



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN ARTES ESCÉNICAS

TRABAJO DE GRADO

**Una aproximación a la problemática de la formación actoral en Venezuela: EN TEATRO,
CINE Y TELEVISIÓN.**

ESTUDIANTE:

Fabiola Castillo

TUTOR:

ORLANDO RODRÍGUEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS, junio de 2012

Dedicatoria:

Dedico este inmenso y arduo trabajo a la Divina Pastora y a mi hermana Iris Ruth Rojas Márquez, porque sé que desde el cielo me guiaron, llevándome de la mano en todo momento, soplándome al oído palabras de aliento para poder continuar... recordándome dónde estaba mi norte, ese que debía seguir para cumplir mis metas.

Agradecimientos:

Agradezco a Dios, por permitirme cada nuevo día de vida.

Al tutor más hermoso e inteligente del mundo, el Profesor Orlando Rodríguez, quien confió en que esta “calamidad” lograría culminar con éxito un trabajo tan importante como ha sido esta tesis...

A la señora bonita, Laura Márquez, mi madre, el ser humano más excepcional que conozco, gracias madre por darme la vida, por ayudarme, por apoyarme, por consentirme, por corregirme, por mimarme... A mi papi, Alberto Castillo, por darme la vida, por apoyarme en algunas de mis travesuras, por sus gratas poesías y por aquellas largas serenatas...

A mi hermana Verito por sembrar ésta semillita artística en mi corazón, por hacerme reír para drenar el estrés y por soportarme en todo momento.

A mi hermana Iris que desde el cielo dirá con fuerza: ¡U, U, UCV!... yo gritare con todas mis ganas para que desde allá arriba clames conmigo... A mis hermosos sobrinos Jeanneth y Rubén Rojas, por sus intensas locuras e interminables conversaciones tratando de entender el por qué de escribir tanto para una tesis de grado...

A mis tíos Beatriz Belén Ortiz y Mark J. Neus, por su apoyo incondicional y por el inmenso amor con el que me cubrieron desde que era pequeñita...

A Carlos Alberto y Martha, por sus incontables llamadas de aliento y satisfacción al saber que mi tesis iba por el camino correcto...

A mis amigos incondicionales: Evelia, Alejandro, Ana Patricia, Sarah, Karelia, Melissa y Roxavy... por acompañarme en esta locura de carrera, su “archivo comprimido” les agradece el haberle permitido ser parte de sus vidas...

A toda la gente del “Pasillo Crew” de artes que, sin saberlo, dieron su granito de arena para que el gran sueño, se volviera: un trabajo de grado.

A todos mis entrevistados, inmensamente gracias por compartir parte de sus vidas con esta tesista ávida de conocimientos...

Y especialmente agradezco, como decía Isaac Chocrón, a *mi familia adquirida*: Arianny, Raymond, Denny, Roberth, Andrés, Daniel, Adriana María, Givelys, Leonardo, Maileth, Johanna, Marcia, Barbiie... por creer en mí, por tenerme tanta paciencia, por el inmenso e infinito amor que me han dado a toda hora y en todo momento, por su interminable apoyo, gracias por cuidarme, por ayudarme en mis problemas, gracias crecer a mi lado, por haber recorrido todo este intrincado camino a mi lado...

...este logro es para compartirlo con todos ustedes... Porque familia como esta, que la vida me obsequio, no existe en ninguna otra parte del universo... son la razón de mi existir...

P.D. por razones de espacio, no puedo escribir tanto, así que si me faltó alguien, me disculpo de antemano. Quien los ama, con inmensa pasión...

Fabiola Carolina Castillo Márquez.

<u>CONTENIDO</u>	<u>Página</u>
Dedicatoria.	ii
Agradecimientos.	iii
INTRODUCCIÓN.	1
Capítulo I: Marco teórico	
1. LA PREPARACIÓN DEL ACTOR por C. Stanislavski.	5
1.1. la primera prueba.	6
1.2. Cuando actuar es un arte.	7
1.3. Acción.	13
1.4. La imaginación.	16
1.5. Concentración y atención.	19
1.6. Relajación de músculos.	22
1.7. Unidades y objetivos.	23
1.8. Fe y sentido de la verdad.	24
1.9. Memoria emotiva.	26
1.10. Comunicación.	30
1.11. Adaptación.	33
1.12. La línea inquebrantable.	37
1.13. El estado creador interior.	39
1.14. El Súper objetivo.	41
1.15. El método de las acciones físicas.	42
2. EL ACTOR EN EL FILM por V. Pudovkin.	44
2.1. Construcción del personaje.	47
2.2. La labor de los ensayos.	52
2.3. Fragmentación de escenas.	55
2.4. El realismo de la interpretación.	57
3. LA ACTUACION EN TELEVISION (compendio de varios autores)	62
3.1. Aspectos fundamentales para la actuación en la televisión.	64
3.2. La imagen fílmica del actor.	72
3.3. Advertencias para un actor televisivo.	74
Capítulo II	
1. Breve reseña sobre la telenovela.	77
1.1. Los personajes.	80
1.2. Tipos de telenovelas.	82

2. Principales factores que influyen en el desempeño del actor en televisión.	86
2.1. El guión o texto dramático.	86
2.2. La figura del director.	92
2.3. Principios básicos de la mecánica escénica en la televisión.	100

Capítulo III:

Acercamiento a la problemática en la formación del actor en Venezuela.

1. Confrontación de las entrevistas realizadas.	105
1.1. La formación actoral en Venezuela.	105
1.2. Relación Director-Actor.	107
1.3. Relación Actor-Guión.	109

CONCLUSIONES.

111

Fuentes Consultadas.

118

- **Anexos:**

- Entrevistas. Anexo 1
- Glosario de términos. Anexo 2

Introducción:

Un actor es aquella persona que se dedica a interpretar un personaje, para el teatro, el cine y/o televisión. Se trata de un individuo que se pone en la piel de un personaje, es una especie de juego en el que se le da vida a un ser inanimado; este “ser” tiene la necesidad de contar algo a quien lo está viendo -el espectador- e incluso a quien lo interpreta. Este actor puede basar su trabajo en libretos escritos dramáticamente, pero también el trabajo puede basarse en la técnica de la improvisación.

La actuación es descrita como acciones hechas por un personaje dentro de la escena. Dichas acciones deben ser auténticas, además deben estar cargadas con sentimientos e intenciones que permitan que el observador se estimule y logre recibir el mensaje que transmitió el personaje en su totalidad. Estas acciones deberán ser construidas con la ayuda de las ideas que el director aporte, con respecto a la obra y al mismo personaje.

La relación director-actor es uno de los factores que más influye en el desempeño actoral, siendo el director aquel que lleva las ideas claras para la constitución de la obra acabada. Un actor debe conocer las ideas del director con el que está trabajando, así como también es recomendable una relación basada en entera confianza de ambos, pues de lo contrario no podrá realizarse correctamente la representación creativa y estética de la obra. De la misma manera, entra en juego la relación actor-guión, ya que este último requiere de un estudio minucioso, para tratar de concebir con claridad las ideas que en su mayoría se plasman en el subtexto; el estudio del guión resulta importante para la formación plena del actor. Todo esto y más, son los factores que inciden tanto en el proceso de la construcción como en la representación de un personaje; este proceso forma parte del estudio que debe

tener un actor profesional. Se entiende que en Venezuela, el desempeño actoral ha sido caracterizado por la improvisación, es decir, por el aprendizaje sobre la marcha.

Esta situación se da, porque son insuficientes las escuelas que se dedican a la formación de un actor integral, ya que dichas escuelas suelen formar a actores exclusivamente teatrales y, no estipulan en sus cronogramas de formación, materias que se dediquen a educar a los intérpretes de manera completa e integral, es decir, es necesario formar actores que puedan aprender cómo se trabaja en el teatro, pero también, que estén en la capacidad de conocer cómo es el proceso que debe seguirse en el cine y la televisión.

Por lo antes expuesto, germina la necesidad de realizar la presente investigación, con el fin de estipular ciertos criterios que los actores puedan seguir al momento de su formación, para elevar, de esta manera, la calidad de sus representaciones a niveles estéticamente maravillosos.

En tal sentido, el presente trabajo investigativo, de origen empírico, fue realizado a nivel exploratorio con el objeto de indagar y conocer cuáles son las distintas problemáticas que se presentan en la formación actoral, tomando en cuenta los factores que influyen en la construcción e interpretación de un personaje en el teatro, cine y/o televisión venezolana, con la finalidad de presentar un compendio de teorías que le permitan, a los actores, establecer caminos más claros que enriquezcan su formación, estableciendo estrategias fundamentadas en teorías con las que posiblemente obtendrán resultados más satisfactorios en su trabajo como creadores.

Se entiende, que *“Los métodos de investigación empírica conllevan toda una serie de procedimientos prácticos con el objeto y los medios de investigación que permiten revelar las*

características fundamentales y relaciones esenciales del objeto; que son accesibles a la contemplación sensorial; representan un nivel en el proceso de investigación cuyo contenido procede fundamentalmente de la experiencia, el cual es sometido a cierta elaboración racional y expresado en un lenguaje determinado.”(ANDER EGG, E. Técnicas de investigación social. México: El Ateneo. (1997).)

Basando la investigación, en lo expuesto anteriormente, se ha decidido estructurar esta labor de origen empírico de la siguiente manera:

- **Capítulo I:** se plantearon las teorías que actualmente son las más adecuadas para la enseñanza y formación del actor, tales como: la teoría stanislavskiana, la teoría del cineasta Pudovkin y, un sumario de diferentes autores que de forma concisa, dedicaron parte de sus estudios a la formación del actor de televisión.
- **Capítulo II:** en este apartado, se trazan las líneas históricas sobre la telenovela venezolana, con el fin de enriquecer el conocimiento del lugar para que el actor televisivo realice su interpretación.
- **Capítulo III:** el último capítulo se dedica a la confrontación de las entrevistas realizadas a algunos actores de teatro, cine y televisión, para luego proceder a las conclusiones.

Es preciso agregar que el análisis de todo el trabajo, arrojó que el medio artístico que presenta mayores inconveniencias, en cuanto a la estructura actoral, es en la televisión, por tanto, se tomó la decisión de enfocarse sobre este medio con mayor ahínco, trayendo como

consecuencia grandes frutos al lograr esbozar, de manera clara y precisa, el proceso que ocurre en el momento de creación que sigue la televisión venezolana en la actualidad.

CAPITULO I: Marco Teórico.

1. LA PREPARACIÓN DEL ACTOR

Por Constantín Stanislavski.

La técnica teatral que se precisa estudiar en este trabajo, es quizás más que una simple técnica de formación, la cual se ha convertido en el sistema más utilizado a nivel mundial por escuelas de formación actoral, además parece que éste es el que mejor se adapta a los campos del cine y la televisión, ya que parte de la formación como un todo y no como hechos fragmentados. Estas son las teorías que formulo **Constantín Stanislavski**, quien funge como actor, director y administrador del Teatro de Arte de Moscú, fundado en el año de 1897, tras años de estudios, ensayos y errores, llega a las conclusiones con las que forma su teoría. Sus publicaciones, alega, son el estudio de toda su vida, en la que basa la formación del actor no sólo en creer que lo que se hace es lo verdadero, sino hacer que sea de un modo natural, nada fingido, que parta del interior del intérprete, ya que esto es lo realmente importante. La base del método, está centrado en una figura tripartita, conformada por lo físico, lo emocional y lo intelectual, lo que conducirá al actor hacia la veracidad, que, finalmente, se busca al interpretar. Esta veracidad, es la que también conducirá al espectador por el viaje catártico. El sistema creado por Stanislavski rompe todo los paradigmas, se despegar radicalmente los viejos cánones teatrales, ya que este ha sido estructurado sobre el esclarecimiento de las causas internas del actor, las cuales son las que originan aquel resultado que ha sido dado al espectador en una especie de pequeñas dosis a lo largo de la representación y no al todo de un zarpazo al fin de ella.

Todos los enunciados que se explicarán a continuación resultan de la investigación realizada por Stanislavski, con el fin de aclarar cuál debería ser la preparación por la que un actor teatral deba pasar para lograr su formación profesional, tales como:

1.1. La primera prueba:

Se les da la orden de realizar una pequeña muestra sobre sus habilidades actorales, los estudiantes de actuación elegirán un papel con el que se sientan cómodos a fin de lograr una buena representación, que agrade al director y maestro de actuación. Kostya Nazvanov, es el seudónimo que utiliza Stanislavski, para crear el narrador del texto que contiene los distintos enunciados por los cuales debe pasar la formación de un actor antes de pararse frente al público a representar un papel. Este Nazvanov, dice que *“apenas había leído dos páginas se apodero de mi un incontenible deseo de representar. Involuntariamente mis manos, brazos, piernas, músculos faciales y algo en mi interior empezó a moverse. Declame el texto. De pronto, descubrí un cortapapel de marfil y lo sujete a mi cinturón como una daga.”* (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p.8) a primera vista, quiere decir que existía una total conexión entre el interprete y el papel que, en este caso se desea, interpretar. Más adelante, aclara que es evidente que resulta difícil avivar el deseo creador en los actores, pero que resulta asombrosamente factible eliminarlo, es por esta razón que el actor debe estar sometido a una gran disciplina con el fin de mantener su técnica actoral en el punto exacto de excelente preparación. Este narrador en la obra de Stanislavski, en principio declara estar preocupado por su apariencia física, la manera en cómo debía verse al interpretar su papel era de vital importancia para él, por esto se preocupaba en gran medida, por el vestuario, por el maquillaje de moro, ya que su personaje era el Otelo de Shakespeare;

es decir, lo importante para este novato actor era todo lo superficial, para esto ensayaba largas horas en casa y en el teatro con el fin de darle “realismo” a esta exteriorización superficial del personaje.

Al ensayar con su coprotagonista Yago, se dio cuenta que su parlamento y los del compañero no significaban mayor cosa para él como intérprete, solía decir que las palabras lo abrumaban, de manera que se sentía más cómodo accionando a su personaje; era evidente que como actor, no se sentía realmente cómodo con el parlamento del mismo personaje, aunque evidentemente existía una atracción sobre el papel, como intérprete desconocía las técnicas con las cuales se debía seguir para la posesión del papel.

Finalmente estuvo frente al director, llegó la hora de su interpretación, se sintió abrumado y el temor se apoderó de él, a este respecto alega lo siguiente: *“Era un fracaso y, ante mi impotencia, me sentí arrebatado por la ira. Durante algunos instantes me olvide de cuanto me rodeaba. Lancé las celebres palabras **¡sangre, yago, sangre!**, y sentí en ellas todo el dolor del alma de un hombre confiado.”* (IBÍDEM p. 16).

1.2. Cuando actuar es un arte:

Cuando el director de la escuela en la que Kostya, nuestro narrador, estaba abocado, dice que en el momento en que este recita las palabras “¡sangre, yago, sangre!”, logra que todo aquel que lo observaba estuviera interesado en lo que pasaba en escena. Sólo ese pequeño instante se puede considerar como “el arte de vivir un personaje”. Pero el actor, no podía recordar con exactitud las sensaciones que tuvo en el preciso momento de la interpretación, a esto el director responde que suele llamarse actuar desde el subconsciente,

que tendría cosas buenas cuando la intuición te encamina por el lado correcto, más por ser la primera vez en el escenario, “(...) *lo mejor que puede suceder es que el actor se vea completamente arrastrado por la obra. Entonces, sin intervención de su voluntad, vive el personaje, sin notar cómo siente, sin pensar sobre lo que hace, y todo se ejecuta armónicamente, en forma subconsciente e intuitiva.*” (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p.20). Un actor, deberá estar cargado de sentimientos, en todo momento, y aún más al momento de su representación, estas sensaciones debe guardarlas con él por siempre, así en cada representación puede valerse de ellas para darle existencia a aquel papel que interprete.

En gran parte, el trabajo actoral se inicia en el subconsciente, como técnica, trae consigo algunas complicaciones, “*debemos dejar todo aquello que es de naturaleza subconsciente en el más sentido estricto de la palabra y hacer uso de lo que se encuentra a nuestro alcance.*”(IBÍDEM, p. 21). Esto es porque cuando el subconsciente entra en acción debemos dejar que trabaje y luego asirnos de ese material para la posterior construcción del personaje, aunque no se puede dejar todo el trabajo al subconsciente o a la inspiración. Por esto, en el teatro se enseña a sus pupilos a crear en primera instancia de forma consciente, pues de esta manera hay una base sólida sobre la cual abonar el trabajo que la inspiración deba darnos, “*cuantos más momentos creadores conscientes logremos en nuestra representación, más probabilidades tendremos de alcanzar la inspiración*” (IBÍDEM, p. 21).

Como artistas, tendremos varias misiones por cumplir a partir del momento en que está decidido el personaje a interpretar, una es representar la vida del personaje, otra es

adaptarse, partiendo de las cualidades que se tienen como ser humano, cargando el personaje del alma creadora requerida. Podemos aprehender todos los procesos interiores, que vive el intérprete, y llevarlos o adaptarlos a la vida de aquel que representamos, podría llamarse esto, según Stanislavski, “vivir el personaje”, de esta forma, debería siempre comenzarse por revisar el proceso interno del personaje para así crear una vida plena y orgánica.

Dice Stanislavski, que el estado subconsciente creador, no se manifiesta, sino va de la mano con el estado consciente, se manifiesta cuando el actor siente que su vida en el escenario emana naturalidad dentro de las circunstancias ficticias que lo rodean, el estado subconsciente se revela y pueden llegar a surgir sensaciones casi inexplicables con palabras, pero que toman posesión del actor cuando la sensación interior lo reclama, y como es casi imposible entender a estas sensaciones, los actores terminan por llamarlo el poder de la naturaleza. Pero cuando se quebranta, este instinto subconsciente se retira. Para evitar esta situación, es necesario recurrir un poco al naturalismo, dice Stanislavski, pues estos son esenciales en la preparación íntima del papel.

“Para expresar una vida subconsciente delicada, es necesario poseer el control de un aparato vocal y físico, particularmente dócil y excelentemente preparado” (IBÍDEM, p. 23), la técnica actoral debe estar absolutamente preparada y lista para reproducir las circunstancias delicadas que están contenidas en una interpretación, por tal motivo, Stanislavski considera que un actor de su escuela debe prepararse mucho más que otros, dice también que así como la preparación interna es importante, la preparación física también tiene su peso, pues

con esta se reproducirán con precisión los trabajos creadores internos por lo que pasó el actor en su formación. Afirma también que no hay posibilidad que exista alguna técnica teatral artificial que sea capaz de llegar a reproducir de forma maravillosamente artística las tonalidades de la sensibilidad humana a la que refleja un completo y orgánico artista teatral; ya que estas bases orgánicamente concebidas son las que salvarán las interpretaciones extraviadas que puedan llegar a suceder en los escenarios y en caso de que llegaran realmente a extraviarse, tendrán la capacidad de volver al camino correcto admitiendo su error; ya que en muchas partes se encuentran con productores y con actores que parecen burlarse de estas leyes o técnicas que forman a un verdadero actor.

En ocasiones, cuando sólo en pocos momentos se logra conseguir con total seguridad vivir el personaje, la actuación se carga de representaciones forzadas, que no son más que aquellos períodos en los que el intérprete no alcanza grandes alturas en su calidad representativa y que por supuesto no le da ningún tipo de emoción al público espectador, esto ocurre con frecuencia en actores no preparados, que lanzan su absoluta interpretación valiéndose sólo de la inspiración, pero si esta no llega, y se cuenta con el conocimiento pleno de las distintas técnicas actorales, entonces la representación está cargada de momentos vacíos y planos.

Otra forma de actuar errada es el arte de representar, dice Stanislavski en su escrito, en esta forma también el actor vive lo que está interpretando, pero en este modo utilizan el “vivir el personaje” sólo como un medio para lograr la transformación externa de la forma artística, esto simplemente lo reproducirá el actor una y otra vez con ayuda de sus “músculos

ejercitados mecánicamente”, en teoría los actores suelen utilizar como ejercicio pararse frente a un espejo para ver, según ellos, como se ve exteriormente lo que han creado, sus gestos, movimientos, así como también la manera como exteriorizan sus sentimientos, y con este tipo de ejercicios hay que tener especial cuidado si nos interesa mostrar más que lo meramente exterior. Lo que se logra con esto es que en principio el actor siente a su personaje, recordando simplemente aquella sensación y con esto se mantienen trabajando en representaciones carentes de emoción.

En cuanto a la imitación servil, Stanislavski refiere que es cuando simplemente se copian las características externas de una persona, para luego vilmente reproducirlas sin nada más. Para asimilar el modelo de una persona, dice el autor, hace falta más que sólo ver su forma exterior, es necesario estudiar desde la época en que se encuentran hasta la entonación que utiliza para hablar, es decir, utilizar una imagen viva para la construcción de un personaje que nace de la ficción, por llamarlo de alguna manera, implica más que una mirada superficial, se debe observar por tiempo indefinido y con detalle aquello que se analiza. Cita Stanislavski a un actor francés llamado Coquelin, quien asegura que *“el actor crea su modelo en la imaginación, y luego, tal como lo hace el pintor, toma cada uno de los caracteres y los transporta, no a la tela, sino a sí mismo...”* (IBÍDEM, p. 28); evidentemente la piel del actor se transforma en ese lienzo en blanco, en el que a través de su interpretación y su imaginación comienza a formarse la idea de lo que finalmente será la representación de su papel. De esta manera el arte se transforma en un ser creador, que da vida a seres inanimados, que es capaz de traspasar las fronteras del tiempo y del espacio.

Más adelante se encarga de ejemplificar, cuando es una actuación mecánica, y asegura que esta comienza justo en el lugar donde termina el arte creador, en esta idea mecánica, si aparece un proceso vivido en la actuación, es por mera casualidad; y quien origina este tipo de método de actuación, son los tan conocidos **estereotipos**. Además afirma que aquellos actores que siguen esta corriente actoral, son incapaces de sentir y aún menos de transmitir algún tipo de sentimientos o sensaciones, que en última instancia es lo que debe llegarle al espectador, sólo ofrecería un montón de gestos, o alguna clase de “máscara muerta de sentimientos inexistentes”.

Estos estereotipos se han hecho fuertes con el tiempo y así han logrado transmitirse de generación en generación, un clásico de esto es, por ejemplo, tocarse cerca del corazón para expresar amor.

Los actores mecánicos, utilizan métodos o formas para todo, es decir, los métodos físicos se refieren a la forma en que deben trasladarse en el escenario, pues estos no caminan, logrando maneras de imitar a las personas, cualquiera que sean, de forma sin igual, y no hay otra forma de aprehenderlos que a través de repetitivos ensayos y ejercicios que se convierten en hábitos, haciendo que estas actuaciones sin sentido, lleguen a parecer dignas de continuarlas a través de la historia.

Continuando con la explicación de esta forma tan errónea de actuación, para ellos los parlamentos no son más que una manera para enfatizar la voz en las representaciones haciendo más hermoso al actor, y acentúa la teatralidad del actor; “desgraciadamente en el mundo hay más mal gusto que bueno. En lugar de nobleza se ha creado una especie de

ostentación, lindeza en lugar de hermosura, efecto teatral en lugar de expresividad.” (IBÍDEM, p.32); y lo peor del caso es que los espacios vacíos que pueden llegar a dejar el actor en el escenario, estos estereotipos pueden llenarlos; sin embargo, asegura Stanislavski, que por más artificio que utilicen no podrán jamás llevar a los espectadores aquellos sentimientos verdaderos, capaces de despertar sensaciones sin iguales. Quizás sólo despierten, lo que el autor llame “emociones teatrales” que no son más que imitaciones artificiales de las emociones y sensaciones físicas.

En cuanto a la exageración, esta toma en las representaciones lo primero que consigue en las convenciones humanas, y las utiliza sin prepararlas para el escenario. Para evitarla, es necesario tener claro que no se puede representar un papel que no ha sido interiorizado y que además no resulte interesante para el intérprete y futuro actor.

1.3. Acción:

Dice el autor, que todo cuanto suceda sobre el escenario, debe tener un propósito, hasta el simple hecho de sentarse debe estar allí por un motivo específico y claramente estipulado, que hasta el espectador que se sienta en la butaca de la última fila debe poder entenderlo con claridad. Se debe estar siempre en situación, esto es, que mientras se encuentre el actor en la escena no puede ser él mismo, y por más que se mantenga inmóvil, externamente, no quiere decir que se convertirá en un objeto invisible y muerto, libre de acción, todo lo contrario, aunque no se mueva externamente, en su interior se mantiene su actividad, internamente hay una intensa movilidad de las actividades artísticas, por esto la

esencia del arte se encuentra en todo aquel contenido espiritual que carga el actor en su representación.

