en la mente y el cuerpo del actor listo para recordarlo en el momento indicado. A veces, viendo cine o TV, uno puede notar cambios en un actor, de un estado de ánimo a otro. Este fenómeno se produce porque el actor no logra “unificar” esa gran cantidad de sensaciones o sentimientos que se le presentan en completo desorden, dejando ver así que existe una “discordancia” en el nivel de interés intelectual o en su intensidad emocional. Enseguida nos damos cuenta de que hay algo que no “cuadra” en la imagen que vemos.

Esto pone de presente la dificultad que tiene el trabajo de un actor de cine o de TV para hacer “concordar” los niveles de interés e intensidad que existen entre una escena y otra. O sea, esa especie de “rito” que hay en el paso de la grabación de una escena a la grabación de la siguiente, requiere –por parte del actor– volver a experimentar el flujo o secuencia natural de los acontecimientos; así podría retomar más fácilmente el “hilo” argumental y desarrollarlo con seguridad. (Botero, 1990, pp.68-69).

El proceso que se conoce como *edición* o *montaje* es medular en el cine y la televisión. Realmente, la obra cinematográfica o televisiva, su factura, su acabado, se alcanza durante la edición o montaje.

Por otra parte, el rol decisivo que tiene el director en la producción audiovisual es innegable, y viene históricamente determinado. En el teatro, la figura del director como máximo responsable del resultado final de la puesta en escena, demoró siglos en imponerse. El cine nació tomando en cuenta esa experiencia, esa herencia, y muy tempranamente estableció la figura del director como autor de una idea, de un proyecto estético-artístico llamado *película* (corto, medio o largometraje), como responsable de su filmación y posterior edición, como máxima autoridad a la cual se subordina todo el personal técnico y artístico, incluido obviamente el actor. Lo mismo ocurre con el director de televisión.

[...] Cuando un actor entra al escenario del teatro, su actuación está totalmente en sus manos; en cambio, mucho de la actuación de un actor de cine o de TV depende del ángulo que el director escoja para tomarlo. El actor puede estar haciendo un excelente trabajo de interpretación de un sentimiento, pero si la toma se hace sobre sus hombros, veremos solo lo que aparece reflejado en sus espaldas. Lo que a un actor puede parecerle un momento de expresión particularmente apreciado –la clave de su personaje– puede ser cortado en la edición por orden del director, y por razones que solo él conoce. Un actor puede ponerle mucho interés a encontrar los zapatos apropiados para su personaje, solo para descubrir que nunca se verán en ninguna de las tomas que tiene planeadas el director; usar esos zapatos podría ayudar al actor a revelar algún rasgo de su personaje, pero el espectador no va a compartir jamás ese detalle. Un actor puede inventarse un modo de caminar apropiado al personaje, pero la edición puede hasta cierto punto cambiar el “tiempo” y el ritmo de su andar.

[...] lo que queda en la edición definitiva son las intenciones del director y la visión que él tiene del personaje, puesto que ello forma parte de un todo que debe estar en concordancia con su “versión unificada” de la historia y su forma de contarla. Vale decir: su obra. (Botero, 1990, p. 71).

Todo lo dicho nos lleva a entender el carácter incuestionablemente artístico del trabajo de un actor de cine y televisión, aunque en nuestras expresiones coloquiales no siempre lo reconozcamos así, aunque todos nos sintamos capaces de juzgar su desempeño, desconociendo el complejo proceso creador al que se somete y del que es parte sustancial.

Las artes y las humanidades son espacios de creación simbólica en los que la subjetividad no renuncia a sí misma y en donde se plantean y se resuelven de distintos modos las contradicciones entre lo universal y lo singular, entre lo temporal y lo permanente, entre la libertad y la necesidad. Son espacios en donde se juega lo propiamente humano, en donde se establecen los vínculos y las tensiones entre las emociones, los valores y las ideas, en donde se rescata la complejidad y el misterio de la existencia. (Hernández y López, 2003, p. 13).

Esa honda experiencia humana llamada *arte*, que nos entrega una visión peculiar y única sobre el mundo, de modo más simbólico o más realista, sin ceñirse a patrones dictados por la lógica y lo racional, inunda de principio a fin el hacer de actores y actrices de cine y televisión. Sus desempeños, exitosos o no, merecen verse desde miradas objetivas, en aras de valorar la real calidad de los mismos.

Algunos indicadores para medir tales desempeños pueden ser:

- Adecuación psicofísica del actor al personaje que interpreta, tomando en cuenta el relato fílmico o televisivo.
- Creatividad del actor y aportaciones puntuales que singularizan su interpretación del personaje, en el contexto de la puesta en escena fílmica o televisiva.
- Construcción interna que el actor hace del personaje.
- Caracterización externa que el actor hace del personaje. La dirección de arte y el actor/personaje.
- Momentos climáticos de la actuación, a tono con el relato fílmico o televisivo.
- Desempeño del actor/personaje y papel de la fotografía respecto a ello.
- La banda sonora y el actor/personaje.
- Recepción de la voz del actor/personaje.
- El actor/personaje en relación con otros actores/personajes, desde el punto de vista dramático.
- El actor/personaje en relación con otros actores/personajes, desde el punto de vista de la puesta en escena y la imagen fílmica o televisiva.
- Aportes del actor a la factura final del filme o dramatizado de televisión.