Mientras se esté en escena el actor deberá sincerarse con lo que siente y hace, por ejemplo, si se está buscando algo, es ineludible sentir la necesidad de búsqueda real, ya que esta sensación la transmitirá a quienes les observan. El autor, intenta explicar que ninguna acción debe buscar llamar algún sentimiento sólo por el simple hecho de hacerlo, si se hace esto la actuación del intérprete será artificial, lamentablemente los nuevos actores cometen con frecuencia este error, volviéndolo común en la profesión actoral. No se debe fingir que se sufre mientras se está en escena, de tal forma que la acción paulatinamente llevara al actor a situarse frente al sentimiento, pues está mal que se llegue a la acción a través del sentir.

Todo artista, desea crear alguna vida que resulte más interesante que la propia, y para explicar esta situación, no hay otro lugar que el interior del mismo artista, buscar las circunstancias por las cuales se necesita crear y representar una vida ajena a la propia. Esto debería llevarlos a concluir que su necesidad parte de la idea de buscar acciones ajenas a ellos, pero que con estas pueden expresar sentimientos propios.

Existe en el teatro, una condición que Stanislavski llamó el *si mágico* este actúa como una palanca con la que se eleva el actor de los planos puramente materiales y lo sitúa muy cerca del mundo de la imaginación, o el plano de ideas. Este condicional, ayuda en la aparición de las acciones del actor, y supone sensaciones que este puede utilizarlas para una mejor interpretación. Al comenzar a utilizar el *sí*, en primer lugar se plantea una hipótesis,

que no están obligados a creer, pero que a pesar de todo, los intérpretes la absorben como suya, concediéndoles confianza, que se traducirá en honestidad en la supuesta situación a representar. El *sí* “*despierta una actividad interior y verdadera, y lo hace con medios naturales.*” (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p. 53).

Las situaciones que se consolidan con el *sí*, son tomadas de los sentimientos cercanos y vividos por el intérprete, es por esto que llegan con facilidad a tocarle el punto más íntimo e interior, esto hace que él se una aún más con su papel, el detalle peculiar que movió el *sí mágico* en su interior causará, además, que su accionar se dé con mayor interés. A este contacto cercano entre el actor y su personificación, debe agregársele eventualidades basadas en la experiencia del propio actor, y así será aún más factible creer con total seguridad lo que se acciona en el escenario. Además se convierte en uno de los puntos de partida para la creación artística, pero las eventualidades o las circunstancias dadas, serán el punto de desarrollo, es decir, el tiempo, el lugar del accionar, los decorados, el todo que conforma la obra, son las “circunstancias” con las que cuenta el intérprete para crear su papel. Con esta fórmula se está cada vez más cerca de crear una vida nueva y satisfecha que perdurará por los años, ya que no puede vivir uno sin el otro, esto es porque todo se correlaciona y se ayuda en la subsistencia.

Stanislavski afirma que: “*En la práctica, lo que tendrían que hacer es aproximadamente lo siguiente: primero tendrían que imaginar por cuenta propia las circunstancias dadas ofrecidas por la obra... todo este material proporcionará un plan general para la vida del personaje que van a desempeñar... es necesario que crean las posibilidades*

de tal vida y se acostumbren tanto que se sientan unidos a ella... cuando hagan uso de ese tercer principio de actuación, olviden los sentimientos..." (IBÍDEM, p.57). estas últimas palabras que anuncia el director del relato de Stanislavski a sus estudiantes novatos de actuación, son importantes pues, considera que al nacer los sentimientos desde el subconsciente, si son tomados en primer lugar perderían su credibilidad, ya que no responden a órdenes directas del consciente. Más adelante, reitera el autor, que el actor debe estar en la capacidad de poner todo, su pensar, en las líneas que alguna vez fueron escritas por un dramaturgo ávido de creatividad; todo el material que conforma esos personajes de papel, se volverá parte de la vida del actor, y el todo que conforma la obra estará intensamente vinculado con la actividad creativa y productora.

1.4. Con todo esto llegamos al apartado que el autor dedica a la **imaginación:**

Insiste constantemente el autor del relato en las funciones por las que debe desenvolverse el actor, plantea que el inicio del trabajo está en el uso del *sí mágico*, este es el impulso que llevara al actor desde su vida terrenal, al plano del imaginario, luego las partes que conforman el todo de la obra, que en última instancia también son producto de la imaginación del autor, que en principio son un montón de condiciones, se convertirán en la realidad escénica.

Lo que proporciona la imaginación al actor, son una series de recursos que pueden llegar a convertirse en aspectos tangibles con los que se construirá el perfil de la representación, y este es el punto en que la imaginación se separa de la fantasía, ya que este estado sólo conlleva a situaciones que evidentemente no podrán existir. Pero, qué sucede

cuando se carece de ella; es necesario, que el actor procure desarrollarla, pues de lo contrario, caerá en las manos de directores que trabajen con el actor como si fuese un simple objeto, ya que no será capaz de crear, por sus propios medios, un personaje real y vivo, convirtiéndose en un actor mecánico y sin vida. Pero cuando, en situación contraria, se está frente a una representación en la que no se siente cómodo, ni con el ambiente de trabajo ni con los compañeros de escena, las facultades creativas, entre ellas la imaginación, se detienen en seco, y como actores se debe conseguir una forma de lograr estimularlas nuevamente para llegar finalmente a la representación sensible, el autor sugiere que se utilice la mentira, ya que en situaciones de extrema necesidad, estas pueden llegar a conducirnos a productos creativos precisos para construcción del papel.

Un error grave en la actuación es forzar la imaginación para que nos ayude en el trabajo actoral, dice el autor, que lo correcto es estimularla y no divagar con pensamientos pasivos con los que no pueda trabajar la acción interior del intérprete. En primer lugar, para evitar estos errores, se debe decidir lo que se va a hacer, para luego justificar dicha decisión, pues hay que recordar que en escena no hay acción vacía, todo debe tener un porque definido, esta justificación se realiza con cualquier cantidad de suposiciones que nuestra imaginación dio como opción para lograr un fin.

Como actores, deben poseer, guardadas para ser utilizadas en momentos precisos, aquellas circunstancias supuestas en las que se basarán las representaciones de los intérpretes y, mientras que estén en escena es deber de ellos estar atentos a cada una de las circunstancias externas que allí sucedan, conjuntamente con las circunstancias internas

imaginarias que se construyeron para la elaboración de la representación, mostrándose, finalmente, como circunstancias vividas que forman parte de un todo orgánico.

Todo esto formará grandes series de imágenes que se proyectará en la visión interna del actor, haciendo vividas y verosímiles las circunstancias imaginarias entre las que se mueve; también agrega el autor, las experiencias y sentimientos del actor -de las que se vale la imaginación en el proceso creativo- son altamente variables y por consiguiente resulta sumamente complicado intentar controlarlas, es por ello que en numerables ocasiones se recurre con cuidado a estas imágenes que se fijaron en las memorias visuales.

De esta forma resume un poco el trabajo del director de escuela a la que hace referencia Stanislavski en su escrito: *“en mi método para hacer trabajar la imaginación del estudiante –explico-, hay ciertos puntos que deberían ser observados. Sí la imaginación del estudiante esta inactiva, le hago una pregunta sencilla y tendrá que contestar... el trabajo de la imaginación a menudo se prepara y dirige de esa manera consciente e intelectual. El estudiante ve entonces algo o en su memoria o en su imaginación: ciertas imágenes visuales definidas están delante de él... cuanto más lo recuerde, más hondamente se grabara en su memoria, y vivirá en él más profundamente.”* (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p. 73); dice luego que en ocasiones el estudiante no posee imagen alguna definida por su imaginación, pero que luego de este tipo de entrenamiento, habrá aprendido de qué forma podrá utilizar dicha imaginación y retarla con problemas también ficticios, y así se creará un hábito de luchar contra la pasividad mental que hace tanto daño a la creatividad.

Pero, esta situación no termina aquí, que la imaginación tenga un montón de circunstancias acumuladas, no quiere decir que con todas se incite a la acción, para ello, es necesario, aclara Stanislavski, debe encontrar una circunstancia precisa que incite a la acción; hasta un tema pasivo puede llevar a producirla cuando pasa por algún estímulo interno, reconociendo a un tema pasivo como alguno que implique sencillez, como las sensaciones de ser árboles. Por esto, se debe tener claro, que es necesario estar en constante renovación de lo que ya fue preparado y utilizado anteriormente.

Así como también, el actor debe estar en condiciones de poder responder el “dónde, cuando, por qué, para qué y cómo”, que impulsan sus actividades y facultades imaginativas a describir con seguridad las situaciones ficticias que conforman la obra artística. Mas la imaginación también tiene sus contraindicaciones, acercarse a ella desde la plena consciencia, producirá un reflejo falso y vago para la vida que se desea construir. Esta imaginación debe ser retada por la acción física e intelectual, para poder actuar de la manera más idónea; por consiguiente “todo movimiento que se haga en el escenario, toda palabra que se diga, es el resultado de la verdadera vida de la imaginación.” (IBÍDEM, p. 77), ya que al decir algo mecánicamente se estará actuando sin la influencia de la imaginación, cosa que el autor repudia en su totalidad, porque la representación será vacía, fría y poco sincera.

1.5. Concentración y atención:

Es de vital importancia para los actores mantener su nivel de atención y concentración en lo que están haciendo dentro y fuera del escenario. Sin embargo para lograr estas dos premisas no es tan fácil como parece, normalmente el actor atraviesa por

circunstancias por las que su concentración es puesta a prueba; por ejemplo, cuando se está frente al público suele generar tensión, y la concentración de la atención del actor, suele perderse, ya que *“el magnetismo del público es más poderoso que la tragedia que transcurre en el escenario”* (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p. 80).

A fin de olvidarse de esta atracción que genera el público en el actor, que por regla general esta sensación es normal, se debe estar atento a lo que sucede en la escena que se representa, ya que el punto de atención que lleve al actor a la concentración de lo que realiza no debe estar jamás en la sala, sino en las acciones que realiza él y sus compañeros sobre el escenario, pero antes de lograr esos puntos de atención es necesario precisar con gran esfuerzo aprender a mirar y más aún, aprender a observar lo que a su alrededor y sobre el escenario, se encuentre.

Por lo tanto, la intensiva observación, es un recurso vital en la técnica actoral, y esta trae consigo la necesidad de interactuar con el objeto aquel que se observa, para así establecer una mayor e intensa relación con el punto de atención que se necesita.

Es preciso asimilar que encontrarse frente al escenario cada acto que se realice puede llegar a resultar tenebroso para cualquier actor joven, y sus actos pueden verse forzados, de aquí la importancia de la creación de aquel punto de atención dentro de la escena, para no sentirse absorto con la inmensidad frente a él, ya que hay una gran diferencia entre estar atento a lo que se hace y parecerlo, pues de todo esto se dará cuenta el espectador. *“La mirada relajada”* ayudará a fijarse en un objeto que aparte del actor la tensión fuera del escenario, y con *“mirada relajada”*, el actor se refiere, a no realizar mayor

esfuerzo en la acción, es decir la mirada debe ser sutil, pero penetrante, así se ayudará a la concentración. Con la mirada sobre los objetos sutilmente se incita al espectador a mirar sobre ellos, dando por hecho que no se debe tener la atención sobre cosas innecesarias.

A través del tiempo y de la práctica el actor comprenderá que es necesario, formar, especies de círculos imaginarios a los cuales se dirigirá la mirada sobre objetos que en ellos se hallen, a esto se le conoce como atención exterior, y por atención interior se entiende que son todas aquellas cosas que se ven, se oyen, y se sienten gracias a circunstancias imaginarias, y son concebido por los cinco sentidos. Este tipo de atención resulta importante para el actor, ya que la mayor parte del tiempo se mueve entre circunstancias imaginarias.

También existe una atención que causa reacción emocional, al fijar la atención en un objeto, este debe poner en movimiento el sistema creador que está en su interior. No es ineludible que cada objeto que se observe deba ser dotado de vida imaginaria, pero si se debe estar atento a las sensaciones que se nos transmitan como actores.

El actor debe ser un constante observador, dentro y fuera de la escena, aquí hace referencia, a que debe observar todo cuanto ocurre en su vida real, ya que muchas veces de la observación nace el material para la construcción del personaje, por lo tanto, Stanislavski afirma que *“traten de expresar con palabras aquello que determina ese placer de la contemplación. Este esfuerzo induce a observar el objeto con más atención, con más eficacia, a fin de apreciarlo y definir sus cualidades.”* (IBÍDEM, p. 98).

1.6. Relajación de músculos:

Los músculos y el cuerpo del actor son su planta de movimientos, su recurso principal de formación y representación actoral, si algo en su cuerpo falla físicamente, se tendrá literalmente a un actor incompleto que expresará lo contrario de lo que realmente suceda en su interior, no podrá siquiera pensar en matices de sentimientos, pues su limitación física absorberá toda su concentración.

La condición humana de actor, lo hace vulnerable a sufrir alguna tensión muscular, que además será bastante evidente si ocurre frente al espectador. El método que propone Stanislavski, es aprender a controlar el cuerpo, es observándose y sintiéndose así mismo, el actor tendría la capacidad de localizar el punto de tensión que amenaza su interpretación. Con el tiempo este control será absorbido por el subconsciente y se volverá un acto mecánico, cosa que no está mal, pues se debe estar en la capacidad de poder controlar las tensiones en todo momento. Tomar períodos de descansos cortos pero precisos ayuda al actor a relajar sus músculos. Además en cada postura que deba adquirir el actor, no importa cuál sea, tiene que reflejar estabilidad y comodidad con lo que se hace, por consiguiente es necesario conocer cuáles son los puntos de gravedad de su propio cuerpo.

En consecuencia, Stanislavski, aclara lo siguiente con respecto a la tensión muscular: *“primero: tensión superflua, que necesariamente se presenta a cada nueva postura y ante la excitación de hacerlo en público. Segundo: la relajación mecánica de esta tensión superflua, bajo la dirección del “control”. Tercero: justificación de la postura si esta por sí misma no convence al actor.”* (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p.111). Es importante aclarar

que tensión muscular se refiere a que las cuerdas vocales pueden sufrir daño en ocasiones y el actor deberá aprender a controlarlas para poder trabajar mejor.

1.7. Unidades y objetivos:

Este apartado, es el que explica en como la obra que representa un todo, deberá ser dividido en pequeñas partes con el fin de investigar a fondo los objetivos que mueven a los personajes de la misma. El actor, deberá aprender a moverse entre pequeños apartados que señalen la importancia de cada unidad, con el fin de ir delimitando el canal por el que pasará el contenido creativo.

Esto lo advierte Stanislavski en su texto: *“(...) la división es temporaria. El papel y la obra no deben permanecer en fragmentos... sólo en la preparación del papel se utilizan las pequeñas unidades, que durante su verdadera creación, se fusionan en grandes unidades...”* (IBÍDEM, p. 121).

Es importante resaltar, que es conveniente tener especial cuidado, pues no es necesario dividir en demasiadas partes la obra, sólo en las correspondientes para facilitar el trabajo actoral. Una vez dividida la obra en unidades pequeñas, es necesario extraer de ella lo más esencial, para crear la estructura de la obra, pues en el fondo de cada unidad bien dividida se esconde un contenido creador que será el objetivo, a su vez estos objetivos deberán ser lógicos y coherentes, de lo contrario el actor se ha equivocado de camino, por tal motivo, el actor está en el deber de aprender a reconocer la calidad del objetivo que plantee correcto.

Para ello, el autor da una lista, de lo que debe hacerse a este respecto, los objetivos correctos son reconocibles, o deberán serlo por:

- *Deben estar de este lado de las candilejas, dirigidos a los otros actores y no hacia los espectadores.*
- *Deben ser personales y, no obstante, análogos a los del personaje que están representando.*
- *Deben ser creadores y artísticos, pues su función será la de realizar el fin más importante de nuestro arte: crear la vida de un alma humana y expresarla en forma artística.*
- *... serán verdaderos, de modo que ustedes mismos, los actores... puedan creer en ellos.*
- *Deberán tener la cualidad de atraer y emocionar al actor.*
- *Entre muchos otros. (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p. 125)*

De esta forma es importante resaltar, que la unidad, es distinta al objetivo, la unidad se podrá expresar a través de sustantivos, mientras que el objetivo en sí se realizara a través de verbos, pues en ellos se concentran las acciones.

1.8. Fe y sentido de la verdad: lo real, no siempre es artístico. Por esto dicen que existen dos clases de verdades, una que es creada bajo el plano del hecho real, y otra que es originaria en el plano de la ficción imaginaria y artística, que representa todo lo que ocurre en el plano escénico.

Esta realidad escénica, puede ayudar a ser creada a través de las “circunstancias dadas” en las que se está prácticamente obligado a creer mientras estén en escena, aunque se está claro que esa realidad no es verdadera, pero que cabe en la posibilidad de llegar a serlo. Ya que lo que es contado en el teatro, no es lo que necesariamente deba estar pasando, sino lo que a través de los sentimientos internos del actor podrán justificarse, convirtiendo a la verdad escénica en aquella que usará en los momentos de creación.

Poner vida a todas las circunstancias imaginarias hasta satisfacer dicha verdad, para despertar la fe que puede existir en las sensaciones que se transmitan, dice el autor, *“la verdad en la escena, es todo aquello en que podemos creer con sinceridad, sea con nosotros mismos, sea en nuestros colegas. La verdad no puede ser separada de la fe...”* (IBÍDEM, p. 135). Pero el sentido de la verdad, por más extraño que parezca, también encierra dentro de ella en sentido de lo falso, debe estar contenida pero en un porcentaje desigual, y la falsedad siempre debe estar por debajo de la verdad; no se puede estar siempre del lado de la verdad y desechar la mentira, ya que de esta también se suele obtener, siempre que sea usada con moderación y control, utilidades para el proceso creativo. Buscar la falsedad, también ayuda en la medida de encontrar lo que es verdadero e importante en el momento creativo.

En cierto momento, el actor está en la capacidad de suprimirse a sí mismo, y esto cobrará esencialidad en la representación artística, por causa de la cantidad de público, el actor suele, cuando es inexperto, a utilizar innecesariamente su don artístico, y es capaz de llegar a exageraciones en las que se pierde el sentido de verdad escénica, al llegar a conocerse a sí mismos, y a valorar su trabajo artístico, entenderá entonces la justa medida en

la que deberá realizar sus interpretaciones. Como actores, desarrollarán, con la práctica, la idea de criticarse a sí mismos, a fin de valorar cualitativamente sus interpretaciones, y ser o tratar de ser objetivos en el momento de revisar cuando no se está haciendo algo del todo bien, esto es, cuando se actúa sin técnicas definidas, hasta que se consiga convencerse de que las acciones que se llevan a cabo son las idóneas para la representación.

1.9. Memoria emotiva:

El ser humano, posee una capacidad innata para recordar las cosas, dicha capacidad lleva por nombre memoria. Los actores, deben valerse de ella para poder recordar todo cuanto se refiere al montaje, las acciones que deba realizar, el largo parlamento, entre otras cosas. Pero tener la capacidad para recordar las cosas externas del montaje, no lo es todo, también se necesita ser capaces de poder recordar lo que sucede internamente, a esto se le conoce en el ámbito artístico, según Stanislavski, como la memoria emotiva, y con ésta se refiere al acto de poder revivir las emociones que tuvieron lugar en la construcción del personaje, para luego actuarlas sin mayor esfuerzo, casi de forma involuntaria.

A este respecto, dice el autor: *“actúen con el esquema físico del ejercicio, aún cuando no les recuerden las primeras sensaciones y aunque no sientan el impulso de mirar a las circunstancias dadas del argumento con una mirada fresca y nueva. Pero entonces dejen que vea que saben usar su técnica psíquica para introducir, nuevos elementos imaginarios que despierten esos sentimientos dormidos”* (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p. 170), significa que, quiere decirse el actor, no deberá jamás darlo todo por sentado y suponer que su formación e interpretación del personaje esta completa en una práctica; constantemente

debe volverse a las emociones primeras, aquellas que cuidadosamente fueron seleccionadas, esas sensaciones que despertaron por algún motivo en el momento de la creación, para que el personaje logre transmitirse como un ser realmente vivo y cargado de sentimientos.

Los actores captan, a través de sus sentidos sensaciones e imágenes, que grabarán en sus cuerpos, con las que podrá influenciar a la memoria emotiva con la finalidad de auxiliarla en el acto creativo. Estos acontecimientos que se van acumulando en la memoria, el tiempo, los irá purificando poco a poco, y así transmutará casi de forma poética lo que atesoramos, para luego poder utilizarlos según convenga en la interpretación. El problema siempre se encontrará cuando se intente revivir con exactitud la primera emoción que causó aquel recuerdo, pues no siempre llegará en el momento que se necesita y menos de la forma que se requiere, por esto se debe manejar con cuidado la sensación que se grabó en la memoria, pues sí ella reaccionara poderosamente, en el momento preciso, la inspiración aparecería en el momento creador.

Como toda proeza, tiene su contraindicación, en el caso de la memoria, estas emociones que a través de ellas se transmiten, no son duraderas y además no pueden ser controladas, es decir, las emociones aparecerán por pequeños períodos de tiempo, no obstante, ayudan a agudizar el trabajo creador que se da en la escena, porque finalmente el trabajo actoral se basa en la posibilidad de poder volcar en el escenario, aquellas sensaciones vivas que están en el interior del actor. Esto nos lleva a pensar en la necesidad que tiene que sentir el actor cuando está en escena, necesidad basada en la búsqueda constante de estos

momentos fugaces que trae consigo a los sentimientos; hay que cuidar de no perderse a sí mismo, pues si esto llegase a suceder comenzaría a actuarse de forma exagerada.

Agrega, también Stanislavski, que cuando no se siente un mínimo de sentimientos por lo que se está representando no podrá actuarse bien, entonces “deberá excluir de su repertorio” a este personaje. Por esto el actor está en la obligación de descubrir a través del uso de su técnica, todos aquellos elementos que considere necesarios, para el desarrollo de su papel. Y como actores novatos, agrega el autor, la principal preocupación a la que deben responder es en qué medida se despertará el material emocional intrínseco a cada actor, luego descubrir un método que los lleve a la posibilidad de combinar las infinitas pasiones que contiene el alma humana, para transferirlas al papel a interpretar, y esto finalmente se logrará utilizando la memoria emotiva, ya que ésta reacciona a través de los estímulos internos y externos que conforman la primera preocupación del actor.

El autor, reitera la importancia y la influencia que ejerce el director teatral sobre el actor, por lo cual, a él, le resultaría bastante complicado actuar en un escenario vacío, sin ningún tipo de indicación, sin alguien que lo guíe por los esquemas de movimientos, sin objetos en los que pueda fijarse la atención con los cuales apoyarse en su actuación. Recordemos que la época en que Stanislavski reinó en los teatros como director, actor, dramaturgo y crítico; la forma de actuación estaba ligada a representaciones realistas en las que el espacio vacío no tenía cabida.

Por consecuencia el director de aquella época, debería utilizar todo lo que estaba al alcance de sus manos, para que el actor se sintiera cómodo en su lugar de trabajo, logrando

relacionarse y formando así lazos que ayudaban a mostrar el acabado de la obra como un todo perfecto y unificado, de esta manera el espectador llegaría a impresionarse y a disfrutar de forma gratificante el espectáculo. Se debe recordar que pensar, de entrada, en los sentimientos es adelantarse al final del trabajo, el verdadero método es pasar por el camino que marcan las emociones hacia el estímulo original, que debe guardarse en reserva para ser utilizado en innumerables ocasiones, ya que mientras más amplia sea la memoria emotiva, existirá más material para utilizarse en la creación.

La memoria emotiva, dice el autor, no debe considerársele como capaz de guardar copias exactas de la realidad, pues no funciona de este modo, lo que pasa con la memoria emotiva es que en ocasiones suele intensificar, estimular y hasta crear detalles que llenen los vacíos de aquellos recuerdos que en ella se concentran. El actor vigilará de cerca estos materiales que se produjeron en él, al reelaborarlos y ajustarlos a las necesidades del personaje a representar ocurrirá la transformación activa y maravillosa que va desde *“la simple simpatía humana en verdadero sentimiento humano por el personaje del papel...”* (IBÍDEM, p. 192). Por esto, como buen maestro, Stanislavski, afirma una y otra vez, los pasos que debe seguir el actor en formación para la creación del personaje; recordando y agregando que la formación del actor no se logra en poco tiempo, sino que es un trabajo de años de dedicación, por esta razón. En referencia a la memoria, recuerda que siempre se deberá buscar un estímulo, interno o externo que ayude al proceso creativo de la memoria emotiva, luego, desglosar la escena de la obra, también produce ayuda satisfactoria para el actor, los objetos vivos o no, la acción física y la fe al representarla forman asimismo parte de la técnica de formación actoral.

De esta forma, para terminar con este apartado, el autor escribe: *“nuestras emociones artísticas son... como tímidos animales salvajes, y se ocultan en las profundidades de nuestra alma... concentrar la imaginación en la manera más efectiva de atraerlas”* (IBÍDEM, p. 194), atraerlas y no buscarlas, para no acorralarlas, pues de lo contrario estaríamos dando marcha atrás a todo el proceso creativo en la formación del actor.

1.10. **Comunicación:**

Lo primero que se plantea el autor, en este apartado, es enseñar a sus estudiante, la importancia que representan los tipos de comunicación que pueden desarrollarse en el escenario.

La “comunicación con uno mismo” se refiere esencialmente, cuando por ejemplo se hace un gran esfuerzo por recordar algo, y se comienza a hablar en voz alta, ésta situación, Stanislavski la considera como sumamente extraña en la vida cotidiana del ser humano, pero alega que es bastante usual cuando se está en escena. Esta situación se repite en el momento que se interpretan largos monólogos reflexivos, en los que normalmente el personaje esta solo en la escena, y puede llegar a perderse la noción de lo que se está expresando. Para recobrar el sentido de las palabras, el autor expresa que es necesario determinar un sujeto o un objeto al que irá dirigido el texto, preferiblemente, estos objetos de atención deberán encontrarse en la escena o incluso interiormente, mas aclara que si se está frente a una “atención errante”, esto complica al actor por no definir lo que se busca, y deberá recurrir a los focos en el público.

Stanislavski, agrega que debería existir una especie de comunicación con uno mismo, para evitar, aquellos problemas de atención, y hay dos puntos vitales que interviene en esta relación, los cuales son el *plexo solar*, que trabaja las emociones, y el *centro cerebral* que maneja la consciencia. Al lograr trabajar sobre estos dos centros, se experimentará aquella sensación de que el cerebro mantiene comunicación efectiva y directa con los sentimientos, así podrá el actor trabajar en soledad grandes monólogos sin llegar a perderse a sí mismo.

Hay una ventaja cuando en el proceso comunicativo se tiene un compañero físicamente sobre el escenario, y para que el proceso de comunicación llegue hasta él, se deberá tocar el alma, es decir, se hablará directamente con el mundo interior del compañero. Pero también es importante resaltar que si la conexión entre los compañeros de escena falla, siempre estarán presentes, la nariz, los ojos, un botón, o cualquier otro objeto con el que se pueda hacer contacto para que el intercambio mutuo se dé naturalmente; dice el autor: *“aún estando en silencio, había entre nosotros encuentro de sentimientos. Naturalmente no fue explícito hasta que usted comenzó a hablar”* (IBÍDEM, p. 205); sin embargo volviendo al tema de la no conexión, cuando el compañero ni siquiera escucha lo que se está diciendo en escena, sino que se mantiene absorto en sí mismo, se rompe toda relación de estabilidad comunicativa entre los personajes, lo ideal, como se dijo anteriormente, es mantenerse atento incluso hasta en el silencio, y prestar al compañero de escena todo lo que necesite de mí, para su interpretación, sin importar las veces que se haya repetido y continúe repitiéndose la escena.

Dentro de este pasaje hay otro punto de atención, la comunicación con un objeto imaginario; muchos se engañan tratando de ver cosas que no son visibles al ojo humano, el actor verdaderamente preparado, está en la capacidad de asumir que aquel objeto no podrá verlo, pues es producto de su imaginación, pero que del mismo modo cumplirá con formar una íntima relación con la comunicación en escena. Tomando en cuenta que, los actores principiantes que suelen usar esta técnica en casa para preparar su personaje, deben tener cuidado especial, en algunos casos están a la puerta de un mal hábito, puesto que pueden crear fijaciones en cosas que no estarán jamás en una escena real, y no se formará conexión entre compañeros, si uno ve en el otro un ser inexistente o alguna otra cosa.

Encarar escenas de muchedumbres, se entra en contacto directo con el objeto en masa, dice el autor, el contacto directo con la multitud suele contribuir con la atmósfera de la presentación, con suerte el intercambio de sentimientos y emociones lleva a la buena excitación de los intérpretes que se traducirá en grandes impresiones en los espectadores.

Existe una delgada línea que divide al proceso creador de los gestos teatrales y comunes que se traducen en procesos mecánicos; se supone que como actores se utilizan los sentimientos creados por el autor, que en ocasiones son difíciles de digerir, por lo que usualmente los actores prefieren –según Stanislavski- suplantar con placer *“la verdadera comunicación por las imitaciones comunes a ella”* (IBÍDEM, p.209).

Por lo antes expuesto, puede decirse que con respecto a la comunicación, se debe tener en cuenta tres cosas: primero la comunicación directa con los objetos que están en

escena e indirecta con el público; segundo la comunicación consigo mismo por parte del intérprete; por último comunicación con el objeto imaginario.

1.11. Adaptación:

A lo que intenta referirse el autor con adaptación, es aquello que se utiliza para justificar los medios internos y externos de los que se valen los seres humanos, en general, para adecuarse unos con otros, así como también para alcanzar los objetivos planteados.

Lo que hace el método de adaptación en cierto modo es una especie de engaño, ya que es considerada como la expresión máxima e intensa de los sentimientos internos del actor; también al utilizarse, suele atraer la atención de aquellos espectadores para quien se está interpretando; además ayuda a los compañeros de escena a entrar en situación para lograr la interpretación, de la misma forma que el actor, a través de la adaptación podrá transmitir mensajes que sólo pueden ser sentidos y no entendidos a través de las palabras; como resultado se tendrá una presentación por parte de los actores en la que se habrán transmitido las sensaciones con una mayor elocuencia. A este respecto, Stanislavski agrega *“tomen por ejemplo una persona sensitiva y orgullosa que trata de parecer amable para esconder sus sentimientos heridos... podemos recurrir a métodos de adaptación en todas las formas de comunicación...”* (IBÍDEM, p. 229), y más adelante también aclara, que no existe un tipo de cualidad específica que se adapte bien sobre un escenario, ya que cada actor es diferente, y en esa diferencia radica la esencia de los atributos del actor, pues cada sentimiento expresado, estará cargado intangiblemente del método de adaptación que es

propio y autónomo en cada individuo, y este pone todo lo que se encuentra en su interior y en su formación externa para poder comunicarlo.

En el oficio del actor, se debe lograr poder adaptarse a cualquier situación de trabajo que se presente, ya que no siempre se cuenta con los mejores y más atentos compañeros o en el mejor espacio para representar, es menester del actor buscar los medios con los cuales se logrará realizar un trabajo satisfactorio que lo beneficie y enriquezca a él como actor y jamás deberá ser el de entretener meramente al espectador sino que debe ser el de transmitir los sentimientos. Pero se debe tener especial cuidado, pues según el actor, hay papeles que son ricos en oportunidades en las que se puede abusar de las adaptaciones, “(...) *predicar a otros y transmitirles constantemente los mismos sentimientos y pensamientos... Resulta fácil en extremo caer en la monotonía. Para evitarlo, muchos actores concentran sus esfuerzos en toda clase de adaptaciones...Esa infinita variedad de adaptaciones es valiosa, naturalmente, pero puede ser nociva si se acentúa el énfasis de las variaciones, en vez de hacerlo en el objetivo.*” (IBÍDEM, p. 235).

Por tratar de llevar la actuación a todos los espectadores, incluso a los que se ubican en las últimas filas del teatro, existen actores que son capaces de exagerar sus gestos y extralimitar su voz para intentar que esta llegue con claridad a todos los espectadores, y esto es un grave error, pues con una dicción correcta, que trae consigo el uso correcto del material artístico, es posible que hasta hablando suavemente todos los espectadores puedan escuchar claramente lo que se dice sobre el escenario, no es necesario exagerar sino

adaptarse a las necesidades del compañero en escena y dejar que fluya con la precisión de conocer la técnica actoral correctamente.

El poder de la adaptación consiste en la calidad abrumadora del sentir inesperado, por tal motivo, el autor afirma que las adaptaciones son realizadas a través de lo consciente e inconsciente; aquellas más penetrantes, poderosas y convincentes son las que provienen del subconsciente del intérprete creativo, mas estas grandes y productivas, por ser de origen subconsciente, no pueden ser controladas, esto significa que su producción es tan inesperada como la propia adaptación, por tal motivo, cuando llegan en los momentos de inspiración, dice Stanislavski, deben ser aprovechadas al máximo. Y en cuanto a las adaptaciones conscientes, son aquellas que se producen mientras estamos en escena y nos mantenemos como actores en contacto directo con nuestros corresponsales, pues el estado de inconsciencia, no intervendrá mientras se está pendiente de los movimientos, del intercambio vivo de ideas y sentimientos que se realizan sobre el escenario.

Este sería un poco el esquema por el que atraviesa la idea, la cual se formará gracias a un estímulo bien sea interior o exterior, y cruza con rapidez y agilidad por el subconsciente; después estas ideas son llevadas a su forma tangible, luego es atraída por el minúsculo paso del tiempo, haciendo que las adaptaciones absorban alguna parte o quizás el todo de él.

Aunque parezca extraño, las adaptaciones que abundan sobre el escenario son las referentes a la consciencia, y no aquellas que nacen del subconsciente creativo, la razón de esto, es por la cantidad de detalles a los que se debe atender cuando se está en escena, convirtiéndose este tipo de adaptaciones en “las muletas del actor”, en consecuencia, el

principio no deberán aceptarse exactamente como se presentan, sino que el actor deberá adaptarla a las necesidades que tenga el personaje y la situación en que se encuentre, así como también debe utilizarlas con suma inteligencia.

Dos de las adaptaciones de las que el actor se debe mantener alejado son las motrices, pues aunque al autor dice que son intuitivas y originales, se volvieron mecánicas, “*son la antítesis de la actuación*” dice Stanislavski; así como también es obligatorio dejar a un lado la actuación que se adapta al estereotipo, es falsa y carente de vida, pues se aleja totalmente de los métodos de actuación. Lo importante de todo, es que como actores serán puestos a pruebas en todos los sentidos desde el momento que suban al escenario hasta que caiga el telón, por tal motivo debe estar preparado para la representación y tener seguro las técnicas de trabajo para su interpretación.

Todos los enunciados antes expuestos, es decir, la acción, la imaginación, la concentración, las divisiones del texto por unidades, la memoria emotiva, entre otros, conforman lo que Stanislavski llama “*los elementos y métodos de la psicotécnica de la actuación*”, con todos aquellos elementos el actor tiene una base para su formación interna, en adelante lo que quedará es ejercitarla poniéndola en práctica, siempre recordando que la formación actoral no debe darse por sentada luego de algunos meses de clase, ésta requiere de estudios y esfuerzos constantes por parte de los actores, así que las lecciones del maestro ruso continuarán.

1.12. La línea inquebrantable:

En cuanto se tiene el texto de la obra que se representara en la mano, comienza el estudio del actor, es probable que en primera instancia pueda atrapar la substancia del personaje que le corresponde; pero deberá leerlo una y otra vez, para tratar de aprehender con detalle cada objetivo fundamental de la misma, el cual es evidente que debe llegar a conocer, pues si no su representación no tendría el sentido adecuado.

Se valdrá de otras conclusiones, y quizás de estudios previos que otros hayan realizado, para darle mayor sentido a texto que estudia, hasta que las *fuerzas motoras internas* lo lleven a la acción. Estas fuerzas motoras no son más que aquellas que motivan o impulsan a la acción del personaje, poniendo en movimiento todo el aparataje creador, con la finalidad de lograr una escena esplendida.

No es sino hasta que se llega a manejar todo aquello que representa el personaje y, se conoce el objetivo fundamental de la obra, en ese momento surgirá paulatinamente, lo que es conocido por el autor como la línea continua, que posteriormente se convertirá en inquebrantable, "*convengamos en que en la línea normal hay algunas interrupciones necesarias*" (Stanislavski; preparación del actor; 1936, p. 257), esto es porque como seres humanos, estamos inhabilitados para crear líneas continuas, siempre se está expuesto a interrupciones, contratiempos que van intrínsecos en nuestras vidas, mas el actor, reúne una serie de pequeñas líneas que irá reteniendo en su memoria, con esas formará una línea poco fragmentada pero que es capaz de hilar con sentido los momentos atesorados en ella.

Sin embargo en el escenario, existe la posibilidad de mantener la continuidad de esta línea, pues de lo contrario el actor dejará de entender lo que está ocurriendo, cesando de entender y de sentir la escena misma; *“el actor y el papel, humanamente hablando, cobran vida, por estas líneas continuas...”* (IBÍDEM, p.257); todas las grandes líneas, en un momento fueron creadas por una serie de líneas continuas que fueron divididas para la mejor comprensión de la obra, en el escenario la vida fue creada a través de la imaginación del autor de la obra que se está representando, este no dejará más que pequeños instantes de esta vida que se representa en el escenario, como actores, están obligados a rellenar todos los espacios vacíos de esta vida naciente para ofrecerla como un todo al espectador.

“La vida de una persona o de un papel... consiste en un cambio sin fin de objetos y círculos de atención, ya sea en el plano de la realidad, ya en el de la imaginación, ya en el dominio de los recuerdos del pasado, o en los sueños sobre el futuro.” (IBÍDEM, p.261), esta línea que conforma el todo de la representación, enseña al actor a entender la importancia de no aferrarse a sólo un objeto de atención, pues se desequilibraría su actuación. Es necesario, conocer el papel que se interpreta y reconstruir sus objetivos en la escena frente al espectador.

1.13. El estado creador interior:

Una vez unidas esas líneas que trabajan en conjunto con las fuerzas internas creadoras, *“el actor se vuelve hacia su instrumento creador espiritual y físico. La mente, la voluntad y los sentimientos se combinan para movilizar todos sus elementos internos”* (IBÍDEM, p. 265).

Las fuerzas propulsoras internas se combinan con los elementos de creación para buscar y encontrar los propósitos u objetivos que mueven al actor, pero, como todo estado creativo, pocas veces se manifiesta espontáneamente, y cuando lo hace es de forma excepcional, mas el actor que carezca de esta capacidad, es decir, que no pueda entrar en contacto con su aparato creador, y se excuse con que su inspiración o que su musa no ha llegado, está mal, pues Stanislavski considera, que al no poder entrar en contacto es porque su aparato creativo no funciona, pues ha sido reemplazado por los modos mecánicos, aunque también se halla la posibilidad que el actor no esté renovando su papel, y a pesar que en un momento fue bien concebido se volverá obsoleto sino es nutrido con nuevas creaciones. En cualquier caso, ambas circunstancias son erróneas y fatales para la representación artística sobre el escenario. El actor al enfrentarse al público tendrá dos opciones; el primer caso será que se paralizarán sus sentidos por miedo, su habla y sus movimientos se detendrían y sentirá la necesidad de halagar o entretener al espectador mostrándose así mismo en vez de mostrar a su propia creación. El segundo caso, sería que al estar en la escena se sienta atraído por la sensación que produce una sala llena de personas que se involucren y carguen de interés con lo que se está representando; a este respecto, el

autor, agrega lo siguiente *“traten de elegir algo artificial en vez de un verdadero objetivo, o de utilizar el papel para exhibir el temperamento. En el momento que introduzcan una nota falsa, la verdad se vuelve una convención teatral. La creencia se convierte en fe de la actuación mecánica. Los objetivos cambian: de humanos se convierten en artificiales; la imaginación se evapora y es reemplazada por la faramalla teatral. Agreguen esas cosas indeseables... y crearan una atmósfera en la que ni podrán vivir ni hacer otra cosa que... imitar algo.”* (IBÍDEM, p.268).

La palabra clave en toda esta situación, que resulta tan engorrosa para la producción artística, es evitar, evitar todos y cada uno de estos errores que llevan al artificio del trabajo creador interior del actor. El maquillarse y ornamentarse externamente para parecerse a aquel personaje que se desee interpretar, es olvidarse de lo que realmente importa, que sería mostrar a todos aquella preparación interna por la que debió pasar el personaje y el actor para llegar a la representación. La mejor manera entonces de lograr evitar la artificialidad de la actuación que perturba la naturaleza interna del actor, es seguir los pasos que, Stanislavski, llevan a la labor actoral al punto preciso para su representación. En primer lugar, se debe estar con antelación en el lugar de representación, y comenzar por la relajación de todos los músculos del cuerpo, incluyendo esto la preparación vocal; luego sigue la elección de los objetos, que guíe la atención, asignándole también atribuciones ficticias imaginativas; después de deberá ejecutar la acción con toda la veracidad posible, para creer fielmente en ella, sugiriendo siempre posibles circunstancias y atendiendo a ellas; se debe continuar con todos estos pasos hasta asegurarse de haber introducido en los ejercicios de preparación todos los “elementos”, en los cuales se elegirá el más idóneo con el

cual componer una verdadera situación interna y creadora. Con un papel trabajado, que adquiere la madurez, estos pasos saldrán con mayor facilidad, pero aunque resulte difícil y costosa en tiempo, es necesaria realizarla.

1.14. El súper objetivo:

*“En una obra, la corriente total de objetivos individuales, menores, todas las ideas imaginativas, sentimientos y acciones del actor convergerán para lograr el **súper- objetivo** del argumento. La unión común debe ser tan fuerte que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el **súper- objetivo**, se descartará como superfluo o equivocado.”* (IBÍDEM, p. 275). El impulso que se aplique sobre este nuevo apartado, llamado por el autor, como *súper- objetivo*, debe ser continuo durante toda la obra, además resulta importante elegir el nombre correcto de este, así como el verbo define la acción, se debe elegir las palabras correctas que definan la obra a través del *súper- objetivo*, y el argumento de la misma debe confirmarlo, sin embargo, no es fácil llegar a estas conclusiones, sino cuando se pone en escena a la obra y, el tema principal debe tatuarse en la mente del actor en el tiempo de la representación, pues es la fuente de la creación artística.

La línea continua que guía al actor por todo el camino de la representación, cubre todas las unidades y los objetivos de la obra, y además dirige al actor hacia el *súper- objetivo*. Y si por alguna casualidad, se llegase a trabajar sin su influencia, sólo se seguirán los pasos del sistema de forma fragmentada, que son útiles para las clases pero no para la representación del papel, por esto, los objetivos menores de la obra deberán ser dirigidos a la conformación del súper objetivo, y no en distintas direcciones, pues no se formaría una

línea sólida que dirija la acción; “(...) *la línea principal de acción y el tema principal son orgánicamente parte de la obra, y no pueden ser descuidadas sin detrimento de la misma.*” (IBÍDEM, p. 280); también asegura el autor que, una idea transitoria puede ser insertada en una obra, rejuveneciéndola, pero el punto está en que debe estar bien fundamentada para que sea absorbida por el tema principal, y llevada así mismo al *súper- objetivo*.

Con todo esto, lo que pretende Stanislavski es prevenir y educar a sus estudiantes a mantener el control en tres rasgos importantes del proceso creativo, que son: “*la garra interior*”; “*línea continua de acción*”; “*súper- objetivo*”. Aclarando además que este sistema de actuación no está diseñado para proporcionar inspiración al intérprete como si fuese una fórmula mágica, sino sentar las bases idóneas para que esta se desarrolle y participe en el proceso creativo.

1.15. El método de las acciones físicas:

Tiene su origen en las investigaciones en torno al trabajo del actor realizadas por Stanislavski en los últimos años de su vida y desarrollado en distintas partes del mundo por maestros como Toporkov, Grotowsky, Serrano, entre muchos otros, pues se demostró que este método cumple de una mejor manera con las expectativas que pueden llegar a tenerse sobre el trabajo actoral.

Este método parte de la premisa de que nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante pero no depende de nunca de la voluntad del ser humano voluntad. El intentar condicionar absolutamente todas sus acciones con los estados emotivos, puede llegar a confundirse y no lograr lo que espera

con su personaje. En tal sentido, el actor no debe inmiscuirse en absoluto con las emociones, no debe trabajar desde adentro hacia afuera, por el contrario, Stanislavski opina que no se debe siquiera preocuparse por ellas, “La clave de las acciones físicas está en el proceso del cuerpo”, en preocuparse por hacer bien lo que se está realizando y permitir, que los sentimientos y las emociones libres exploten a raíz de esas acciones. Lo que sigue recomendándose para los actores es que en ellos está la posibilidad de generar las condiciones apropiadas para que las emociones aparezcan, la concentración es una forma eficaz para atraerlas al trabajo. Para Stanislavski, el centro del trabajo actoral debe ir de lo consciente a lo inconsciente, porque las emociones se ubican en este lugar,

Las acciones físicas son un método, es decir, una práctica que postula los siguientes enunciados básicos:

- Los sentimientos no dependen de nuestra voluntad.
- El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer, esto sí depende de su voluntad.
- El personaje fuera del accionar del actor es sólo un conjunto de palabras, en realidad, el personaje es lo que el actor hace.
- Primero la experiencia física y después la emoción. (COLE, Toby; *Actuación*; 1° edición; Editorial DIANA S.A.; México DF, 1983).

2. EL ACTOR EN EL FILM.

Por V. Pudovkin.

En cuanto a la formación de los actores en cine, tomaremos los escritos del cineasta **Vsevolod Pudovkin.**

Gran parte de sus estudios trataron el tema de la interpretación -ya que Pudovkin tuvo una carrera importante como actor- y logrará demostrar las diferencias entre la actuación en cine y en teatro. El cine, con su técnica, eliminaba los condicionantes del teatralismo de las representaciones teatrales. El gesto exagerado y la declamación, propia del teatro, perjudican el potencial naturalista del actor en un film, es por esto que son eliminados, ya que la cámara, a diferencia de una sala de teatro, tiene la capacidad de aproximarse o seleccionar el objetivo, sin requerir de mayor esfuerzo. De esta forma cuando se proyecta en la gran pantalla, se permite transmitir al espectador un mayor número de matices, detalles más sutiles, que conceden al cine el realismo que tanto ansiaban en la época.

Todo debe estar en perfecta armonía solía decir, con esto se refería a que lo importante es la película en su conjunto, es decir, desde los actores, la producción, los guionistas, hasta el director, juegan un papel fundamental en la preparación del film, y además esta armonía del todo contribuye a la formación de un personaje, asegura Pudovkin. Para él, el cine era el medio que le permitía como artista expresar a otros sus pensamientos y sus ideales, a este respecto el autor afirma: *“La nueva estructura técnica del cine no sólo simplifica la actividad del actor, sino que también presenta una serie de dificultades inexistentes en el teatro o presentes en escala mucho menor. Pero antes de hablar de los*

objetivos específicos del actor cinematográfico hay que considerar sobre todo los aspectos de su actividad comunes al teatro y al cinematógrafo y que no se pueden suprimir de ninguna de las dos artes.” (Pudovkin, EL ACTOR EN EL FILM, 1934, p 11.)

En el libro “el actor en el film”, lo primero que plantea Pudovkin es la polémica relación que puede existir entre las formas actorales del teatro y el cine. Considera al teatro como la herencia atesorada de todo actor, mas el actor que desee dedicarse entera y completamente al cine, debe estar en la condición de rechazar ciertas tendencias que dicha herencia ha dejado, así como también deberá estar consciente de lo que puede ser absorbido y modificado de la herencia teatral.

La nueva técnica cinematográfica, trae consigo la posibilidad de fijar y hacer sobrevivir al espectáculo teatral, pero además de esto, es posible crear medios más efectivos para transmitir el pensamiento creador que dio origen a dicho espectáculo, motivado a esto Pudovkin asegura que: “(...) el desarrollo del cine como arte no puede, de ninguna manera, identificarse con la transposición sobre la pantalla del espectáculo teatral con todo el caudal de los métodos particulares que lo condicionan” (Pudovkin,1934, p 5).

Separarse de la teatralidad no es, para el autor, una lucha que niega al teatro per sé, sino que representa la búsqueda y el esclarecimiento de las técnicas necesarias que ayuden en el proceso evolutivo del actor cinematográfico, es decir, hallar cuales son las nuevas y mejores posibilidades con las que cuenta el actor de cine, partiendo siempre de la base teatral. Es inevitable que en esta búsqueda se llegue a concluir que ciertas técnicas teatrales deberán ser del todo desechadas pues no son compatibles con las técnicas cinematográficas.

“toda obra de arte puede definirse como la percepción colectiva de una transfiguración de la realidad. Lo que significa que la obra de arte, en su totalidad, no se considera como un acto resultante de dos factores, el artista creador y la obra creada, sino del proceso complicado de tres factores: el artista creador, la obra creada, y el espectador que la percibe” (IBÍDEM, p. 6). El espectador, formará parte del juego espectacular al que nos invita la obra artística, haciendo que esta por si misma se reproduzca de formas distintas para cada espectador, en la que vivirá por siempre, convirtiéndose de esta manera en un fenómeno histórico y social, ya que al estar viva formará parte de la realidad, gracias al espectador.