Estos indicadores pueden ser de utilidad en función de la educación de públicos, a la par que en la formación de actores para cine y televisión, y de analistas o críticos de esos medios de comunicación masiva.

Referencias bibliográficas

- Araque, C (2001). *Voces para la escena*. Separata de la revista *Gestus*. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Asquini, P. (1995). *Tratado de dirección escénica y técnica del actor*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Barba, E. (2003). *Obras escogidas*. V. I. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Barba, E. y Savarèse, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: Escenología.
- Botero, J. (1990). *El arte de actuar*. Bogotá, D.C.: Academia Charlot.
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Clavijo, J.I. (2007). *Tendencias y problemáticas dramaturgicas de los largometrajes de ficción colombianos estrenados en los últimos tres años (2004-2006)*. Trabajo de investigación no publicado.

De Tavira, L. (s.f.). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. Madrid: Publicaciones de la ADE.

Dubatti, J. (coord.) (2008). *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires: Colihue.

Eines, J. (1985). *Alegato a favor del actor*. Madrid: Fundamento.

Esslin, M. (1991). La contribución creativa del actor. *Tablas* (segunda época), 33, 14-18.

Flores, D. (1997, septiembre). Acerca de la dramaturgia del actor. *Cúpulas II*(6-7), 49-64.

Grotowski, J. (1987). *Hacia un teatro pobre*. México: Ramont.

Hernández, C.A. y López, J. (2003). *Cultura, artes y humanidades*. Bogotá, D.C.: Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior.

Iniesta, R. (noviembre-diciembre de 1998). Lo orgánico en el actor y lo orgánico en el espectador. ISTA'98 en Portugal. *ADE-Teatro*, 72-73, 141-146.

Jiménez, S. y Ceballos, E. (1985). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Grupo Editorial Gaceta.

Jiménez, A. (1986). *Marcadores emocionales de la conducta vocal*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Lorelle, Y. (1998). Paralelo entre teatro y ritual. El actor y el actuante. *Tablas*, 4, 12-18.

Masgrau, Ll. (1995, enero-junio). Odin Teatret: la dualidad de la ficción. *Conjunto*, 100, 33-38.

McCallion, M. (1998). *El libro de la voz*. Barcelona: Urano.

Miralles, A. (2000). *La dirección de actores en cine*. Madrid: Cátedra.

Mitry, J. (1998). *Estética y psicología del cine I. Las Estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

Morales, P. (febrero de 1993). El actor y su cuerpo. *Tablas* (edición especial dedicada al XI Congreso de la ASSITEJ), 206, 207-217.

Morales, P. (enero-junio de 2009). Actores y presentadores a las puertas de Unitec. *Imaginanza*, 8, 25-26.

- Ósipovna, M. (2000). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- Parker, P. (2003). *Arte y ciencia del guion*. Barcelona: Robinbook.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Quintero, A. (enero-junio de 2004). Voz y trance en el rito representativo. *Cúpulas*, 15, 59-63.
- Quintero, A. (agosto-diciembre de 2007). El texto dramático y la voz del actor: vínculos históricos y expresiones contemporáneas. *Vestigium* 3(2), 93-107.
- Sicilia, R. (septiembre de 1998). El actor como vidente. *Unión IX*(32), 82-85.
- Sicilia, R. (julio-agosto de 1999). Grotowsky y el sagrado sentido del actor. *La Gaceta de Cuba*, 4, 56-57.
- Stanislavski, K.S. (1983). *El método de las acciones físicas*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Stanislavski, K.S. (1985). *Mi vida en el arte*. La Habana: Arte y Literatura.
- Stanislavski, K.S. (1986). *La construcción del personaje*. La Habana: Arte y Literatura.
- Stanislavski, K.S. (1987). *Creando un rol*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Stanislavski, K.S. (2003). *El arte escénico*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Valverde, J.J. (2002). *Los pasos de un actor*. Barcelona: Ariel.

Pedro Morales López

babapml@yahoo.es

Maestro en Artes Escénicas y Doctor en Artes de la Universidad de las Artes de Cuba. Actualmente es docente de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (Facultad de Bellas Artes), de la Maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) de la Universidad Distrital de Bogotá, e investigador del grupo Cultura y Gestión de la Universidad EAN. Sus publicaciones más recientes las ha realizado con el Ministerio de Cultura y en diferentes revistas universitarias.

Artículo recibido en enero de 2014 y aceptado en mayo de 2014