Pudovkin, asevera que el espectáculo teatral genera una gran contradicción entre la cantidad de público que puede llegar a tener una obra de teatro (más de quinientas personas) y la cantidad de actores en escena; en una sala con tanta capacidad de aforo, el actor deberá hacer uso extremo de sus condiciones, es decir, le corresponderá usar exageradamente su técnica, gesticular con mayor amplitud, utilizar niveles de proyección de voz aun más elevados, entre otras cosas; trayendo como resultado la representación de un actor esquemático, con una técnica “árida y fría” que no transmitiría mayor sensación a su espectador. *“pero cuanto más amplio es el gesto del actor, tanto más reducida se hace en él la posibilidad de matices, y cuanto más fuerte debe ser su voz tanto más difícil le resulta hacer llegar al espectador las sutilezas de la entonación... la profundidad y el realismo de la labor del actor teatral está, pues, inevitablemente en proporción inversa a la masa de los espectadores.”* (IBÍDEM, p. 7). Con respecto al cine esta situación no tiene cabida, ya que la misma es resuelta en la realización del film y gracias a la cercanía que ofrece la cámara, las

representaciones cinematográficas adquieren un nivel de realismo aun mayor que el espectador, en cualquier lugar del mundo podrá observar, asegura con satisfacción Pudovkin, *“y la calidad del espectáculo en cualquier punto de la tierra, aún lejano de los centros poblados, varía tan sólo en relación con la instalación de la técnica del lugar en el cual se presenta.”*(IBÍDEM, p.8).

2.1. Construcción del personaje:

El objetivo fundamental y último del actor no importa a que género artístico se encuentre ligado, siempre será el de crear un personaje “pleno y vital” dice Pudovkin; en este punto podemos comparar el aporte teórico de este autor con Stanislavski, ya que ambos consideran pertinente que la labor actoral debe estar centrada en la posesión de todos los sentidos del personaje que se va a interpretar; ambos consideran que dicho nivel de posesión será logrado solamente a través de los ensayos, del estudio minucioso del texto, y de la cercanía con el director de la obra fílmica o teatral, ya que éste, en última instancia, es quien conoce y maneja a la perfección la idea estética que se maneja en el trabajo final.

Este personaje creado estará siempre condicionado por la personalidad del actor que lo encarna. En especial, dice Pudovkin, cuando se inicia el trabajo de reconocimiento entre el actor y dicho personaje, debido a lo que sucede a partir de este momento será crucial en la larga relación que debe formarse entre el actor y su personaje.

Como actor, en todo momento se debe estar orgánicamente vivo, ser consciente del aquí y el ahora en el que se está viviendo, así la creación del personaje será basada en la

superación de las propias limitaciones del actor, con el fin de mostrar, como trabajo final un personaje convertido en existencia, que pueda llegar a ser concebido como armónico y pleno.

El trabajo actoral debe partir de la premisa teórico-práctico, es decir, los actores deben poseer en su haber la teoría de formación de las técnicas con las cuales se basa su formación, así como también debe haber aprehendido los métodos de acciones físicas que le recuerdan como actor que debe ser un ente integral, cuerpo y alma siempre unido. Al momento de su interpretación, la labor emotiva del actor será condicionada por la lógica del texto, así como esta lógica sólo tendría sentido a través de las acciones físicas que realice el personaje; *“(...) tanto en el teatro como en la cinematografía, el actor jamás puede ser, como se ha sostenido recientemente, naturaleza simple y espontánea.”*(Pudovkin, 1934, p. 12); el autor considera que esta idea del actor como parte de la “naturaleza” no es funcional para la unidad orgánica que se busca en su formación. Tomando en cuenta que el actor es una unidad orgánica, porque lo que se está buscando en el resultado final es que el espectador vea la obra como un todo acabado en la que el personaje que ha interpretado el actor forma parte de ella y no como la unidad separada que se formo a través de otra necesidad del momento valiéndose de su capacidad actoral.

A partir de este punto se presentarán las condiciones que forman parte de la construcción del personaje para la técnica cinematográfica por parte del actor, en ella se verán que ciertos tecnicismos del medio juegan en contra del actor a la hora de su interpretación, como por ejemplo, la fragmentación de las escenas.

El momento decisivo para la construcción del personaje es la elección de los papeles, es decir cuando es entregado al actor el libreto que contiene el personaje a interpretar; Pudovkin sostiene que desde el primer momento, debe existir un particular interés por parte del actor hacia el papel que interpretará; debe estar presente el contacto emotivo el personaje y la personalidad misma del intérprete, a partir de este momento se intuirá, o así lo considera el autor, lo que debería suceder, trayendo como resultado la primera imagen de la integridad que formará el personaje, este irá tomando forma a posteriori, con la ayuda del director y con las investigaciones que realice el propio actor, así lo asegura Pudovkin: *“solamente cuando el tema y el papel digan lo que, con profunda verdad y pasión, habrá querido decir el artista, se puede estar seguros de moverse en el plano del arte.”* (IBÍDEM, p. 64).

En cualquier caso, lo que debe determinar al actor en la elección del papel, es el sentido del trabajo y la responsabilidad creativa, y así obtener resultados satisfactorios para sí mismo, para el equipo y aún más para el espectador, que forma parte fundamental del juego del espectáculo.

“El papel adecuado para un actor no es solamente el que se le asemeja por substancia ideológica. En los primeros sondajes del papel debe hallarse algún aspecto conectado con los datos personales del carácter y de la mentalidad del actor que puedan constituir los primeros puntos de apoyo para su futura y concreta labor en la adquisición de la forma.” (IBÍDEM, p. 64).

Pudovkin afirma que hasta 1934, año en el que fue transcrito este ensayo, los actores cinematográficos no contaban con la posibilidad de elegir los papeles a interpretar, esto se debía a que la comunidad de actores de cine aún no estaba bien constituida y que además existían pocos actores que quisieran dedicarse a este medio artístico, por lo que los argumentos eran escritos principalmente para los directores y no para cierto actor que recogiera alguna característica específica que fuese interesante para un nuevo proyecto fílmico.

Todo esto del proceso electivo del papel (aún no personaje) era exclusivo para los actores de teatro, ya que esta sí era una comunidad artística bien constituida y sólida, de esta manera los personajes podían llegar a ser escritos para actores o actrices específicamente famosos y talentosos de la época.

“Un artista no puede encapricharse abstractamente con un papel” (p. 64) este acierto que Pudovkin expresa, debe respetarse sobre todo en el teatro debido a la posibilidad de la elección del papel actoral que quiera representarse, pues no cualquiera está preparado para algunas representaciones, dice el autor que por más que desee un cómico representar al Hamlet del Shakespeare, no debe hacerlo, debido a la formación que quizás pueda tener.

Un actor debe poseer el absoluto conocimiento de la técnica de su arte, ya que mediante dicho conocimiento podrá resolver, por más difícil que resulte, cualquier problema u objetivo que traiga consigo aquel papel a interpretar, además -agrega Pudovkin- el actor de teatro conoce su espacio de trabajo, así como también a aquellos que conforman la compañía para la que trabaja, volviéndose una ventaja para este actor, ya que se encontrará

en un ambiente de trabajo conocido y cómodo para él; en cambio para el actor cinematográfico esta ventaja no existe ni remotamente cerca, recordemos que el cine es un joven naciente, comparado con el teatro, y para los años veinte y treinta aún no se conocían con exactitud la cantidad de posibilidades que ofrecía este nuevo arte, y a esto se le suma la escasa participación de los actores en este medio un poco desconocido para ellos. El actor de cine estaba prácticamente incapacitado de reconocer los eventos que le daba el manejo de cámara, la utilización del micrófonos o el equipo de producción que se encontrará en el set de grabación, sería consciente de esto sólo cuando estuviera frente a ellos.

La posibilidad de imaginar el todo acabado de la obra y lo que quizás sucediera a lo largo del rodaje sólo era un privilegio del director, quien es el único que tiene la idea clara de lo que quiere que suceda con la obra una vez que sea terminada, el resultado de la creación artística es propio y en un momento fue secreto único del director, mas Pudovkin consideraba que esto no debía ser, asumía que el actor merecía mayor participación en el rodaje, por tal motivo dice que: *"(...)el actor debe tener un conocimiento del cinematógrafo más vasto y más profundo, de modo que la aspiración a interpretar un personaje no sea una simple veleidad sino un momento, determinado por leyes precisas, del proceso creador de la obra"*(IBÍDEM, p. 67).

En consecuencia, tenemos para la época, un actor cinematográfico, que es mantenido al margen de todo lo que concierne al montaje, de la elección del personaje a interpretar y de todos aquellos aspectos técnicos que se refieren a la producción y post producción de la obra cinematográfica, cosa que es inaudita para Pudovkin y que a lo largo de su ensayo se

encarga de criticar y de exigir una mayor participación del actor en el film. Afortunadamente y para satisfacción nuestra y de los realizadores del cine de la actualidad, los actores tienen una mayor participación en todo lo que concierne al rodaje de una producción cinematográfica, y no sólo se ve en las grandes empresas cinematográficas como lo es Hollywood, sino que también se ve en nuestro país, por ejemplo.

2.2. La labor de los ensayos:

Los ensayos forman parte de la técnica del actor, de esta manera contribuyen en la creación del personaje. Dice Pudovkin, que aquel director primitivo, típico de los primeros años del nacimiento del cine, el cual utilizaba al actor concibiéndolo como una máquina, con el que lograba mayor realismo en sus producciones, aspecto que será desarrollado posteriormente, esta figura deberá modificarse, y se logrará a través de los ensayos, en los que el actor alcanzará unir en un todo, la cantidad de fragmentos en que fueron divididas las escenas de la obra fílmica, consiguiendo poder experimentar por completo las distintas situaciones en las que su personaje fue sometido, para así al menos tener un recuerdo vivo al que aferrarse en el momento de la grabación.

Sin embargo, el actor cinematográfico no tiene la misma cantidad de tiempo que puede llegar a tener el actor de teatro, para este último la preparación de un personaje puede llegar a durar meses e incluso años, sumándole por supuesto todo lo que se refiere a la construcción del montaje; en el cine, el factor tiempo es fundamental, y corta con afiladas cuchillas la posibilidad actoral de los ensayos, y en algunos casos suele negarla por completo. Lo ideal sería hacer mesas de trabajos, incluso previas a los ensayos, en las que actor y

director puedan reunirse y dilucidar lo que se espera con el personaje así como también conversar sobre lo que se necesita para conseguirlo. A este respecto, Pudovkin habla así: *“el actor llega, así, a la filmación, o sea a una fase de la labor que necesita una ejecución segura y técnicamente definida, sin más auxilio que la verbal y literal representación del significado genérico de su papel desvinculada de su viviente personalidad”* (Pudovkin,1934, p. 28); aunque en el peor de los casos, un actor puede llegar al estudio de grabación careciendo de cualquier tipo de información sobre el papel a interpretar, y es en el lugar donde con palabras precisas el director le esboza un ideal de lo que desea transmitir y con un par de ensayos de pocos segundos antes de cada toma, se dispone a filmar. De este tipo de improvisaciones está cargada la actuación en el campo televisivo, pero esto lo explicaremos luego.

Como evidentemente, la tarea de los ensayos resultaría altamente costosa en tiempo y en recursos para una filmación, se deberá delimitar cual es la prioridad de la misma, por tal motivo, Pudovkin afirma que en última instancia el fin del ensayo en la cinematografía es esencialmente para *“la creación por parte del actor de la imagen unitaria de su personaje”*, es decir, los ensayos están creados para que el actor consiga la total aprehensión de su personaje. En el momento de la grabación, el actor necesita el pleno conocimiento del texto, es decir, que debe estar seguro de lo que dirá, debe ser algo intrínseco al propio actor, para evitar la pérdida de tiempo y las actuaciones inseguras y poco verosímiles.

De aquí, nace la importancia entre la relación de buena fe que debe fundarse entre el director y el o los actores principales de la obra cinematográfica, el objetivo de este director

mientras transcurre el tiempo del ensayo tiene que estar ligado a la estabilización y la consecución de la unidad de cada parte separada en la que será dividido el guión, debido a la fragmentación de las escenas. Es indiscutible que la figura del director debía evolucionar, y dejar de pensar en el actor como un simple objeto o máquina de trabajo, y convertirse en un director con la capacidad de relacionarse de buena manera con sus actores en general, pero especialmente con los principales.

Pudovkin certifica la necesidad de contacto profundo, recíproco y sincero entre estas dos figuras, proporcionará mayor seguridad en las grabaciones; *“recuerdo que, cuando filmábamos en la época muda, no podía retener palabras de conmovida aprobación durante la filmación que daban valor al actor porque eran efectivamente sinceras”* (IBÍDEM, p. 39), la confianza que pueda llegar a infundir el actor en ese casi único y primer espectador que se convierte en una figura repartida entre amigo y juez que es el director del film, hace que en el resultado final, la sensación de gratificación y de seguridad sobre lo que se hace, sea transmitida a todo aquel que lo ve; entonces el actor convertirá al director en una necesidad casi orgánica que lo ayudará a dar una mejor representación. Cuenta Pudovkin, que en su experiencia de director le sucedió en más de una ocasión esto, *“es interesante el hecho de que Vera Baranovskia, mientras interpretaba La Madre, me haya declarado categóricamente (estábamos entonces en la mitad de nuestra labor) que ella no podía trabajar si yo no me hallaba en mi puesto habitual al lado de la cámara”* (p. 40). Como director solía establecer relaciones bastante cercanas con sus actores principales, incluso, comenzaba a trabajarlas meses antes de las grabaciones, con la única finalidad de crear lazos que lo ayudarán a él y a

sus actores en la creación y realización del personaje que se buscaba transmitir como resultado en la obra artística finalizada.

2.3. Fragmentación de Escenas:

Otro aspecto primordial en la construcción cinematográfica como técnica de hacer el cine, es el corte continuo mientras se graban las escenas, debido a la cantidad de planos con los que se puede experimentar para lograr mayor veracidad en lo que se está haciendo; mas esta necesidad técnica se convirtió en un agente perjudicial, maligno para el actor cinematográfico, a este agente Pudovkin lo llama “discontinuidad en la labor del actor cinematográfico”, dice que al igual que en el teatro, existe la necesidad de construir una forma unitaria para la creación del espectáculo, en el cine ocurre exactamente lo mismo, pues esta forma unitaria lleva a la idea de verosimilitud que tanto anhela los cineastas, *“en el cine, igual que en el teatro, nos enfrentamos inmediatamente con el problema de la discontinuidad de la labor del actor en directa contradicción con su esfuerzo por la creación de una viviente continuidad en la forma de sus representaciones”* (IBÍDEM, p. 17).

El autor propone conseguir vías alternas, para que al igual que en el teatro, el actor de cine, tenga la posibilidad realizar su proceso creador de la mejor forma permisible dentro de las exigencias técnicas del nuevo modelo de arte. Con lo antes expuesto, Pudovkin, no sugiere que la fragmentación de las tomas deban ser excluidas de las técnicas cinematográficas, al contrario, él considera que éstas son esenciales para su desarrollo.

El cine, desde su nacimiento, va de la mano con la necesidad del director, en la búsqueda de tendencias que le permitieran producir experiencias nunca antes vistas en los espectadores y como es evidente lo logran. Comienzan a experimentar y a descubrir las infinitas posibilidades que este nuevo y maravilloso arte les ofrecía.

Paulatinamente los directores y actores descubren, por ejemplo, el significado del montaje en la cinematografía, ésta era la posibilidad de combinar cada una de las tomas realizadas, dándoles el orden que mejor les pareciera a la obra filmica, posteriormente a este orden de celuloideos fílmicas comenzaron a agregarle color, pintando cuadro por cuadro y, finalmente se le suma el sonido. Como se dijo en un principio, estos directores y hacedores de cine en general, descubrieron un sinfín de alternativas y acciones con las que tenían la posibilidad de sorprender y acercarse cada vez más a la verosimilitud y el realismo que tanto deseaban expresar. El actor, para esta época, era vilmente utilizado por parte de este director que no tenía mayor interés más que el de demostrar la realidad de las cosas; el actor era considerado un objeto más que ayudaba en la representación, de aquí nace la concepción del actor como máquina, de la que Pudovkin refiere lo siguiente: *“los actores... afirman estar obligados, al trabajar en el film, a representar su papel de la manera más abstracta posible, limitándose cada prueba a una lectura superficial del libreto, o viceversa a someterse ellos mismos a disposición del director y de sus asistentes, haciéndose esclavos privados de voluntad, constreñidos a obedecer las estentóreas órdenes del director que determinan una labor mecánica e incomprensible”*(IBÍDEM, p. 17). Esta situación llevo a pensar a los directores en las posibles soluciones que posteriormente concluyeron, según el autor, en lo siguiente:

“la contradicción entre la personalidad del actor y su esfuerzo por seguir siendo, en el proceso de la interpretación, una figura unitaria con las condiciones por las cuales se encuentra rodeado, en un filme realista, existen tanto en el teatro como en el cinematógrafo y son análogos a las contradicciones fundamentales que se encuentran en cualquier creación artística. Repito que el problema de la solución de esta contradicción debe ser resuelto, no con la eliminación, sino con la recta comprensión del significado de la técnica interpretativa y, en consecuencia con la creación de sus métodos” (IBÍDEM, p. 27).

2.4. El Realismo de la Interpretación:

Queda en evidencia que la interpretación de los personajes en el campo cinematográfico debería estar dotado de un especial y absoluto realismo, que se despega, finalmente, de las premisas de teatralización que definían o definen la interpretación teatral. Para lograr este realismo en la técnica actoral, según Pudovkin, deben estar presente dos aspectos fundamentales, el primero “la posesión y la subordinación de la interpretación de los datos creadores del montaje”; el actor debe estar en la capacidad de conocer y manejar todos los aspectos que trae a colación el papel, en cuanto a la técnica que necesita para su interpretación; el segundo aspecto se refiere a “la absorción del personaje y su transformación en imagen orgánica y unitaria”, esto debería ser el resultado de los ensayos, así como también de la previa investigación, si es que pudo realizarse por parte del actor, con el fin de obtener el realismo que se espera mostrar en el resultado final al espectador.

En el cine, dice el autor, al contrario del teatro, se está expuesto a interpretaciones por parte de personas que jamás habrían realizado estudios de actuación, estas en ocasiones son satisfactorias, por el nivel de realismo y naturalidad que en ellas se encarna, facilitándole al director el matiz que buscaba. Sin embargo, este “no-actor” (así llama Pudovkin a estas personas no capacitadas) no debe utilizarse para la interpretación de una larga y complicada toma en el film, ya que no está preparado para ello, éste debe ser utilizado en tomas breves, preferiblemente, todo depende de lo que se necesite el director.

Volviendo un poco a Stanislavski, autor que Pudovkin ha estudiado con detenimiento, al principio de su carrera se caracterizó por orientar las interpretaciones hacia el naturalismo, mas se ve obligado a abandonar esta corriente, debido a que el teatro y sus espectadores le exigían otra forma de interpretación; Pudovkin se apegará a este principio de la carrera stanislavskiana; tomando como bandera la interpretación natural y espontánea del actor. Pero con esto no quiere decirse que el actor cinematográfico deba representarse a sí mismo, al contrario, no podría ni debería hacer esto, pues el personaje por sí mismo, tiene sus propias exigencias y diferencias con la personalidad del actor de cine. A lo largo de su carrera, dice Pudovkin, el actor deberá trabajar en la formación de diversos personajes que se despegue casi por completo de sus características individuales así no se encasillará y podrá realizar una mejor interpretación; *“en el curso de su profesión, el actor cinematográfico deberá trabajar en la realización de diversos personajes, alejados de sus características individuales. De donde deriva el problema de la técnica de la absorción del personaje”* (Pudovkin, 1934, p. 55).

El autor considera que el artista, como ser creador, en su proceso de construcción del personaje, al percibir la realidad, debe tomar de la realidad, lo que necesita para su formación, y a través de su intuición creativa, reelaborarlo, conservando siempre viva aquella primera imagen que dio origen al todo, mientras que su personalidad deberá mantener bajo perfil durante toda la interpretación.

Esta transformación que tiene el actor al dejar o al apartarse un poco de sí mismo, para recrear su personaje con particulares características de un ser vivamente activo, que el espectador percibirá como una imagen orgánica y realista, es lo que en última instancia le interesa resaltar a Pudovkin, en cuanto al contenido verosímil que debe cargar consigo el actor al momento de su investigación.

Dice el autor, que al anular la teatralidad gracias al movimiento de la cámara y el uso del micrófono, el problema principal del autor cinematográfico pasa a ser el de cómo llegar a realizar una interpretación realista, convirtiendo en tal sentido al realismo en la interpretación máxima del naturalismo, tendencia artística que en su desarrollo se ha encargado de copiar los fenómenos reales de la vida, detallándolos con precisión para luego generalizarlos, con el fin de mostrarlos como parte de un todo.

“El cinematógrafo nos permitirá una mayor claridad. Es evidente que las sombras blancas y negras que se proyectan sobre la pantalla no pueden sentir nada. Cumplen técnicamente movimientos separados y fragmentarios y, no obstante, el espectador tiene la impresión de una unidad. Porque en la base de la selección de esos movimientos separados esta la visión de la orgánica unidad de aquel fenómeno real que se filma” (IBÍDEM, p.57). Esta

es la magia del cine, pues aunque sólo son un montón de imágenes que al reproducirse dan la sensación de movimiento, hay algo en ellas que nos dejan esos actores, que como espectadores de su trabajo nos permiten navegar en inmensas sensaciones, que en ocasiones nos es imposible describirlas.

El actor de cine no corre el peligro de recitar, gracias a la particular tendencia de poder detener una escena a mitad de la grabación, cuando deja de sentir comodidad con lo que está haciendo, en tal sentido, el actor saca ventajas del tecnicismo de la fragmentación de las escenas. *“Stanislavski creía que el actor que tiende a la veracidad puede escapar a los elementos de representación de su sentimiento y debe ser capaz de transmitir a todo el público la plenitud de la imagen interpretada en el momento casi místico.”* (IBÍDEM, p.59).

Puede decirse que, la formación del actor cinematográfico, suele llegar a ser tan compleja como la del actor teatral o televisivo; cada ámbito artístico, tiene sus exigencias, que en ocasiones pueden llegar a oponerse radicalmente. Mas el cine, como bien lo hace notar Pudovkin, se valió de la formación teatral, para crear sus propias premisas, haciendo suponer que de alguna manera un actor completo, integro y orgánico, debe haber pasado por la formación teatral, como base de su particular entrenamiento y posterior creación de técnica actoral; a este respecto Pudovkin afirma que: *“de la preparación cultural del actor de teatro se transfiere al cine todo lo que está conectado con el proceso de creación de una forma unitaria y la adquisición de la misma por parte del actor: todo aquello, pues, que precede la creación de la forma escénico-teatral de la interpretación... por esta razón la escuela de Stanislavski que acentúa (o mejor dicho acentuaba) la importancia de la forma*

entera de parte del actor... es la más cercana al actor cinematográfico” (Pudovkin, EL ACTOR EN EL FILM, 1934, p. 77)

3. ACTUACIÓN EN TELEVISIÓN: (Compendio de varios autores).

“una vez un productor de cine me dijo en Cannes que la proyección de una película por T.V. en una noche era vista por el equivalente de personas que durante dos años podrían ir a verla en el cine. Eso me impactó porque es un fenómeno (...) y en materia de televisión latinoamericana el género que más vale la pena defender es la telenovela, por ser el principal aporte televisivo que le hemos dado al mundo y por lo tanto hay que mantenerlo renovado ”
Margot Benacerraf (tomado de: Rondón, A; *medio siglo de besos y querellas...*, 2006)

Tomando en consideración, que hasta el momento, se conoce poco sobre autores que se hayan dedicado al estudio exhaustivo acerca de la preparación que debe seguir un actor para efectuar una interpretación en la televisión. En este estudio, se realiza una síntesis de los enunciados más importantes de los diferentes escritores, como: Pudovkin, del teórico teatral Stanislavski, Lee Strasberg, Fernando Wagner, entre otros, con el fin de esbozar las medidas por las el actor televisivo deberá pasar al momento de su interpretación.

Un verdadero actor debe estar en la capacidad de ser integral, maleable y eficaz, esto significa que si un actor se dedica, por ejemplo, enteramente al oficio de la televisión, en algún momento de su formación debió haber estudiado las técnicas de actuación en teatro y cine; tomando en cuenta que el estudio en teatro siempre será la base más idónea para la formación del actor.

Pensar que una forma de representación dará mejores resultados comparada con alguna otra técnica de actuación, es una creencia errada. Es necesario entender que existen millones de técnicas de las que se pueden valer los actores para realizar sus

representaciones, mas lo importante de todo radica en la búsqueda de los valores que conforman cada una de las distintas técnicas de actuación, sabiendo aplicarlas con sabiduría y firmeza en el ámbito artístico en el que se desempeñe el actor.

Los actores que en su mayoría fueron formados bajo la luz de las técnicas teatrales, aprenden a diferenciar y separar aquellos aspectos que no le son convenientes en el ámbito televisivo, con el fin de crear una representación vivamente realista.

La gran diferencia que se suscita en las formas de actuación en teatro, cine o televisión no reside en la construcción del personaje, ni en la forma en que debe realizarse la interpretación, en este caso, podría decirse que radica en los códigos por los que se rige cada disciplina artística, es decir, la diferencia se establece por los tecnicismos que se manejen en cada disciplina, como por ejemplo el uso de los distintos planos de las cámaras, para acercar o alejar la imagen, en el caso del cine o la T.V.

Para construir un personaje, todos los teóricos concuerdan que dicha función es la tarea principal y fundamental del actor; es un compromiso que debe llevarse a cabo de manera solitaria, pero también debe ser un procedimiento investigativo y metódico que trae consigo los procesos creativos que tanto nombra Stanislavski; el director sólo puede estar allí para dar unas pequeñas pistas al actor, para ayudarlo en la construcción del personaje, buscando que el resultado final se parezca un poco a la imagen estética que como director tuvo antes de entregarle el papel al actor. Una vez en sus manos, es tarea del actor, darle forma y vida adecuada a través de sus sentimientos, al personaje que está creando. Un actor

es grande cuando crea un personaje, que el público, convencido de lo que ha visto, llega a considerar al personaje como un ser real.

3.1. Aspectos fundamentales para la actuación en la televisión:

Seguidamente se detalla, los aspectos más relevantes de la interpretación o la representación que deben realizar los actores de televisión, con la finalidad de conseguir veracidad y aceptación de quienes los espectadores.

Respecto a la interpretación de un personaje, Lee Strasberg –director artístico del Actors Studio, quien se encargó de esquematizar las teorías stanislavskianas para formar la propia- dice, en una entrevista realizada por Robert Hethmon, lo siguiente: *“hay muchas formas de representar un papel sin que sean necesario recurrir a soluciones extremas. Y si es cierto que las situaciones y los caracteres complejos no se pueden representar con veracidad mediante el cliché convencional, también es cierto que el actor puede poner todas las dificultades y problemas de la actuación compleja en un plano simple... puede hacerlo encontrando los procesos específicos que le ayuden a él como individuo, acercándose al personaje de un modo válido para él...”* (1972, p.226). Lo que intenta decirnos Strasberg, es que los actores como individuos deben valerse de sus propias técnicas, adquiridas previamente, para llegar a la interpretación deseada.

Básicamente una de las soluciones más sencilla que puede ayudar el actor es su propia dicción, dice Strasberg, cuidando que ésta no caiga en la melodía. El simple esfuerzo por pronunciar palabras que signifiquen exactamente lo que encarna la palabra en sí, sin

preocuparse por el sentido dramático, es decir, sin exageraciones, con esto el actor cumple con la tarea física de llegar al público, sin necesitar un desmedido esfuerzo para dar sentido profundo a lo que se está diciendo.

También el actor puede ayudarse a sí mismo, a través de ciertas actividades físicas que son sacadas del texto dramático, las cuales por su simplicidad no representan un gran problema para el actor, cuando las realiza de un modo cuidadoso e individual; todo esto se efectúa con el fin de mostrar al espectador un personaje construido de manera cuidadosa pero apasionada.

Siguiendo las líneas de Lee Strasberg quien supone que la representación actoral puede llegar a considerarse en un estado casi de perfección cuando *“el actor añade a las líneas el sentido que ellas tienen, junto con los sentimientos que el personaje es consciente de tener... las emociones o experiencias, de las cuales el personaje es inconsciente, pero que el actor tiene que tener presentes para exponerlas en todo momento”* (R. Hethmon; el método del Actors Studio, 1972, p. 264).

Entonces, es posible decir que el desarrollo de la interpretación de un personaje es la acción final del proceso creativo e imaginativo que realiza el actor, convirtiéndose esto en el fin último del actor; bien sea frente a la cámara o frente al espectador en la sala de teatro. Como es un proceso imaginativo, cuando está trabajando, no se debe distraer, así la técnica del actor experimentado, a la cual es imposible acceder sin entrenamiento, consistirá en un medio para controlar sus propios recursos con el fin de no auto-sabotearse en el proceso creativo.

Pero debemos aclarar que el actor, no llegará jamás a la perfección, esta es una idea utópica y vanidosa, la técnica actoral debe estar en constante renovación, mas el punto clave en la formación será el de fundir la realidad del guión con la propia realidad del actor, dice Robert Hethmon “sólo la capacidad de discernir lo que de verdad ocurre entre el actor y el guión en un determinado momento permite, al actor y al director, decidir qué es lo que hay conseguir en ese momento concreto para que el personaje se manifieste en una forma realista” (IBÍDEM, p. 267).

Pareciera necesario reiterar todas las técnicas que formularon Pudovkin y Stanislavski para la formación del actor, pero no caeremos en meras repeticiones, resulta pertinente aclarar que la formación del actor es la misma para todos los ámbitos artísticos, pues, en principio se manejan las mismas técnicas para la construcción del personaje, aunque en televisión comience a surgir la figura del arquetipo.

Volviendo un poco a Lee Strasberg, citado por Hethmon, aclara que hay una fórmula stanislavskiana llevada al exceso, esta consiste en preguntarse “¿Qué haría yo en esta situación?” en su opinión no resulta importante lo que haría el actor, aclara Strasberg, sino lo que realmente haría el personaje en una situación determinada, lo cual tiene mayor relevancia en la interpretación.

También es necesario volver a otro de los aspectos que son importantes en la interpretación del actor; la observación, por ejemplo, es la manera más valiosa de introducirse en papeles que sean extraños a la personalidad del actor, pero por extraño, no quiere decirse que le resulten imposibles realizarlos, nada debería ser imposible de

representar para el actor preparado. Como intérprete deberá profundizar en las circunstancias que trae consigo el personaje, intensificando, el sentimiento creativo. El trabajo emocional siempre irá de la mano con las motivaciones y justificaciones del comportamiento del artista, capacidad que debe estar constantemente a prueba, para mantenerse fresca y viva en las representaciones.

Strasberg adopta la posición que Stanislavski mostró en los últimos años de su vida, consideran que los mejores resultados artísticos se dan con el acercamiento orgánico al guión, ya que de esta forma se exige el uso pleno de las facultades del actor. Reflexionan que en lugar de largos “ensayos alrededor de una mesa” que sólo dejan habladurías, son más productivas las discusiones previas con el director sobre el personaje y las situaciones a desarrollar, para luego llevar al actor a demostrar lo que se quiere hacer con el personaje.

En un recuento sencillo de la teoría que se esbozó anteriormente del teórico teatral C. Stanislavski, podría decirse que las técnicas básicas para la capacitación actoral deben basarse en: **la relajación de toda la musculatura**, incluyendo el control sobre las cuerdas vocales; **la concentración absoluta** en lo que se hace sobre la escena; **la acción**, que puede ser interna o externa; **la imaginación** como eje fundamental en el proceso creativo; **el análisis minucioso y exhaustivo del texto o guión**; por último **la memoria emotiva**, que será sustituida posteriormente por **el método de acciones físicas stanislavskiano**, que parte de la idea del trabajo actoral debe constituirse de afuera hacia adentro, ya que la memoria emotiva era un tema polémico pues solía anular al actor como ser vivo, porque lo sumergía en la introspección que resulta contraria a la acción.

En cuanto a la actuación en televisión, resulta útil recalcar que el proceso de la construcción del personaje está comprendido un poco por lo anteriormente expuesto, lo que es básicamente innovador en este medio será la relación con los nuevos códigos del lenguaje televisivo, que se manejan en el set de grabación, así como la necesidad por parte del actor de esgrimirlos para asegurarse que su actuación esté en el rango que le corresponde.

Por ende, podremos afirmar que, todo artista debe someterse a estudios actorales que le preparen para dar la batalla en lo que implica la dura tarea de representación de un personaje. El actor, sin previa formación, no deberá atreverse a incursionar en ningún medio artístico, en especial en la televisión, ya que los códigos en los que basa el sistema de rodaje, la han convertido en uno de los medios artísticos más difíciles que haya existido.

El cine, ha tenido la posibilidad de trabajar con figuras no expertas en la actuación en algunas escenas cortas del rodaje, estos seres, quizás por la fisionomía, cumplen con la idea de personaje que tiene el director, entonces, gracias a ciertas indicaciones que éste les da, más el uso de una buena iluminación, por ejemplo, los no-actores –como los llamaba Pudovkin- lograban crear impresiones realmente emotivas, sin tomarse la molestia de intentar “actuar”. Un verdadero actor, jamás llegará a la televisión sin antes saber, al menos, como es el movimiento de una cámara y los encuadres principales que con ella se realizan, por tal motivo, es casi tan imposible para este medio como para el teatro utilizar personas no preparadas al momento de la representación, primero porque no darán la talla que se busca en la interpretación y, en segundo lugar porque a ciencia cierta no sabrán que hacer y el nerviosismo los llevará al fracaso.

La razón de considerar el trabajo actoral en televisión como uno de los más difíciles, la resume Fernando Wagner, en su texto: *la televisión técnica y expresión dramática*, revela lo siguiente: “*un estudio de televisión, aún reinando disciplina, siempre da la impresión de un caos que, milagrosamente, se organiza en el momento de la grabación o transmisión. Desarrollar un trabajo artístico en estas circunstancias resulta mucho más difícil desde todos los puntos de vista; no hay, como en el teatro, ensayos que dan seguridad, ni las reacciones del público que pueden dar apoyo, ni el orden ni la calma de un estudio cinematográfico donde se interpreta un papel en pequeños fragmentos*” (1972, p.70). Este libro fue escrito en los años `70, y hasta nuestros días, en la televisión venezolana, reina lo que el autor denomina como “*caos*”, por tal motivo la construcción de los personajes, así como también el desempeño actoral se distingue por ser un poco improvisada, caracterizada por la inmediatez y por el aprendizaje sobre la marcha. De esta forma, la afirmación del actor preparado para la guerra no es para nada una idea descabellada, este actor de televisión debe estar preparado, acostumbrado a dominar todas sus actitudes para solucionar cualquier inconveniente que se le presente en el set de grabación.

Aunque se trabaja contra reloj y con mucha rapidez, el actor tiene a su favor el uso de la grabación de las escenas, pues cuando se incurre en algún error, es posible cortar y repetir con celeridad lo que se acaba de grabar; la función del director en este caso es darle un tiempo prudencial al actor para retomar su interpretación, pues en algunos casos los actores no reaccionan bien ante la presión y el apuro que caracteriza a la televisión.

En este medio artístico, los movimientos del actor deben ser precisos, con posturas que no muestren inseguridad, a menos que se le haya indicado. Los movimientos son actuados para cierto número de cámaras que se plantan alrededor del actor, pero lo importante es no dar la impresión que se actúa para ellas; el mirar a la cámara normalmente arruina la grabación, pues una de las finalidades actorales en la televisión es dar la impresión que aquello que se representa es una historia real y ocurre en el momento que se transmite. El acercamiento de las cámaras a los actores resulta importante y necesaria para lograr impactar al televidente; luego de las tomas generales de la locación, el foco se concentra en el actor; después hace un gran acercamiento a su cara o alguna una parte específica de su cuerpo.

Otra característica que diferencia al teatro, del cine y la televisión es el uso del *boom*, que no es más que un micrófono utilizado para captar las voces de los actores con mayor precisión y detalle. Es esencial que el actor conozca el nivel adecuado de su voz, cuando se susurra, también aplica para los gritos, pues si llegase a exagerar, causará problemas en la grabación. Por razones dramáticas, cuando un personaje deba hablar más bajo que los demás, deberá proyectar la voz para que el *boom* lo capte. A este respecto Wagner dice: *“la posición óptima del boom se encuentra delante y arriba del actor (no encima de su cabeza). Si un personaje se mueve hablando hacia el fondo del decorado... el microfonista no puede ya colocar el micrófono ante la cara del actor, y éste deberá compensar tal desventaja con su mayor proyección de voz”* (Fernando Warner; *la televisión técnica y expresión dramática*; p. 80; 1972), estos son pequeños detalles técnicos de los códigos que se manejan en televisión, que

un actor debe conocerlos al momento de realizar su interpretación, son trucos que sólo se aprenden trabajando en el medio.

Volviendo a Wagner, que hace referencia a ciertos detalles sobre el actor de televisión: *“cada nueva idea nacerá en los ojos del intérprete. En los ojos deben empezar las acciones. La actuación proyectará los cambios sutilmente pero con claridad y decisión... en la televisión: las pausas son menos largas, las transiciones más breves. Una pausa grande... en la televisión fácilmente da la impresión de un <bache>... El actor siempre tendrá que cuidar su posición en relación con la de sus compañeros, para no estar cubierto en relación a la cámara que está en el aire.”* (IBÍDEM, p 72; 1972); estar atento al compañero, a la posición de la cámara, al igual que mantenerse en situación en el transcurso de la grabación es parte de aquello que le exigen en una escena, por tal motivo, el actor debe estar siempre atento, con actitud vigilante, pero conservando su espontaneidad. Según el autor, la actitud vigilante en la que no se pierde la espontaneidad, la logran aquellos actores que fueron capaces de plantear una relación armónica con el personaje, con su entorno, consigo mismo y con sus técnicas de trabajo actoral.

Wagner, al igual que Strasberg, Pudovkin y, Stanislavski, consideran que desde el inicio, el actor debe establecer un contacto directo con el personaje, creando así el carácter principal del mismo, que lo regirá a lo largo de todas las representaciones. Esta relación es importante, sobre todo en la televisión, porque no hay tanto tiempo, como en el teatro, para establecer intensas relaciones en la búsqueda de la interpretación. Es ocupación del actor

divulgar todo lo que el papel quiera expresar, humanizándolo, cargándolo de actitudes, entre otros. Un buen comienzo, es buscar un detonante que unifique al actor con su papel.

Reiteramos que en el caso de la televisión, debido a su característica rapidez y, por ser la telenovela un subgénero del melodrama, la figura del personaje como la concibe Stanislavski desaparecerá, dando origen al personaje tipo o arquetípico.

3.2. La imagen fílmica del actor:

El actor marca la imagen, cuando busca palpar las formas de incorporarse como individuo en aquella figura del papel que interpretará. Cuando él es consciente de todas las posibilidades que ofrece el libreto acerca de la imagen del personaje, entonces, podrá trasladar su trabajo al escenario -en el caso del teatro- poniendo a prueba la construcción, además del accionar, sobre el que se trabajó con antelación. El actor de teatro le dio al personaje una imagen viva, real y latente que se fijó en su cuerpo, mostrándole al espectador un trabajo minuciosamente detallado.

En el cine es distinto, el actor trabaja en base a su imagen fílmica que es fijada por la película. Dicha imagen es producida por la interacción de los distintos elementos que hacen posible al cine: *“(...) así en el cine las piezas separadas de actuación filmada del actor, son modeladas en una imagen unificada, la unidad y la orientación de la cual son determinadas no nada más por la unidad hallada por el actor dentro de sí mismo, sino también por la interacción eminentemente compleja de esas muchas piezas que contienen fenómenos externos, situados fuera del actor.”* (Toby Cole, *ACTUACIÓN*; p.189; 1983). Por fenómenos

externos, entendemos a aquellos códigos con los que se maneja el actor cinematográfico, como el uso de los planos o el *boom* que captan la voz del intérprete, y todos aquellos complejos mecanismos tecnológicos a los que se expone el actor mientras trabaja el medio.

En cuanto al trabajo del actor de televisión, se puede decir que, sigue la misma premisa del trabajo cinematográfico, es decir, aunque el actor en Venezuela sufra por el juego acelerado de las grabaciones, la finalidad de su trabajo debe, al menos tocar, los siguientes aspectos: en primer lugar, la imagen grabada de la interpretación exige al actor la necesidad de conocer y saber cómo explotar en forma consciente las posibilidades que se tienen frente a cada ángulo que se toma con la cámara, para dar un buen acabado a la forma externa del papel que se interpreta; en segundo lugar, citaremos a Cole, quien con sencillas palabras explica que: *“una clara consideración de su lugar creativo en la composición editada de la grabación completa, para que pueda comprender y crear las bases más comprensivas y profundas de su actuación”* (IBÍDEM, p 185). Con todo esto, podemos inferir que el actor debe estar en conexión directa con la precisión técnica del medio, para lograr que la representación tenga veracidad, sea realista, que finalmente es lo que se busca en la televisión para impresionar y marcar la experiencia del espectador.

La evolución del personaje arquetipo, debe hallarse acorde con la acción de la telenovela, dice Wagner: *“...la figura ya no es la misma al comienzo que al final de la transmisión...”*, en Venezuela esto representa, normalmente, un gran problema para los actores de televisión, debido a la entrega fragmentada del guión y la rapidez del proceso de grabación. A pesar que antes de iniciar las grabaciones, pueden llegar a reunirse los actores

con el director para hablar un poco sobre el personaje y sus características, pero motivado a la premura que caracteriza a la televisión no suele darse el proceso creativo paulatino, como en el teatro, para la elaboración plena del papel; por lo tanto el actor se valdrá de sus recursos técnicos aprendidos, y jugará un poco con la idea de lo que se tiene para la representación, por tal motivo, es normal que los actores no sientan sino hasta entrada la mitad de la telenovela que aquel personaje ha tomado la forma de la idea de carácter que le dio el actor en un primer momento. De esta manera resulta complicado, seguir la evolución del papel en una telenovela, puesto que en ocasiones el carácter principal que lo rige, es modificado por el director o el guionista cuando les resulta conveniente dar un giro inesperado al televidente. Estas incertidumbres y sorpresas por las que el actor televisivo tiene que atravesar a lo largo de las grabaciones son las que lo hacen más fuerte, además, lo afianzan en sus métodos, ellos son los únicos que lo mantendrán a salvo en las interpretaciones fugaces y pasmóticas del medio artístico.

3.3. Advertencias para un actor televisivo

Como investigador teatral y director de cine y TV., Wagner, hace una lista de advertencias para el actor televisivo, que se consideran pertinente resumir en esta investigación, comienza por aclarar:

No mirar ni buscar el lente de la cámara, ni mover exageradamente la cabeza cuando están en un cercamiento.

Evitar movimientos amplios... ya que se ven falsos y con frecuencia distorsionan el sentido de la acción, se debe tener consciencia que los movimientos no pueden ser ni muy rápidos ni lentos, todo debe tener un ritmo armónico.

Por sensibilidad del equipo de audio los actores no golpearan las mesas... el estado de conciencia del equipo técnico con que se graba es vital para al actor, así no estropeará la interpretación.

Un actor no fumará ni beberá espontáneamente... todos estos detalles debe marcarlos el director, previendo y protegiendo siempre la perfección de la toma.

El actor deberá saber ejecutar determinadas actividades... usar un estetoscopio con tanta naturalidad como un médico... de aquí la importancia del estudio previo del personaje, para saber con determinación sus cualidades y aprender a manejarlas como propias e intrínsecas al actor.

El actor no sabe nunca cuando una cámara pueda tomar una reacción... una cualidad básica es saber escuchar el dialogo de los demás y estar siempre en situación.

Nada agradece más el director como la dedicación completa del actor a su trabajo... esta cualidad del actor a estar siempre listo y a la espera de su interpretación siempre con la mejor disposición. (Fernando Warner; *la televisión técnica y expresión dramática*; p 76; 1972).

Estas advertencias o consideraciones que hace el autor para los actores pueden ser o no certeras, pero sin duda alguna son de gran ayuda para la formación actoral en el campo televisivo, es necesario aclarar que no todo es desdicha, también el actor de TV., tiene

grandes ventajas, por ejemplo, la posibilidad de escenas breves ayuda a que los diálogos cortos sean fácilmente aprendidos, que podrán interpretarse libremente dando matices que ayudan al actor a convertirse en el centro de la transmisión, respetando siempre las ideas principales.

“el actor... requiere métodos de ejecución definidos y fijados de manera técnica... con capacidad académica para imaginar por sí mismo el significado general de su papel...” (Toby Cole; *Actuación*; p.180; 1983).

En consecuencia, un actor capacitado, como bien lo menciona Cole, resulta esencial en todos los ámbitos artísticos, aun más en el caso de la actuación en Venezuela porque en los últimos años, debido a las pocas academias de formación actoral, e incluso el desinterés que han presentado algunos actores, ha crecido la afluencia de personas con poca preparación actoral en el medio televisivo; las acciones que realizan los nuevos e inexpertos actores, lamentablemente no están cargadas del estudio profundo que exige el papel que representan, ya que no suelen actuar examinando la veracidad sino el extremo naturalismo, que es la acción contraria de lo que se busca al actuar. Cada vez más el televidente venezolano, no sólo valora la técnica actoral que usan los intérpretes, ellos están atentos a la capacidad que tiene el actor de transmitir sentimientos verosímiles y auténticamente expresivos. La calidad dramática está en tela de juicio cuando los actores sólo trabajan bajo la luz del carisma y la belleza personal.

CAPITULO II

1. Breve reseña sobre la Telenovela:

El género televisivo que se caracteriza por narrar hechos que en su mayoría son ficticios, pero en ocasiones pueden estar basados en sucesos reales, ha sido denominado desde principio de los años '50 como TELENOVELA. Para algunos estudiosos es considerado como un "género híbrido", porque en esencia pertenece al mundo audiovisual -TELE: televisión-, pero también guarda estrecha relación con la narrativa: "NOVELA"; además, al ser su característica principal la de narrar hechos ficticios DRAMÁTICAMENTE, entonces con facilidad, podemos ligar a este género "híbrido" con las hazañas teatrales.

En tal sentido, el principal rasgo teatral que es rescatado por el naciente género televisivo es el melodrama; etimológicamente la palabra drama deriva del verbo griego que puede significar "hacer" o algo "ejecutado". Entonces el melodrama es considerado como un subgénero del drama. En el melodrama se hace especial énfasis en los sentimientos de los personajes, convirtiendo a las emisiones en uno de los puntos más importantes de la trama que se desarrolla. De esta forma este sub. género dramático, se fundamentará como la base clave del modelo para la construcción de una telenovela, implementado en toda Latinoamérica, cuyos mayores exponentes son: Brasil, México, Venezuela y Colombia, cargando siempre sus representaciones de sentido maniqueísta, del que suelen cargar a los personajes de la trama. Igualmente existen estudiosos del género televisivo, que afirman que las telenovelas encantan al espectador, por su condición de ser

una especie de chisme que las personas van compartiendo porque forman parte de su día a día.

Por lo antes expuesto, puede decirse que las telenovelas, en Latinoamérica, están dirigidas, en mayor medida, a la clase obrera y proletaria, pues cumplen la función de entretener a los trabajadores durante los períodos de descanso que preceden a largas jornadas laborales. Lo que ahora parece un recurso de marketing, comenzó siendo una tradición oral, que consistía en la curiosa actividad de leer historias románticas en los períodos de descanso de los trabajadores, lo que generó a posteriori gran afinidad y gusto por la narrativa, logrando finalmente el origen de las *radionovelas*, el antecedente más inmediato de la telenovela como es conocida en nuestros días.

En Cuba, las radionovelas eran exitosas, gracias al nivel de popularidad; de la radionovela “el derecho de nacer” que salió al aire cerca del año 1950, esta fue la primera edición de una telenovela que triunfó en varios países. Desde entonces se comenzaron a producir en forma regular y masiva por todo el mundo, especialmente en Latinoamérica.

Alí Rondón, dice que “*la primera telenovela transmitida en Venezuela fue **la criada de la granja**, según se desprende del estudio de Scotto Cabrices (1995) para la historiografía televisiva como recurso de orientación académica.*” (Citado por Rondón Alí, *medio siglo de besos y querellas: la telenovela nuestra de cada día; Caracas-Venezuela, p.25, 2006*). Esta telenovela, fue transmitida por el canal 4, de lunes a viernes con una duración aproximada de 15 minutos diarios, constó de unos veinticinco capítulos, por lo que su tiempo al aire no era mayor del mes de transmisión.

Típicamente la televisión abarca variados géneros, con el fin de tener programaciones que satisfagan a todo tipo de espectador. El género de la telenovela se caracteriza, por ser una narración grabada, compuesto por alrededor de 200 capítulos aproximadamente, todos transmitidos en serie, una vez al día. En Venezuela, la trama suele girar en torno a amores problemáticos que vive la pareja protagónica, que finalmente superan tras muchos conflictos, su premio final es, el amor eterno. Dice Güerere, que según voceros de Televisa, canal líder en la televisión mexicana, *“(...) las emociones extremas, la maldad sin límite, la bondad angelical, el niño rico, la criada pobre, la madrastra canalla”* algunos de estos enunciados son constantes en la trama de las telenovelas latinoamericanas y, especialmente en las telenovelas mexicanas.

Las telenovelas a diferencia de las “Soap Operas” del mundo anglosajón, que no son más que una especie de teleseries, que gracias a la modernización de muchos sistemas, las “Soap Operas” no tienen definido un mínimo de episodios a transmitir; por otra parte, suelen diferenciarse por los temas que tratan, ya que las “Soap Operas” no sólo transmiten historias rosas, sino tramas de acción, fantasía, tragedias entre muchas otras, ganando campo en la captación de público.

Impresiona, la influencia que llega a tener este género, sobre los seres humanos, un estudio de mercadeo realizado por Andel Güerere, demuestra que: *“hasta el año de 1993 las telenovelas exportadas en conjunto fueron transmitidas por casi 50 diferentes canales, ubicados en 25 países cuya audiencia potencial se estima cercana a los 400 millones de personas.”* (Andel Güerere; *Producción de Telenovelas*; 1994).

1.1. Los personajes:

La construcción maniqueísta que caracteriza a las telenovelas, da origen a la clásica pelea entre el bien y el mal o entre el amor y el odio, esta pelea será sustentada mediante los personajes, que Carl Jung denominó arquetípicos, por la capacidad de poder observar en ellos una serie de caracteres universales que son fácilmente captados y comprendidos por quienes los observen. El accionar de los personajes es lo que da origen a las representaciones de la trama representada. Esta construcción arquetípica, es lo que muchos autores consideran como la base del melodrama clásico.

Jung instituyó que la psique humana estaba dividida en tres partes: el consciente, el inconsciente y el inconsciente colectivo. En este último, según él, es en la que aparecen los **arquetipos**. Los arquetipos pueden definirse como modelos de comportamiento. Son las formas en las que la consciencia humana experimenta el mundo y se percibe a sí misma. Los arquetipos más frecuentes son:

- El *Senex* (viejo sabio):
- El padre
- La madre
- El héroe
- El guerrero
- La doncella
- El demonio
- La sombra.

El personaje de “doncella” en el melodrama, la telenovela lo absorberá, para transformarlo en aquella princesa sin trono que normalmente encarna a la “protagonista” de la telenovela, su característica principal será la inocencia, la pureza del alma, al igual que su capacidad de sufrimiento y resignación para sobrellevar todas las perversidades que su co-protagonista, habitualmente rica, le hará a lo largo de toda la historia dramática. No obstante, esta doncella contemporánea no estará del todo sola, aunque sus padres falten, siempre se hallará con alguien que la acompañe en todas sus andanzas para recoger sus lágrimas y dándole ánimos para continuar, en ocasiones este rol lo personifica el mejor amigo que se convertirá en el novio, este responde acertadamente a la figura del “héroe tradicional epopéyico”, el encargado de vencer, junto a su amada, todas las dificultades que vivirán en el transcurso de la representación dramática.

Luego, en el lado oscuro de la historia conseguimos a los personajes antagónicos, que representan la sombra del héroe, son estos villanos que se caracterizan por el gran dinamismo que contienen en sus entrañas, además de la capacidad para planificar ingeniosamente las fechorías que cometerán. Su principal objetivo, es separar a los pasivos protagonistas, para quedarse con uno de ellos.

Los antagónicos suelen ser tan importantes para las representaciones televisivas como los mismos personajes principales, pues son los que se encargan de darle mayor eficacia a la historia que se intenta contar.

Los personajes constituyen uno de los elementos más importantes en el mundo televisivo, ya que a través de ellos es reconocido el proceso de identificación, pues permite

que el televidente establezca una conexión con alguno de los personajes que en la telenovela se encuentre. Entonces la sucesión de proyección de identidades que sufre el televidente, puede traducirse como el momento en que uno de los personajes se apodera del espectador, marcándolo para siempre. Lo que sucede con el proceso de proyección de identidad es que el individuo toma los conflictos por los que atraviesa el personaje para sí mismo, en otras palabras, el televidente comenzará a vivir los problemas como si realmente le sucedieran a él, además suelen tener grandes sueños e ideales a través de la telenovela.

1.2. Tipos de telenovelas:

En cuanto a la estructura de las telenovelas, Ibrahim Guerra, director de teatro y televisión, en su libro *telenovelas y consumo comercial en América latina...* establece cuatro tipos de historias fundamentales que relatan las telenovelas, ellas son:

- **la tradicional o rosa:** *se fundamenta en situaciones utópicas o fantásticas. Son más melodramáticas que las demás y presentan historias de corte exclusivamente amoroso... toca los aspectos sociales del personaje sólo para indicar diferencias en cuanto a status económicos...*
- **La telenovela realista:** *...intenta la utilización de un medio comunicacional a partir de la función periodística de información inmediata... los personajes protagónicos no son tan jóvenes, se debaten en medio de sus propias contradicciones y dudas; son precavidos ante el amor...*

- **La telenovela social:** *posee una relativa abundancia de escenas de acción y de violencia. Los hechos argumentales asemejan se reales y su principal atractivo es el de exponer informativo y crítico de la sociedad...*
- **La telenovela funcional:** *es quizás la más enajenante de todas. Está primordialmente destinada a estimular actitudes de comportamiento social o cultural en el televidente. Los personajes protagónicos buscan constantemente la posibilidad de aplicar con éxito sus habilidades. Promueven en sus tramas acciones que estimulan la autoestima del televidente para que desarrolle su sentido de superación y la confianza en las instituciones públicas...* (Guerra Ibrahim, *telenovela y consumo comercial en América latina: desde el derecho de nacer hasta Betty, la fea*; Caracas-Venezuela; p.55-59; 2001).

Tanto es el poder de la telenovela sobre su audiencia, que actualmente ocupa los horarios de mayor captación de televidentes en la programación de las televisoras: los horarios estelares, comprendido desde las siete (7) de la tarde, hasta las diez (10) de la noche. Quizás es este el motivo, por el cual la telenovela fue uno de los principales productos de exportación de la Venezuela contemporánea. Las telenovelas al ser comercializadas fuera del país, generaban grandes ingresos a la industria televisiva.

Pero la moda de exportación dramática, no durará más que un par de años, asegura Alí Rondón: *“a propósito del tema creemos que la mejor explicación de cómo se perdió la brújula, el norte de un negocio tan rentable radica en las redefiniciones político-culturales emprendidas por países como Brasil cuando se incorporó a la producción de telenovelas... mientras en países como el nuestro la telenovela sería rechazada como oficio degradante...*

otra contradicción que desgarraría profundamente la elaboración de telenovelas venezolanas tendría que ver con la miopía de los productores y ejecutivos de los canales... Llegaron a sentirse reyes del negocio... y antes de innovar, estudiar, preparar personal técnico y/o ARTÍSTICO, cazar nuevos talentos y, sobre todo, invertir dinero fresco para mejorar el producto, cayeron en la austeridad..." (Rondón Alí, medio siglo de besos y querellas: la telenovela nuestra de cada día; Caracas-Venezuela, p.47, 2006).

No es extraño, que el público venezolano, por demás, se ha caracterizado, en ser uno de los más exigentes a nivel televisivo, reclama mejor presencia artística, al igual que nuevas historias, tal acción se refleja como un reto diario para los escritores y directores de televisión. Cada día el mercado impone diversas obligaciones sobre los productores, puesto que la telenovela, como es bien sabido, suele manejarse por representaciones básicas, que mayormente serán predecibles para los espectadores, afirma Güerere.

El autor, también alega que existen aproximadamente 30 argumentos básicos que los escritores van rotando a la par con nuevos personajes, o refrescando situaciones dramáticas, escenarios, modificando un poco los contenidos históricos para que se adapten a la época que ansían desarrollar, etc., con el fin de tratar de sorprender al televidente, para mantenerlos enganchados a lo largo de los doscientos o más capítulos que transmitan de la telenovela.

Es un trabajo arduo, pero del que intentan salir con bien, aquellos que se dedican a escribir y a dirigir en este medio artístico. Mas en realidad esto no queda aquí, los televidentes han demostrado que un balance entre escenas interiores y exteriores ayudan a

la aceptación de las telenovelas, debido a que este tipo de producciones resulta más atractivo para aquellos que lo ven. La búsqueda siempre estará orientada hacia el realismo, sobre este camino deben apuntar todas las flechas que se lanzan para la realización del proyecto dramático, por eso la utilería, el vestuario, el maquillaje, entre otros aspectos, deben concordar expresivamente con la época en que se desarrolla el trabajo dramático para causar alto impacto en la sociedad.

2. PRINCIPALES FACTORES QUE INFLUYEN EN EL DESEMPEÑO DEL ACTOR EN T.V.

2.1. El guión o texto dramático:

“El guión, la obra literaria constituye la base del éxito de una transmisión. Es esencial que el dramaturgo conozca tanto las posibilidades como las limitaciones del medio para representar eficazmente problemas reales, figuras humanas que capten desde el primer momento la atención de un público vasto y heterogéneo” (Fernando Warner; *la televisión técnica y expresión dramática*; p. 47; 1972).

El texto dramático constituye uno de los factores más influyentes en el desempeño actoral y aún más en la construcción del personaje. Este texto dramático o guión, en Venezuela, suele no entregarse completo a los actores cuando estos van a trabajar en alguna telenovela, sino que se les entrega por partes, bastante cortas por cierto, a medida que van avanzando las grabaciones; si al transmitir las generan buena receptividad por parte del televidente, los ejecutivos del canal que la trasmite se reunirán con el escritor, los guionistas y directores, para definir el curso que deberá ir tomando la trama de la telenovela, así paulatinamente, se irán escribiendo fragmentos de escenas, capítulos específicos para ciertos actores hasta que finalmente se concluya la producción dramática, siempre buscando el mayor impacto en el televidente.

A este respecto, Eugene Vale, escribe *“en general la selección de material para el relato descansa en el productor y los ejecutivos; al guionista se le contratará después... la elección del material es de importancia decisiva porque predetermina en gran medida el éxito*

o el fracaso del guión final..." (Eugene Vale, *técnicas del guión para cine y TV.*, Editorial Gedisa, 1996).

El diálogo, se forja como la médula del trabajo actoral, y no puede decirse de forma rimbombante, ni monótona, es conveniente poder palparlo con facilidad, el actor lo cargará de sentimientos y realismo, sin caer en la exageración absurda de la naturalidad, pero sobre todo, es importante que el actor aprenda a cuidar su dicción, ya que con la escasa modulación que exige la televisión se puede incurrir en el error de hablar como si se estuviera comiendo caramelos.

También es significativo que el diálogo sea cómodo para los actores. Por tal motivo algunos escritores, suelen leerlo en voz alta, evitando las nombradas cacofonías y repeticiones molestas que restan veracidad al texto. Igualmente suelen evitar los parlamentos extremadamente largos como los del teatro; en televisión funcionan las escenas cortas, concisas, claras que revelen caracteres, esbocen acontecimientos, pero nunca delaten las acciones futuras de los acontecimientos, de esta forma mantendrán enganchado al televidente con lo que irá sucediendo. El diálogo es continuo, debe ir evolucionando crónicamente, evitando las repeticiones para no aburrir al actor o al televidente.

En el estudio del texto dramático, el actor se esforzará por hacer el mayor número posible de anotaciones, los complejos procesos mentales por los que pasa el actor para descubrir los rasgos internos de su papel, los momentos cruciales a representar, las secuencias de grabaciones, que normalmente se guían por el orden de escena, hasta los

cambios de vestuario, son necesarios anotarlos para tener presente el todo que rodea a la interpretación.

Lo interesante de todo es que el escritor defienda la idea central que dio origen a toda la trama de la telenovela; que visualice por adelantado las acciones que serán provocadas y movilizadas por fuerzas en pugna que se resolverán, normalmente cuando la fuerza protagónicas que representa el bien salgan victoriosas después de mucho sufrimiento.

A este respecto, consideramos resaltar las palabras escritas por Eugene Vale, a cerca de la función del espectador con respecto a la claridad del relato: *“debemos recordar cuánto esperamos del espectador: esperamos que anticipe, y para ello es necesario que entienda a los personajes, sus acciones y dificultades. Esperamos que saque conclusiones a partir del motivo, la intención y el objetivo; pero si las características del personaje y la naturaleza están por encima de la comprensión del espectador, éste no podrá hacerlo. En su salto mental de una conclusión a otra, el espectador caerá por el borde del camino. Y el relato no tendrá anticipación, suspenso ni movimiento hacia adelante. Además esperamos que el espectador evalúe, proceso que no sólo concierne a las posibilidades de la intención o la dificultad tan necesarias para el suspenso, sino también a la gradación. Por todas estas actividades, el espectador debe ser capaz de **entender** el todo que concierne a la construcción dramática”* (Eugene Vale, *técnicas del guión para cine y T.V.* p.157; 1996)

En otro orden de idea, tanto Wagner como Vale concuerdan que es necesario realizar una sinopsis de la obra, previa a la elaboración completa del guión, ya que esta sinopsis mostrará el desarrollo paulatino de la obra, con la secuencia hipotética de escenas y las posibles pausas en las que se incluirán las publicidades que cumplirán la función de

interrumpir el relato, causando ansias en los televidentes por ver lo que puede ocurrir en la telenovela.

Wagner comenta: *“la adaptación que el escritor prepara para ser televisada principiará con una lista de personajes y una breve descripción del carácter, posición, y aspecto de cada uno. En hoja aparte anotará todos los lugares de acción, los diversos escenarios sus exigencias para cada escena y sus muebles y útiles indispensables para la acción”* (p. 53).

Un guión para el actor, debe constar de las tomas separadas o partes divididas, en el que se obvian los “incidentes” que no pueden ser realizados por el actor mismo, ya que responden a algún orden de fuerza mayor. Este guión se realiza con el fin de facilitar la concentración del actor, garantizando la absorción de la imagen del personaje que se intenta representar.

Como incidente entendemos aquellas acciones que son imposibles llevarlas a cabo en algún ensayo inesperado, por ejemplo, si la escena pautada que el actor debe cruzar un río caudaloso, por más que éste trate de imaginar qué sensación le producirá ésta acción, es considerablemente difícil, llegar a sentir con veracidad lo que busca. Lo que propone Toby Cole, basándose en los escritos de Pudovkin, es que con este “guión para el actor” se omitan aquellas acciones superfluas que desconcentran al actor de las soluciones inmediatas que puede conseguir a los problemas que se le presenten en la interpretación. Cole afirma que: *“(…) en el libreto de un actor, las diferentes partes concernientes a él serán aproximadas, con el propósito principal de preservar para él, hasta donde sea posible, una mayor duración y*

menos interrupciones en su actuación... será arreglado en una nueva secuencia, que le permita una mayor aproximación a las tomas... dándole así piezas más grandes de movimiento interior unido.” (Toby Cole; Actuación; p.184; 1983).

Sin embargo, el intentar convertir un guión exclusivo para actores, es un trabajo duro, además de ser bastante arriesgado, requiere gran experiencia, así como dedicación y vigilancia por parte del director para que no se omitan aspectos relevantes, que perturben la evolución actoral. Incluso el director expondrá en el guión su caudal metodológico de las técnicas cinematográficas o televisivas, según corresponda. En el guión del actor, el director también tendrá que comprimir las tomas, para grabar escenas lo más largas y justificadas posibles, así el proceso de interpretación del actor no se verá tan fragmentado, aunque el actor debe aprender a trabajar con la premisa de fragmentación, pues no es posible evitarla, además en ciertas ocasiones suele ser de gran ayuda para el mismo actor. Por otro lado, se debe estar atento a las posibilidades de cambio que puedan aparecer a lo largo de la construcción del guión para el actor, pues es necesario recordar que el actor, como ser vivo, es capaz de aportar ideas que enriquezcan el desarrollo de su interpretación.

Además del guión para actores, Miko Viya, considera importante y totalmente necesario la creación de un guión de cámaras. En este se estipulará, por parte del director, todo lo que va a suceder frente a las cámaras, el director transcribirá lo que ha pensado de forma detallada y precisa en ese guión, de tal manera que los movimientos, los cortes de escenas, las posiciones, además de las acciones que se realicen con las cámaras en el

momento de la grabación estén destinadas a lograr el realismo escénico que se busca siempre en las representaciones.

Resulta conveniente que los cortes de cámara o *shooting script*, deben ser siempre planeados, para llevar un orden de lo que se graba, de lo contrario –dice Viya- los resultados no tendrán la calidad, coherencia o el estilo excelente que debe caracterizar a la televisión. No obstante reiteramos que, se debe estar abierto a la posibilidad de la improvisación, pero siempre tratando de seguir el orden que fue establecido en algún momento en el guión de cámara para mantener el disposición y facilitar el trabajo de todos en el set.

La televisión es uno de las artes de mayor impacto en las sociedades, la construcción dramática o telenovela tiene gran influencia en el espectador venezolano. Pero se necesita cada vez con mayor ahínco de verdaderos autores dramáticos que con la construcción de los textos orienten sus obras a cumplir con las necesidades de los televidentes, divertirlos, emocionarlos, pero también llevarlos a puntos reflexivos sobre tramas realistas; para lograr esta idea de mejoramiento en las reproducciones dramáticas de televisión, también tiene gran influencia el desempeño que realiza el actor, en Venezuela, los televidentes tras años de haberse sometido a ver la evolución televisiva, su manera de observar también cambio, volviéndose sutil y reacia a las representaciones que sólo se basan en la fisionomía del actor y no en un verdadero y profundo estudio que revele arquetipos verosímiles, con un trasfondo que lleve a la reflexión.

2.2. La figura del director:

Un director es la figura fundamental en el proceso evolutivo y creativo por el que atraviesa el actor, estará con él la mayor parte del tiempo que le sea posible, con el fin de guiarlo en el proceso de creación del personaje y luego en la interpretación. Mas el director de una obra, bien sea teatral, televisiva o cinematográfica, no sólo estará atento al proceso por el que atraviesa el actor, sino que también estará pendiente de cada factor que influya en el desarrollo de la obra.

El escritor, Miko Viya, en su libro dedicado a la figura del director de T.V., resume de forma sencilla los distintos procesos por los que atraviesa esta figura al momento previo y en el posterior momento de la grabación.

Primero dice que, una vez escogida la obra, el director con sus conocimientos empezará a tomar decisiones inmediatas, **se reunirá con la junta directiva** para decidir las fechas y lugares de grabación; luego **designará quienes conformaran el reparto**, es decir, los actores con los que se trabajará; **deberá resumirle a los escenógrafos y demás técnicos la planta de trabajo**, hará más o menos un bosquejo de las ideas que tiene para la construcción del espacio a grabar; **entregará los libretos a los actores correspondientes**; para finalmente convocar al elenco a las primeras reuniones previas a la grabación. En líneas generales, este es el macro trabajo que realiza el director previo a la grabación, cuando ya se tiene todo armado, se convoca a grabar a los actores. Viya, resumirá a grandes rasgos este proceso de la siguiente manera: cuando el director llega al set, ya la escenografía junto con la iluminación y el sonido está montado; mientras esto ocurre los actores se preparan en camerinos; una vez

verificado todo, se llaman a grabar a los Actores pautados; se produce *el ensayo en frío*, para explicarle a los actores lo que harán, cuales movimientos son esenciales, se ajustan las luces de acuerdo a los movimientos que dé el actor, entre otras cosas; el director revisará las cámaras y finalmente se procederá a la grabación. (Miko Viya; *el director de T.V.*; Editorial Trillas; 1994).

Al grabar, se está expuesto a cualquier eventualidad imprevista, por tal motivo se le da importancia a la revisión previa de todos los detalles técnicos para tratar de prevenir desperfectos en la grabación, dice Miko Viya: “(...)la grabación, en condiciones ideales de perfecto funcionamiento del equipo, no tiene por qué convertirse en un maratón, como es frecuente... lo ideal, tratándose de obras dramatizadas, es grabar porciones grandes o actos completos, sin cortes, a fin de lograr una mayor calidad interpretativa de los actores, para así conservar la emoción y el calor” (IBÍDEM, p.100)

Es un duro trabajo el que realiza el director, requiere de la atención al detalle, de conocimientos amplios en más de un tema, no basta con sólo tener buenas ideas, se debe saber desarrollarlas. Además si está capacitado, la figura del director televisivo se convertirá –según Fernando Wagner- en una figura tripartita, conformada por las figuras del creador, espectador y del crítico al mismo tiempo.

Sin embargo, lo que realmente nos interesa resaltar en este trabajo, es la relación que debe establecerse entre el director y el actor, entendiéndola como una relación de respeto pero también de mucha confianza ya que ambas figuras comulgarán de la mano en la construcción de la obra dramática, Wagner dice que: “los actores, por el carácter mismo de

su profesión, son emocionales y neuróticos, pues logran precisamente crear sus personajes gracias a su complicada manera de ser. Actuar en televisión es difícil y agotador, los artistas deben tener la seguridad de que el director sabe cuidar su labor de interpretación. Por eso el director solamente logra imponerse si sus actores sienten en él facultades y conocimientos profesionales” (Fernando Warner; *la televisión técnica y expresión dramática*; p. 30, 1972).

La colaboración viva del director ayuda, como bien se ha dicho, en la creación del papel, incluso en la evolución del proceso creativo del actor.

Una actuación libre y sincera está condicionada por la disposición del director en proporcionarle al intérprete, las condiciones óptimas para su desempeño artístico, en este punto Toby Cole, propone que la relación entre el actor- director, sea basada en la seriedad así como el compromiso, para que el actor vea no sólo como un *“un teorista, un pensador y un mentor, sino también como un espectador afectado directamente, ya sea para aclamarlo o contrariarlo”* (Toby Cole, *Actuación*; p. 193, 1983)

Es importante, que el actor acepte las críticas del director, de esta forma le ayudará a seguir el camino correcto en la representación. Este camino, no es más que la búsqueda de la veracidad de la interpretación viva del personaje. Por lo tanto, el hallazgo de la relación interior entre el director y el actor, resulta del respeto en las experiencias de ambos, siempre buscando la mayor aportación de ideas que nutran el montaje que se realiza.

Existen puntos clave para manejar con sabiduría la reciprocidad creativa que nutre el montaje, según Boris Zakhava, en su texto sobre *los principios de dirección*, asegura que no hay reciprocidad en los siguientes casos:

- *“Si el director es una persona de amplia experiencia social e individual, con magníficos antecedentes culturales y académicos... y el actor, por otra parte, tiene experiencia insignificante, antecedentes limitados y educación insuficiente para la presentación en particular...”*

En el primer caso el director ejerce gran influencia sobre el actor debido a sus experiencias; en consecuencia el trabajo actoral no contará con elementos creativos porque todo fue aportado por el otro; el resultado será la súper posición en el actor de las ideas del director.

- *“(...) el actor, en este caso, tiene un gran fondo de experiencia, erudición y juicio necesarios para la interpretación... el director, por otra parte, carece de introspección en la fase particular de la vida ofrecida por el escritor...”*

Quien tomará las riendas en esta situación será el actor, estará consciente de la debilidad del director y se pondrá en una actitud de superioridad frente al otro, haciendo uso de la prepotencia que caracteriza a muchos actores. Asegura Zakhava, que cuando el actor recibe directrices *“confusas, vacilantes o inconsciente, los actores tienden instintivamente a comportarse como quieran, para expresar sus ideas individuales. La producción sufre la falsa unidad...”* (Boris Zakhava; *los principios de dirección*; p. 208; 1930).

En los casos expuestos anteriormente, Zakhava deja claro que no es posible la reciprocidad creativa en ellos, en tal sentido, lo ideal, para que se cumpla este aspecto en el trabajo creativo sería que, en principio la figura del director trata de absorber una cantidad de detalles como le sea posible, estando siempre alerta a nuevas posibilidades que le arroje el estudio del texto dramático. Una vez que el plan de ideas sobre la producción está listo, se les presenta a los actores, cada uno de estos debe comprender el papel que le entregan en términos de la obra completa, dice Zakhava. Pero el actor, como ser creativo y pensante, después de recibir el guión, movilizará sus propias ideas, objetivos, sensaciones, etc., enriqueciendo sus experiencias al sumarle las ideas que considera adecuadas que fueron aportadas por el director, separándose respetuosamente de aquellas con las que difiere, para así ir constituyendo la propia interpretación creativa del personaje.

Wagner y Miko Viya, consideran que la televisión y aún más las telenovelas, se encuentra en desventaja con respecto al teatro, ya que no cuentan con la presencia del espectador en vivo que los ayude a medir el nivel interpretativo del actor, esta responsabilidad cae en los hombros del director. El problema se presenta en la distorsión de la imagen, pues el director ve sólo lo que las cámaras le muestran, y a través de ella debe ser capaz de juzgar la actuación del actor, si lo que ha visto transmite algo más que simples movimientos.

Al contrario de los autores anteriores, Pudovkin, no considera posible esta desventaja, habla sobre la sensación de excitación que puede llegar a tener el actor cuando se enfrenta al público, dice al respecto lo siguiente: *“considero que la posibilidad de dicha excitación no*

está excluida para el actor cinematográfico que vive en su arte de forma real y verdadera. En el teatro el actor actúa para cientos de personas y en la película, en realidad, ante millones. He aquí una instancia dialéctica de incremento de cantidad en calidad sobre el límite, para dar origen a una nueva clase de excitación no menos real y, por supuesto, no menos significativa” (tomado de: Cole Toby; *la actuación*; 1983; p 192)

Consideramos que lo mismo ocurre para el actor de televisión, cuando se está en el set de grabación, frente a mecanismos mudos de cámaras, aparatos de sonidos y lámparas de iluminación, entre otros tipos de aparatos que se encuentran dentro de un pequeño espacio al que se destina la grabación de la escena, incluso, el espacio que el actor tiene llega a ser tan reducido que le es incapaz de ver lo que se encuentra después de las cámaras de video que captan su representación. Un actor preparado, está en la capacidad de buscar esa fuente de “excitación” que nombra el autor, buscarla en otro factor, pues de esto depende la evolución de su técnica, así como la capacidad de improvisación en la resolución del problema al momento de actuar.

Por otro lado, el guión o texto dramático, no es una figura particular, que no guarda relación con todo el desempeño de la obra, al contrario, el director, al recibir el guión de la obra, lo revisará cuidadosamente y, entre otras cosas, determinar el tiempo que durará la transmisión, Wagner estima que *“un programa de televisión no debería durar más de noventa minutos.”*(Fernando Warner; *la televisión técnica y expresión dramática*; p. 34, 1972); el tiempo en la televisión es corto y valioso, este tiempo depende también del ritmo que se le dé a la producción dramática; el ritmo, no es otra cosa que la frecuencia con que se hacen los

cambios de cámaras al realizar las tomas, estos cambios sirven para enfatizar el carácter de la obra, en un programa dramático, como lo es la telenovela, el ritmo del cambio de cámaras suele ser un poco lento, se usarán planos más cerrados que los que pueden usarse en un programa de comedia. En la televisión, el ritmo debe ser moderado, se necesita darle tiempo al espectador, para que asimile las imágenes que se acaban de mostrar. Existen algunas telenovelas –según Viya- que tienden a fragmentar las escenas en breves secuencias sin justificación alguna, tratándole dar un ritmo cinematográfico, que causa confusión por la cantidad de sucesiones de escenas mostradas; este tipo de edición sólo es aceptada cuando se desarrollan escenas simultaneas, y el director enfatiza que en ambas están ocurriendo al mismo tiempo acciones importantes, por esto muestra las imágenes de forma rápida y simultánea.

El tiempo no se determina por el número de páginas que pueda contener un capítulo de una representación dramática, sino por el contenido de las escenas, algunas de acción serán cortas y rápidas, otras más vivas, llenas de agresión o violentas, también hay escenas reflexivas, que suelen ser las más largas; el director tiene que asegurarse que en cada una de estas los actores realicen su mejor interpretación sin apuros, sin forzarlas a la lentitud, por tal motivo el guión televisivo deberá ser maleable y ajustarlo al tiempo disponible para la transmisión. El director tendrá especial cuidado al momento de la edición, de esta manera, no terminará mutilando la obra dramática, por sencillas razones temporales. Volviendo a Wagner, a este respecto escribe *“en las telenovelas largas cuidará de que el final de un capítulo tenga el inevitable suspenso para dejar al público televidente en un estado ansioso*

por conocer la continuación... sólo puedo aconsejar no empezar a realizar la telenovela si el guión no está totalmente terminado...” (Ibídem, p. 35)

Este autor, en 1972 se sorprendía tanto, como podemos hacerlo los venezolanos en nuestros días por el monopolio de las actuaciones, es decir, hay tan pocos actores que realmente están capacitados para interpretar un papel en una telenovela. Es lamentable, el hecho de ver siempre las mismas caras en las telenovelas venezolanas. Por tal motivo el director, tiene que ingeniarse formas para evitar que el televidente se aburra de ver siempre las mismas caras. La esperanza que queda es que sólo los verdaderos y dedicados actores saldrán a vencer las dificultades que se presentan en el set de grabación para darle al televidente una buena representación.

En conclusión, la habilidad del director de jugar con la interpretación de los actores de acuerdo a la situación dramática, corregir las escenas, ubicar las luces, hacer movimientos con las cámaras en las diferentes tomas que se realicen, corregir los diálogos para que sean más comprensibles, son algunas de las tareas que giran en torno al director. Terminada la fase de grabación, los directores procuran reunir por un segundo a todo su equipo, dará las nuevas indicaciones para evitar los errores en los que se incurrieron anteriormente, y en ocasiones los directores suelen decir palabras alentadoras que afiancen las relaciones entre él y su equipo, para así llevar en paz todo el trabajo que aún les queda por cumplir.

2.3. Principios básicos de la mecánica escénica de la televisión:

El teatro es la base de todos los espectáculos, así como la base de la formación actoral, dice Miko Viya que los conceptos teatrales serán siempre de gran ayuda para el director, ya que de esta forma podrá adquirir el sentido del espectáculo y de todo aquello que sirva para captar la atención del público al que va dirigido la representación dramática. *“la idea teatral nos mostrara, en todo, los principios básicos de la composición dramática: exposición, desarrollo y desenlace, así como el valiosísimo sentido del clímax y el suspenso para poder aplicarlos, ya que éstos son elementos importantes en todo tipo de espectáculo, incluyendo, claro está, la televisión.”* (Miko Viya; *el director de T.V*; p 68.)

Trabajar para y ante las cámaras de televisión, implica siempre la reducción del espacio laboral, se necesita manejar ciertos estilos, lenguajes y principios básicos específicos para aprovechar mejor el accionar frente a dichas cámaras.

Es conveniente que un actor conozca dichos principios que son básicos de la mecánica escénica que maneja la televisión, para esto resumiremos con un bosquejo lo que Viya explicó en su texto sobre la dirección de televisión.

La mecánica escénica, no es más que la forma de disponer o mover las cámaras frente a los actores, los principios básicos para estos movimientos, son:

- *Los movimientos más efectivos y aprovechables son los de profundidad: hacia el frente y hacia el fondo del set.*

- *Los desplazamientos más efectivos de los artistas son los de diagonal respecto de la cámara.*
- *Los agrupamientos de más de dos personas se captan mejor si se sigue el principio piramidal o de triángulo.*
- *Cuando haya una escena o un diálogo entre dos personas, es preferible acercarlas, para evitar el continuo cambio de cámaras en cada parlamento.*
- *A menos que el carácter de la escena lo pida, se evitará tener en constante movimiento a los actores...*
- *Se debe evitar que un movimiento deliberado conduzca al actor a buscar la cámara. Las cámaras están al servicio de los actores y no al revés. Esto, además de ser un mal vicio, da por resultado que todos los planos o tomas sean iguales...*
- *Cuando una escena o parlamento requiera una toma o plano muy cerrado, el actor no deberá moverse para lograr el encuadre. Por eso es aconsejable advertir al actor.*
- *La amplitud de los movimientos y de los desplazamientos será menor que la empleada en un teatro, y debe tenerse en cuenta que las cámaras magnifican un poco las distancias.*
- *Las aéreas de actuación y cada lugar y movimiento de los actores se deben marcar con precisión para que el trabajo de cámaras resulte limpio, pues el correcto movimiento escénico dependerá el éxito del video. (Miko Viya; el director de TV.; p 70.)*

Los movimientos de cámaras, tienen nombres específicos, estos nombres suelen variar de acuerdo a la metodología que maneje el director en el set de grabación, por tal motivo, lo ideal sería, tratar de unificar la terminología que se usa, manteniendo informado al equipo de trabajo que incluye al actor. los nombres básicos y comunes de los movimientos de las cámaras son:

- PANNING o paneo: movimiento de izquierda a derecha sobre el eje de la cámara.
- TILT DOWN – UP: movimientos verticales de la cámara hacia arriba y hacia abajo.
- WHIP: un barrido rápido que la imagen suele confundirse.
- TRAVELLING SHOT: movimiento en el que se desplaza la cámara normalmente para seguir una acción.
- DOLLY IN- DOLLY BACK: son movimientos que los lentes del zoom ha desplazado, pero en general son movimientos de acercamiento o alejamiento del objeto.
- ZOOM IN – ZOOM OUT: es un lente que permite que la cámara se acerque o se aleje del objeto al que se enfoca. (Miko Viya; *el director de TV.*; p 70.)

Es importante que el actor tome en cuenta estas consideraciones y las maneje con cuidado, para así llevar a cabo una buena representación frente las cámaras. Se debe reconocer la urgencia en cada toma para realizar las acciones pertinentes que ayuden a la

evolución de la interpretación, el actor debe sensibilizarse con los movimientos de cámaras, para no rayar en el naturalismo amorfo que resulta desagradable a la vista del espectador.

Son millones los códigos por los que se maneja la televisión, en este estudio nos dispondremos entonces, a exponer sólo aquellos que consideremos que influyen en el desempeño actoral.

Presentaremos ahora, para concluir este capítulo con los términos de los planos más comunes que se utilizan en los set de grabación y, que además se consideran pertinentes nombrar en este trabajo de investigación:

- *FULL SHOT (F.S)*: es una toma o plano alejado al máximo del lugar en que se desarrolla la acción.
- *LONG SHOT (L.S.)*: toma o plano general que registra la figura completa, de pies a cabeza.
- *MEDIUM LONG SHOT (M.L.S)*: toma o plano que incluye la figura desde las rodillas hasta la cabeza.
- *MEDIUM SHOT (M.S)*: toma o plano que se incluye a la figura desde la cintura. (este es el plano más usado que caracteriza a la televisión venezolana)
- *MEDIUM CLOSE UP (M.C.U)*: toma o plano que se captura desde el busto hasta la cabeza del actor.
- *CLOSE UP (C.U)*: o primer plano, es una toma que solo incluye la cara del intérprete, o algún otro miembro en específico.

- *BIG CLOSE UP (B.C.U)*: muestra alguna parte de la cara o detalles que den relevancia a la interpretación.
- *POINT OF VIEW (P.O.V)*: muestra el punto de vista del personaje, es decir, lo que este observa. (Miko Viya; *el director de TV.*; p 70.)

Capítulo III

Acercamiento a la problemática en la formación del actor en Venezuela.

1. Confrontación de las entrevistas realizadas:

1.1. La formación actoral en el país, puede resumirse en las siguientes palabras, según los actores entrevistados: es empírica, improvisada e inmediata.

En el país existen pocas escuelas formadoras de actores profesionales que se desempeñen en el cine o en la televisión. Lo que sí tenemos son escuelas de formación teatral, las cuales en su pensum de estudio no estipulan el trabajo actoral para los medios audiovisuales, dice Javier Vidal al respecto: (...) *Las escuelas fueron muy reacias a dar algunos instructivos sobre lo que era actuar en televisión... es verdad que actor es actor y, no se es actor de medios; pero el actor tiene que conocer las técnicas... la técnica del close up, la técnica del movimiento, la técnica de los tres cuartos -que también es stanislavskiana- en fin... saber dónde están las cámaras, saber todo lo que es un corte, saber cómo se trabaja fraccionadamente...* Por tal motivo, los actores son profesionales porque ellos mismos se preocuparon por serlo, por buscar, bajo sus propios medios, la manera de conocer el lenguaje televisivo y cinematográfico; este conocimiento fue adquirido –generalmente- a través del propio trabajo en el set, más que por la formación propiamente dicha de alguna escuela. Sin embargo, ha podido evidenciarse que algunos actores jóvenes, han perdido el interés en la búsqueda del conocimiento que engrandece a la interpretación, Carlos Márquez recomienda: (...) *el consejo sería, que se dediquen un poco más al trabajo, por un tiempo y cuando termines de hacer la novela, te vas a bonchar...;* entonces, podría decirse que la mejor escuela que

formación sería el mismo set de grabación, el trabajo arduo y responsable, más la práctica, son los mejores maestros –actualmente- para los actores profesionales.

Para el cine y, aún más para la televisión, es importante que exista una técnica actoral clara y propia, que se adapte a los requerimientos de cada uno de los medios. Sin embargo, para fortuna de todos, tenemos el teatro, según Liliana Meléndez el teatro debe ser la base de todo actor: (...) *para mí el teatro primero, la televisión es lucrativa, pero el actor debe formarse con total seguridad en el teatro, y ojalá que todos los actores pasen primero por el teatro...*

La actuación muchas veces es el resultado de un proceso espontáneo que partió de la nada, además trató de hallar cabida en medios rigurosos, técnicamente hablando, pero la falta de continuidad, incluso la poca seriedad, que caracteriza el trabajo fragmentado de la televisión y, en ocasiones, del cine venezolano, es uno de los componentes que ha llevado a estos medios artísticos al declive actoral. Esta situación mejorará en el momento que un actor preparado se enfrente a las cámaras; su capacitación lo llevará a conseguir la organicidad de las acciones que interpreta.

Por medio de las entrevistas, se pudo verificar que la labor actoral, es uno de los trabajos más difíciles que existe, los entrevistados concordaban en que este trabajo es comparable con la profesión del médico, en la que nunca se deja de estudiar, Héctor Manrique dice: (...) *un actor no termina de formarse nunca, esto es un oficio en el que uno puede pasar años de años estudiando y que de muy viejo siempre vas a aprender algo del que tienes al lado...;* no es posible concluir con un trabajo en el que cada vez que se interpreta un

personaje, las exigencias que este impone sobre el actor son distintas a las del personaje anterior, a tal afirmación Marco Alcalá afirma que: *(...)en la representación se habla de actitudes, no de estados de ánimos, por esto normalmente se trabaja a partir de la personalidad del actor que la carga en el rol que va a desarrollar.*

1.2. La relación Director- Actor, nuestro galardón de actores entrevistados, definió esta relación con la palabra RESPETO.

El actor teatral, Fernando Gómez Castillo se refiere a esta relación de la siguiente manera: *¡Oh! íntima y muy respetuosa, muy llena de esos sabores extraordinarios... son personajes que se están tratando para una labor, para gestión, para un hecho artístico que es de gran responsabilidad...*

Toda telenovela y toda película es diferente, cada realización es distinta por lo que exige diferentes formas de actuación, Gladys Prince, comenta que: *(...) los personajes son como música, cada personaje tiene una música específica o varias que la definen... cuando tu empiezas a sentir que ese personaje es un instrumento que estás tocando, que estás desarrollando y que está emitiendo una musicalidad en la manera de hacer las acciones... se irá construyendo en personaje.* Cada actor tiene una condición distinta de enfrentarse a su personaje, así mismo ocurre con los directores, es decir, en cada una de las representaciones, estos manejan diferentes técnicas al dirigir. Por tanto, los directores podrán proporcionar al actor un espacio cómodo y adecuado para la interpretación, facilitándole las herramientas que sustenten el proceso creativo en la construcción del personaje.

Es evidente que existe una carencia en escuelas de formación para actores de cine y televisión, de igual forma se observa que la misma tendencia se repite con la formación del director de actores. El director técnico es aquel que conoce todas las necesidades que exige el set de grabación, según Vidal: *(...) en la dirección nos encontramos con el sistema de producción de un director que no tiene formación en la vía de interpretación de actores, es un hombre de la televisión... que por supuesto lleva muchos años haciendo televisión, que ha comenzado -a lo mejor- como asistente de cámaras, lo que se llama recoge cables, después pasó a ser cámaras, después paso a ser cámara exterior, después fue director de exteriores -a lo mejor- fue coordinador, antes de director...;* por lo que expone el actor, se entiende que lo que mejor maneja este director son los aspectos técnicos del set, mas la dirección de actores resulta un trabajo complicado; los actores son seres humanos y no maquinas que puedan manejarse a conveniencia de una grabación.

Los actores, normalmente, dependerán de las decisiones del director, pues es él quien conoce el desarrollo que debe seguir la representación dramática, Marco Alcalá considera que: *...el director no puede estar en un sitio y el actor en otro, tienen que estar siempre juntos, porque la visión del concepto de la obra, de la propuesta, de la idea, la tiene el director, dentro de ese concepto todo tiene que encajar y, el actor como creativo, tiene que desarrollar una idea dentro de esa macro idea que ya estipuló el director; entonces la única manera de hacerlo que tenga sentido, que sea armonioso, y que sea como una gran orquesta es que el director y el actor tengan una comunión, como dos partes que se complementa...;* El director se convierte en el mediador entre el actor y la cámara, tratando de mantener al actor en una situación favorable que

complemente su interpretación, ya que de esta manera, la imagen que transmite el actor será el resultado de una composición armónica y estética, que deleitará al espectador.

1.3. Relación con el guión o texto dramático: éste debe respetarse, ya que es la base de todo, o casi todo, lo que se desea representar.

En el teatro, la construcción del personaje, parte del texto dramático, el cual se convierte en un mapa por el que el actor se guía, utilizándolo para moverse por el intrincado camino del proceso de creación. En cine, ocurre un proceso similar, pues el guión, normalmente es entregado completo y, un par de meses antes de arrancar el rodaje, permitiendo que el actor se prepare con lecturas en solitario, con ensayos en casa, entre muchos otros. El deber de todo actor es, construir su personaje antes de comenzar el proceso de grabación. Sin embargo en la televisión venezolana, el actor se enfrenta al gran problema de la entrega de forma fragmentada del guión, imposibilitando el proceso continuo, evolutivo y orgánico del trabajo actoral. Es de hacer notar que los actores entrevistados no opinaron sobre cómo podría mejorarse esta situación, a excepción de Carlos Márquez que dio una opinión tajante respecto a la industria televisiva: *(...) la T.V. es una empresa comercial, ya se aleja del arte, aunque pudiera hacerse arte en la televisión, pero es una cosa muy mercantilizada y, me consta de toda la vida, esto no es nuevo, siempre hubo improvisación con los libretistas, se les daba un... se ordenaba alguien que escribiera de hoy para mañana... los escritores, con la velocidad con que le piden eso... repiten mucho las palabras, son reiterativos, pero es sin querer... entonces yo, desde que me entregan el libreto, tengo un diccionario al lado, busco los*

sinónimos; voy acomodando las palabras, voy de alguna manera enriqueciéndolo, desde mi punto de vista, porque yo se que ellos lo hacen muy apurados... eso si... los muchachos no tienen tiempo ni la madurez suficiente para hacerlo, ellos creen que es llegar y ser bonitos, o la muchacha si tiene buenos senos... eso no es... la cosa es más trascendental; además en la televisión no hay nunca un mensaje, constructivo, edificante...; con todo esto, puede decirse que, a pesar de todos los contratiempos que puede traer consigo la televisión venezolana, el actor debe estar preparado, para superar los imprevistos que puedas surgir en el set de grabación.

Conclusiones:

Esta investigación empírica, se basa y se sustenta en teorías planteadas por diferentes teóricos, que han trascendido las fronteras del tiempo por sus grandes aportes, más entrevistas realizadas a un grupo de actores que forman parte del teatro, cine y televisión venezolana, con el objeto de indagar, cómo se lleva a cabo el proceso por el que debe guiarse la formación de un actor y la construcción los personajes a interpretar en estos medios artísticos, toda la información recopilada induce a las siguientes conclusiones:

- El sistema construido por Stanislavski, es el más usado a nivel mundial por los actores, a pesar de ser un sistema teatral, puede adaptarse con facilidad las exigencias técnicas del cine. Vale señalar que los dos aspectos más resaltantes que Stanislavski aporta son: el *método de las acciones físicas* y el *sistema de concentración*. El método de las acciones físicas, fue creado por el autor hacia los últimos años de su carrera, allí, aclara que el actor no debe preocuparse, en primera instancia, por transmitir emociones, de hacerlo se notará el esfuerzo por fingir sensaciones que aún no forman parte explícita de su trabajo. Por tal motivo, la resolución de este conflicto es accionar, de acuerdo a las situaciones que plantee el texto en que se contienen los personajes. Al trabajar de afuera hacia dentro, los sentimientos y las emociones explotarán a raíz de las acciones, una forma eficaz de lograr esta explosión es a través de la concentración; el actor debe enfocarla en su accionar, de lo contrario, vacilará en su trabajo de representación. Al laborar bajo estas premisas, los actores de todos

los tiempos, han demostrado que el sistema stanislavskiano funcionara siempre y cuando los actores se preocupen por el hacer.

- El teórico cinematográfico Pudovkin, realizó un estudio sobre las técnicas que debe seguir el actor durante un film, quien desde sus inicios se valió de la formación teatral para esbozar las técnicas que funcionarán en el ámbito cinematográfico, partiendo de no teatralizar las formas de actuación, esto significa que un actor de cine, debe trabajar bajo la luz de la espontaneidad, sinceridad y del realismo escénico. Pudovkin afirma, que el actor cinematográfico, debe tomar todo lo que le resulte interesante e importante para su formación en el proceso creativo, unitario y orgánico, por el que atraviesa el actor teatral. De tal manera, que la vigencia del estudio realizado por el cineasta, siempre dependió de su innovadora manera de ver al cine y de tomar al oficio del actor, no como un simple mecanismo que ayuda en la realización de un film, sino como un conglomerado de complejos procesos, que deben comulgar armónicamente consigo mismo, con el director, además, de los códigos técnicos que hacen posible al cine como un sistema mágico y maravilloso.
- Fernando Wagner aclara, que la actuación en televisión es una de las más complicadas del ámbito actoral, esto, porque pertenece a un medio caracterizado por el *caos* reinante al momento de la grabación; además de la carencia de ensayos o público presente que afiance al actor en su representación. Los aspectos técnicos de este medio, hacen que el actor deba mantenerse en constante alerta mientras transcurre la grabación, además, hacen que su seguridad recaiga en los hombros del único ser, que maneja a cabalidad todos los aspectos del set, este es el director. En

consecuencia, según Wagner, un actor debe estar dispuesto en todo para grabar, ser ágil y maleable.

- El director, como una de las figuras primordiales en el set de grabación, necesita conocer todos los aspectos que engloben el oficio del actor, su enfoque artístico, la construcción e interpretación del personaje, entre otros, para que el resultado de la obra dramática sea agradable para aquellos que la observen -diariamente en el caso de la telenovela- desde la comodidad de sus hogares.
- Lee Strasberg, fue el responsable, de la formación actoral del Actor's Studio, a través de su investigación basada en el sistema de Stanislavski, concientiza que un actor tiene muchas teorías teatrales, fórmulas, e infinitas posibilidades que le permitan realizar la representación de un personaje. Strasberg, advierte que un actor debe cuidar su actuación del "cliché", es decir, de esa forma monótona de representación, que trae consigo el uso extremo de las acciones sin sentido artístico. Así mismo, considera, que el accionar físicamente, es uno de los principales salvavidas que puede tener un actor en la representación.
- Recomienda Toby Cole, que los actores deben prepararse para ejercer su carrera, como cualquier otro profesional. De igual forma considera necesario, construir un guión para el actor, que contenga sólo los aspectos más relevantes para la construcción y representación de un personaje.
- Miko Viya, teórico que se encarga de realizar un estudio profundo sobre el director televisivo, discurre sobre la importancia de la realización de un guión de cámara, que esté a disposición de todos aquellos que conforman el equipo en una grabación. En el

guión debe estar dispuesto, todos los cortes de escena, los cambios de cámara, los movimientos que con ellas se realicen, con el fin de facilitar el trabajo de todos en la grabación. El mayor aporte que pudo realizar este autor, es el resumen de las funciones que tiene el director, antes, durante y después del proceso de filmación; al igual que el resumen detallado de los aspectos técnicos que conforman el todo del mundo televisivo.

- Lo primordial en la relación director-actor, es que exista confianza, respeto, buena comunicación, además de un constante intercambio de conocimientos opiniones e ideas que enriquezcan el trabajo artístico.
- Puede decirse con seguridad, que desde la producción sencilla y melodramática que constituyó el inicio del género de las telenovelas, hasta lo que las televisoras, los productores, al igual que mismo público, han llevado a las telenovelas a tener un crecimiento desmesurado, en todos sus sentidos, convirtiéndose en un fenómeno que es amado por unos y odiado por otros. Las telenovelas, convergen en un sin fin de pasiones, historias, culturas y emociones que el público se identifique con ellas adoptándolas cada vez más, como parte de su cotidianidad.
- Si bien es cierto que no hay escuelas de formación actoral para actores integrales de todos los ámbitos artísticos, existen algunos talleres poco regulares y diplomados que se encargan de instruir al actor televisivo y cinematográfico en su formación, sin embargo, el actor debe estar atento a la información que se le suministra; recordando siempre que la formación actoral, es una labor de aprendizaje constante e infinito.

- Más que ensayos, que resultan costosos en tiempo, espacio y dinero, se necesitan - según los actores- reuniones con los creativos, que permitan al intérprete conocer más el personaje a encarnar, así como también las situaciones dramáticas, con el fin de mejorar la calidad en el desempeño actoral.
- La Actuación en las disciplinas audiovisuales en Venezuela, desde siempre ha sido experimental e improvisada, se comprobó a través de las entrevistas, que la “escuela” es el hacer constante. Mas la actuación en teatro venezolano, se ha caracterizado por poseer grandes figuras formadas y preparadas que han transmitido sus saberes a las nacientes generaciones de actores, con el fin de afianzar la creencia que en el teatro se tiene sobre el actor no preparado, éste jamás saldrá a escena a representar ningún papel, por minúsculo que sea.
- La Actuación fragmentada, es un problema que el actor preparado debe poder resolver, a través de las orientaciones que el director le facilite. Los ensayos y la entrega previa del guión, son factores que favorecen el desempeño actoral.
- El actor formado, facilita el trabajo en cualquier medio en el que se encuentre. En su formación, deberán ser incluidos los conocimientos técnicos de los medios artísticos, además.
- El actor debe caracterizarse por ser un hombre de amplia cultura, con conocimientos generales, con un lenguaje y dicción acorde al rol que desempeña que le permita enaltecer su labor.
- El mercado laboral para el actor, en la actualidad venezolana, es escaso. Lo ideal sería, hacer de la actuación una profesión de la que se pueda vivir como cualquier otra. Esto

sólo se logrará con dedicación y esfuerzo por parte de los actores comprometidos totalmente con vocación.

- Los actores deben ser integrales, preparados en todos los sentidos para resolver cualquier eventualidad, que se presente en el momento de la interpretación y la única manera de estar preparado es estudiando, esforzarse al máximo diariamente, para hacer de su método actoral el más idóneo.
- De igual forma, se pudo constatar a través de esta investigación, que la televisión venezolana tiene guiones fraccionados y, en general no son entregados a tiempo, suscitando los siguientes problemas:
 - Inmediatez de la acción.
 - Construcción incompleta del personaje a desarrollar.
 - Poco o ningún conocimiento sobre el accionar y el desarrollo de la acción dramática.
- La selección de actores: no debe quedar en mano de los productores, ya que en la actualidad, ésta selección se rige más por los aspectos físicos que, por la propia experiencia y formación que puedan tener los actores.
- Se observó en las entrevistas, el malestar de los actores, referente a la contratación por parte de los productores y directivos de casting de los canales, de mises y mister para desempeñar roles actorales de gran envergadura, orillando a los actores de gran experiencia y capacidad cognitiva a representar papeles de relleno.

- Sin embargo, con gran carisma, estos actores de trascendencia recomendaron a los jóvenes actores, que incursionan en los medios artísticos, lo siguiente:
 - Deben estudiar con ahínco.
 - Leer y ver muchas obras de teatro y espectáculos de danza, ir al cine.
 - Usar el diccionario para enriquecer el texto dramático (en el caso de la televisión venezolana).
 - Tener respeto por sus compañeros de trabajo, con el personal directivo.
 - Evitar la improvisación que se desprende del sentido real de la obra dramática.
 - Los jóvenes actores deben amar y respetar la profesión actoral, dejando a un lado la prepotencia y el egoísmo.
 - Cuidar la dicción, es importante saber con exactitud cómo deben pronunciarse las palabras, respetando las entonaciones y las intenciones que los textos o guiones traen consigo.
- En conclusión, tomando las palabras de Miko Viya, puede decirse que, no existe una fórmula mágica con la que se llegue a ser bueno en lo que se hace y, menos en los medios artísticos, que se han convertido en una de las empresas más competitiva que existe, por tal motivo, es imperativo recalcar, que la formación es primordial en esta profesión.

BIBLIOGRAFIA:

- BERWANGER, Dietrich; *Cine y T.V. a bajo costo*; editorial CIESPAL; (1977).
- CABRUJAS; José .I. *Y Latinoamérica inventó la telenovela*; Caracas: Alfadil Ediciones –ICREA. (2002)
- CARRASQUEL, Jesús; *método de técnica de actuación*; 3° edición; Imprenta Universitaria; Caracas, (1983).
- COLE, Toby; *Actuación*; 1° edición; Editorial DIANA S.A; México D.F, (1983).
- ANDER EGG, E. *Técnicas de investigación social*. Editorial El Ateneo; México D.F. (1997).
- GUERRA, Ibrahim; *telenovela y consumo comercial en América latina: desde el derecho de nacer hasta Betty, la fea*; Ediciones x Demanda, Caracas-Venezuela; (2001).
- Güerere, Abdel; *Producción de Telenovelas, IESA: Proyecto Venezuela Competitiva*; Caracas (1994).
- HETHMAN, Robert; *el método del Actor's Studio: CONVERSACIONES CON LEE STRASBERG*; Editorial fundamentos, Madrid, España, (1972).
- LAWSON, Howard John; *El Proceso Creativo del Film*; Editorial ARTIACH; Madrid, España; (1986).
- LEWIS, Colby; *Técnicas del director de T.V.* editorial PAX; México D.F; (1973).

- ORSINI, Humberto; antología de la dirección teatral; fundación editorial el perro y la rana; caracas-Venezuela, (2009).
- PAVIS, PATRICE; *DICCIONARIO DE TEATRO. DRAMATURGIA, ESTÉTICA, SEMIOLOGÍA.* BARCELONA, ESPAÑA. (1980).
- _____ *TEATRO CONTEMPORÁNEO: IMÁGENES Y VOCES; EDITORIAL LOM; SANTIAGO DE CHILE; 1998.*
- PUDOSVKIN, Vsevolod; *El Actor en el Film.* Moscú, (1952).
- RONDÓN, Alí; *Medio siglo de besos y querellas, la telenovela nuestra de cada día;* editorial Alfa; caracas-Venezuela; (2006).
- STANISLAVSKI, Constantín; *Obras Completas en 5 tomos.* Editorial Quetzal; Buenos Aires, Argentina; (1986).
- TONY, Rose y MARTÍN B. *Cómo ser un actor de cine amateur; Ediciones Omega;* 1957.
- VALE, Eugene; *técnicas del guión para Cine y T.V. Editorial Gedisa; Barcelona-España; (1996).*
- VIYA, Miko; *El director de T.V.* editorial TRILLAS, México D.F. (1994).
- WAGNER, Fernando; *la televisión técnica y expresión dramática;* Editorial Labor; Barcelona España. (1972).
- ZAKHAVA, Boris; *los principios de dirección;* Alemania (1930).

DOCUMENTOS EN LA WEB:

- CORTEZ, Verónica: Entrevista realizada a Lourdes Valera. Recuperado el día 02 de abril del 2012, de <http://www.vayaalteatro.com/>

ANEXO N°1

*ENTREVISTAS**

*Todas las entrevistas realizadas fueron transcritas literalmente, respetando la opinión de los actores entrevistados para este trabajo de grado.



Gladys Prince: primera actriz del teatro venezolano.

Soy actriz, me gusta dirigir también, recién ahora estoy escribiendo obras de teatro, me gusta el teatro para niños, me gusta el teatro para jóvenes, me gusta el teatro para adultos, pero cada día un poquito menos, me encanta el cine. Me forme en principio en la escuela de teatro Ramón Zapata de Valencia, bajo la dirección de Eduardo Moreno, pasé cuatro años allá y me vine a Caracas a un taller que daba un señor muy ingenioso, cascarrabias, de barba, que se llamaba porque acaba de irse hace poco: Juan Carlos Gené. Quede seleccionada en el taller que daba en aquel entonces el CELCIT (centro latinoamericano de investigación teatral), en ese taller tuve la oportunidad de conocer gente muy enamorada y apasionada con lo que hacía, como: Enrique Porte, Orlando Rodríguez el maestro inigualable, chileno, pero es más de aquí que de allá; Óscar Figueroa, si se me escapa alguien, me disculpa; una cantidad de gente maravillosa con la que pude trabajar; allí ingresé en el taller bajo la batuta de Luis Molina, después Gené me invito a participar en el **Grupo Actoral 80 (GA80)** en el que pertenezco por espacio de 21 años; cerré mi ciclo con el GA80 y ya había creado un grupo pensando en los chicos que ya habían terminado los talleres y tenían alguna necesidad de continuar con nosotros: el proyecto azul A.C., que hacemos teatro para niños, y para adultos.

1.- ¿cuáles considera que son los factores más influyentes en la construcción de un personaje?: para construir un personaje, yo creo tienes que enamorarte de la obra, te tiene

que gustarte mucho, yo creo que ese es el primer camino. Después que te enamoras de algo, tu puedes pasarla bien o pasarla mal, pero para la construcción es saber un poco eso, saber de lo que están hablando, el tema de la obra, que se quiere decir, y si tu como actriz estás interesada en decir eso, porque te van a poner en tu boca un texto que no es tuyo, que es de un autor. Si tú quieres decir eso, si te provoca, si te llama la atención, si te parece atractivo, divertido. Y después cada quien tiene su estilo, tiene su manera, hay gente que dice que si hacen de un drogadicto tienen que revisar no sé cuantos drogadictos, hay otros que, a lo mejor, tienen que leer muchísimo para documentarse, cosa que no está mal; pero en el caso mío es ese, enamorarme del personaje y de lo que quiero decir, lo demás no tengo un esquema porque yo pienso que los personajes son como música, cada personaje tiene una música específica o varias que la definen, entonces para mí los personajes son música, cuando tu empiezas a sentir que ese personaje es un instrumento que estas tocando, que estás desarrollando y que está emitiendo una musicalidad en la manera de hacer las acciones en esa manera se irá construyendo en personaje.

2.- ¿según tu criterio, cuál sería la formación más idónea para un actor en Venezuela?: un actor en Venezuela debería formarse en un sitio donde pase diariamente 8 horas diarias, es como otras formaciones, el que va a estudiar medicina pasa todo el día en la universidad, pero nosotros no, a veces vamos 4 horas, 5 horas, a veces sábados y domingos los tenemos libres... yo creo que un actor debe formarse mínimo 8 horas diarias viendo todo: ballet, danza, pintura, escultura, diseño gráfico, vestuario, expresión corporal, movimientos del cuerpo, todo eso, comprenderás que todo lo que estoy nombrando no cabe para darlo dos horas diarias...

3.- ¿Cómo considera que ha sido la evolución de la actuación en la T.V. venezolana?:

Lo poco que conozco, en realidad no he tenido mucho que ver con la televisión en este país, si tengo amigos, tengo compañeros y gente muy querida que sí, que le han dedicado toda su vida a la televisión. Vi novelas cuando estaba pequeña, de gente maravillosa que muy pocas veces, no es que no existan ahora, sino que creo en la entrega de antes, como la cosa no era tan fácil, los recursos eran escasos, la gente, creo que se dedicaba mucho más... creo que la TV tiene una especie de vacío, no porque no exista canal o canales de televisión, vacío de sentimientos, vacío de conocimientos, vacío de ingeniosidad, vacío de imaginación, y recién ahora después de 4 ó 5 años, recién ahora que la gente prende el televisor para ver novelas y lo que ve es una perdedera de tiempo insoportable. Yo particularmente no veo televisión nacional, absolutamente nada, ni que haga mañana televisión la veré, porque ya mi tiempo esta invertido en otras cosas. Aunque en estos días vi algo de televisión porque me hablaron de dos novelas que están muy bien escritas y muy bien actuada, cosa que me lleno de gran satisfacción y alivio, porque en la TV tiene que haber un despertar, la TV es un medio muy importante que llega a todos los hogares y que es importante para todos los escritores, actores, dramaturgos, directores, productores, pero hay que tomárselo con mucha vocación, no pensando nada más en el amado dinero, que todos ansiamos, sino en cómo puede ese tema día a día alimentar a esa persona que está en casa y que de alguna manera, esa persona, está esperando que llegue la ahora para ver aquella historia que a lo mejor lo llena de alegría y lo saca un poco de su pena o de su cotidianidad, en ese sentido la TV es muy importante.

Yo admiro al actor de TV, los admiro porque no sé cómo hacen para aprenderse en 2 minutos una escena de 1 pág., yo me imagino que como así se lo aprenden así se olvida, pero a mí me parece el actor de TV maravilloso, por supuesto no más que el de teatro. El actor es actor, y el actor es un ser humano huérfano, de mucha carencia de sentimientos, de mucho deseo de que lo amen, siempre queremos más, y no nos damos cuenta que ya nada más el hecho de ser actor ya es un premio, un regalo de la vida, somos insaciables. El actor es una persona que es como un niño, un adolescente, que hay que tratarlo con mucho amor pero también con mucho carácter.

4.- ¿La formación de todo actor debe nacer en el teatro?... la mía fue así, mi carrera nace en el teatro, pero eso no quiere decir que sea igual para todos, hay gente que llega a la televisión y ya han leído Shakespeare, O'Neill, han leído a Moliere, ya conocen una cantidad de autores importantes que han escrito sobre teatro, pero lo ideal sería que comenzaran en teatro. Hay gente que comienza en el cine, hay quienes comienzan modelando, hay gente que comienza en otras cosas y de alguna manera se va conformando, claro el actor de teatro, la formación debería comenzar en el teatro.

5.- ¿Qué importancia le da Prince al texto dramático?: cuando estaba joven (risas) casi no le daba importancia, estaba más interesada en lo que yo dijera en lo que los demás fueran a decir y, la cantidad de letra, la exigencia del trabajo, el compromiso con el texto... pero ahora que va uno creciendo, madurando, uno va descubriendo un silencio maravilloso, que por eso he sentido, toda la vida, que el teatro es danza -no puede ser otra cosa- cuando no se siente ese silencio, hay un bache y un aburrimiento... el texto es muy importante, el

autor también porque es la persona que por sus necesidades, físicas, espirituales, morales, políticas-sociales, plasma en un texto pensando en los actores, entonces es importante saber lo que vas a elegir para montar, porque es un compromiso, lo que tú estás diciendo de una manera te está comprometiendo en la vida con la gente que va a ver esa obra de teatro, entonces se tiene que ser sumamente responsable de lo que se va a decir.

6.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos?: no soy quien para recomendar nada, sólo digo que no hagan nada que no quieran hacer, y si lo hacen debe ser o porque necesitan mucho el dinero o porque no te queda de otra, y que no dejen de soñar, si tu dejas de soñar te moriste, estás muerto, porque si dejas de soñar aunque montes una obra de teatro, la gente va a ver lo mismo de hace veinte años, porque estará muerto.



Liliana Meléndez, 20 años en el medio artístico.

1.- ¿Según su criterio, cual considera que sería la formación más idónea para el actor venezolano?

definitivamente un buen taller es fundamental para la formación del actor, pero al mismo tiempo, apartando buenos profesores, una buena institución, seria, con respaldo, prestigio... pero particularmente creo que el actor tiene que tener cultura, mucha óptica, opinión, yo soy de las que cree que el actor debe estar como el médico, constantemente leyendo, constantemente viendo teatro, constantemente informándose, sabiendo incluso quienes son los actores que están trabajando, cuales son las producciones, quienes son los directores de casting, no puede ser que haya muchos chicos que no sepan cuáles son los nombre de los directores, y cuáles son los nombres de las agrupaciones que están trabajando, cuales son los autores... el actor tiene que ser integral, formándose, también tiene que tener actualidad, tiene que tener curiosidad.

2.- ¿Cuáles considera que son los factores que influyen construcción de un personaje?: yo empiezo por leer el personaje, por investigar, empezar a sentir, a ver como camina el personaje, que es lo que hace, de dónde viene la psicología, y definitivamente yo creo en algo que la gente dice: es un personaje y no soy yo; ¡mentira! los personajes tienen algo de nosotros, ¿qué le pondría Liliana a este personaje? si el personaje es ciego, Liliana no es ciega, pero que tiene ese personaje de Liliana, ya tiene su voz, su cuerpo: empezar el proceso de cómo camina, como siente... el proceso creativo que lo tienen que tener todos los

actores, respetar, ir construyendo poco a poco, no se puede apurar; claro la TV es inmediata, el teatro te da el permiso de construir y, por eso muchas veces nos pasa, por lo menos, a mitad de novela es que tú ves algo de un personaje; en cambio, en el teatro, tienes todo el proceso que es maravilloso... y yo soy de las que le encantan ensayar. La inmediatez es un problema en la construcción del personaje para la televisión, a pesar que tienes una reunión con el director en la que se puede hacer una sinopsis del personaje, sólo a mitad de novela es que puedes conseguir algún matiz, porque eso es 5 y acción: te equivocaste, corta agárralo, para la emoción la vuelves a encontrar; en cambio en el teatro te permite sentir, caminar oler al personaje que estás trabajando, porque te da meses para el ensayo, y tener el público en frente es una magia, no tiene nada que ver con “cue”, con cortes... nada que ver... La construcción se logra, pero por el oficio, se logra porque hay muchas actrices inmediatas, bien dicho son unas “zorritas viejas” que se saben los vicios, porque este medio se presta para muchos vicios, pero hay muchos actores que están comenzando, que se enredan, que no entienden, que no terminan de cuajar, por eso, porque no hay tiempo, por eso agradezco, para mí el teatro primero, televisión es lucrativa, pero el actor debe formarse con total seguridad en el teatro, y ojalá que todos los actores pasen primero por el teatro y tener la capacidad que si se te va la letra poder resolver y mirar al espectador y con seguridad decir la que se sabe el texto soy yo.

3.- ¿Cómo considera que ha sido la evolución de la actuación en la T.V. venezolana?:

creo que ha sido regular, tiene que ver porque no tenemos buenos escritores, siempre se repiten las mismas historias. Yo por lo menos tengo 42 años de edad y hubiese querido nacer en la época de los trabajos de Rómulo Gallegos, de las novelas emblemáticas, incluso en las

novelas de época: *dulce ilusión, la trepadora, doña bárbara*, en fin, porque eran personajes reales, ahora todo se basa en los cachos, en la comedia en el suspenso. Ahora hay un trabajo que por primera vez se fusiona dos géneros suspenso con comedia, en la nueva novela de Venevisión, no estoy muy clara si esto va a funcionar.

4.- ¿Qué importancia le da Liliana Meléndez al texto dramático?: yo lo respeto, pero yo soy de las actrices que tengo criterio, yo estoy leyendo algo y no me parece que esto lo diga mi personaje, yo soy de las que me siento con el director y le digo: mire señor yo creo que ella no diría esto... eso no es faltar el respeto es tener criterio y opinión, claro para tu lograr eso tienes que tener una trayectoria, cuando yo empecé en esto era incapaz de mover una coma, pero la trayectoria te da... porque hay mucha gente que se equivoca, hay un autor y, hay un escritor y lo son por algo, tu puedes decir todo con la misma esencia no se vale cambiar porque a ti te provoco...

5.- ¿Cómo crees que debe ser la relación entre el director – actor?: de respeto, con cordialidad, con amor, con admiración, me ha pasado que he tenido directores que son un amor y tenemos muy buenas relaciones, y directores que son irrespetuosos y que por ser directores quieres pisotearte y eso no se vale, porque ellos están allí pero necesitan del actor, y el publico necesita de mí, es una cadena...

6.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos?: que aprendan a hablar, la dicción, aprender a expresarse, eso tiene que ver con la formación. El actor tiene que preocuparse por lo que hace, por no ser él mismo a la hora de actuar, claro que el personaje tiene un poco de nosotros, pero el actor tiene que tener un respeto con las técnicas es que

se obtiene. Cuando tú ves un actor de teatro y uno de TV, tú en seguida dices: mira la dicción, la postura, la respiración, es distinto, no digo que el de TV no lo haga porque yo hago las dos cosas, pero definitivamente hay unas técnicas muy importantes en el teatro que superan al actor de TV, que sólo se queda en televisión. Considero también que deben existir escuelas que formen actores para la televisión, porque se ha vuelto un tema comercial.



Jorge Canelón: 30 años en el medio artístico.

1.- ¿Según su criterio, cual considera que sería la formación más idónea para el actor venezolano?

...tiene que ver con el mundo interno del personaje, cuando leemos el texto lo que llaman leer entre líneas, el subtexto, lo que no está escrito, lo que no es obvio, lo que no es explícito en el libreto, tiene que ver con la interpretación que un actor hace de ese libreto, de esa historia, del conocimiento del autor y, de lo que rescata o lo engancha con el personaje internamente, porque eso va a ser lo que le da motivación que el va a tener para todo su comportamiento, toda su conducta y todas sus tareas físicas, psicológicas, y sus tareas verbales en el escenario. Hay un sistema de producción muy particular en la televisión, en la nuestra, que tiene que ver con la inmediatez, a diferencia del teatro en el cual uno conoce el desarrollo completo del personaje, inicio como va sufriendo cambios cual es el desenlace y su final, igual que en un guión de cine; en las telenovelas no suele ser así, se va escribiendo a medida que va pasando el tiempo y en base a variables o elementos o componentes que podrían aparecer durante el proceso de la grabación de la telenovela. Hay otros programas de televisión que son distintos, en los unitarios, uno conoce cuál es el proceso completo del personaje, en las películas para televisión, las series, ya uno conoce el proceso completo y la historia del personaje; en el caso de la telenovela es diferente, hay momento que te entregan el libreto de una telenovela el mismo día de la grabación, y la construcción del personaje se hace realmente al principio es: “saliendo el payaso y soltando la risa” es decir, mientras grabas vas

construyendo, lo que viene para los próximos capítulos obedece un poco al comportamiento que debe tener el personaje, cuando no es así, uno se da cuenta, cuando el texto comienza a cambiar de una manera opuesta al personaje, uno inmediatamente lo nota, algo pasó que ya no es personaje que se venía haciendo hasta ahora... incluso se conoce la forma de escribir del escritor, cuando se cambia el actor suele notarlo... la formación actoral en Venezuela es muy sencilla, cuando la televisión busca actores y actrices, entre comilla, las busca entre los míster y las misses, es una total deformación, eso causa que en Venezuela la profesión se banalizara y se superficializara, porque el talento esta en los músculos y en las tetas, en las siliconas, anteriormente las escuelas de teatro, como la Juana Sujo, la de Horacio Peterson, la de Levy Rossell, Gonzalo Camacho, eran fuentes de actores y actrices para la televisión, pero cuando vino la famosa era de los míster y las misses, vino la debacle y la mediocridad.

2.- ¿Cómo crees que debe ser la relación entre el director – actor?: debe ser de absoluta complicidad, es importante que un actor urge, escarbe, sepa lo que quiere el director, y como lo quiere, y uno acercarse a esa visión que él tiene, y ser cómplice con el director, debe llegar a tal punto que con una mirada entre el director y el actor se sabe que es lo que los dos quieren respecto a una escena en específico...

5.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos?: que sean muy curiosos, hoy en un evento en la mañana alguien dijo que: *el genio es un niño que ha sobrevivido como niño y la adultez es un proceso de embrutecimiento*, así que un actor debe ser siempre un niño, muy inquieto muy curioso, seguir asombrándose, interesándose por las cosas. Un actor trabaja mucho con los sentidos, el olor, el color, lo que escucha, lo que toca, lo que busca, lo

que percibe, y en la medida que pasa el tiempo es terrible porque hay actores que se institucionalizan, por decirlo de alguna forma, entonces empiezan una misma forma de cómo abordar las cosas y se pierde esa curiosidad. También es bueno estudiar a actores, actores conocidos, tanto internacional como nacionales, cuáles fueron sus procesos, por otro lado uno siempre aprende muchas cosas.



GLADYS SECO: actriz, productora de teatro y televisión, asistente de dirección, a los 15 años comienza en el taller del actor que dirigió Enrique Porte, entró a la compañía nacional de teatro a los 18 años, 1992 egresa.

1.- ¿Cuáles considera que son los factores que influyen en la construcción del personaje?: para mí, por mi formación, lo que tiene que ver con las vivencias y también con el conocimiento, es decir, que mientras más se pueda revisar, leer, llenarte de experiencias de otros en caso de que no lo hayas vivido pues eso va a enriquecer mucho tu personaje, y también gran parte influye la experiencia; yo que soy una actriz stanislavskiana, voy a tener la memoria emotiva... vas a basarte en las experiencias que tu tuviste que se parecen a las que puedan tener un personaje, a la hora de construirlo... ahora pienso que también estas se pueden condicionar...

2.- ¿Cuál consideras que es el problema al interpretar para la televisión venezolana?: tengo una compañera que fue a Brasil, y pasó por el siguiente proceso con TV Globo: la investigación del guión, trabajo de mesa con todos los creativos que trabajaban en una novela, luego involucran en esas reuniones de creativos a los actores, explicaciones del director, luego creación de atmósferas, escenografías, luego ensayo de los actores con las escenografías y en los lugares donde se desarrollará la acción, para poder meterse más en el personaje, estudio en las comunidades con las que se iba a trabajar, por ejemplo, si se recreaba un sembradío los actores iban con la gente de la comunidad del sembradío a compartir las experiencias para que fuese similar a lo que era eso, y luego mucho después

llegaban las cámaras. El actor con todo este proceso previo, con su memorización, más los ensayos en el lugar de la acción, el actor podía hacer su escena con total tranquilidad. En cuando a trabajar en televisión venezolana, al actor, a veces con muy poco tiempo de antelación, lo convocan para un personaje y, empiezan las grabaciones casi de inmediato, a veces sin lecturas de mesa, o una reunión previa de la revisión de un guión en general, no tiene que ser el específico porque la TV venezolana trabaja sobre la marcha, te entregan los capítulos sobre la marcha... quizás antes de arrancar, a veces, suelen realizarse una pequeña reunión con los actores, explicándoles cuál es el perfil de los personajes, pero es muy escueto y, a la hora que el actor llega a grabar su escena, aquello dista mucho de lo que quizás se dijo en la reunión previa con el director, cuando te contaron y te explicaron que este personaje iba por un lado, el actor que se enfrenta a la escena, tiene que ir elaborando sobre la marcha.

Creo que uno de los problemas más grandes a los que se enfrenta el actor cuando tiende a hacer telenovelas en este país, es que el actor tiene que ser co-autor con el guionista, co-autor con el director de lo que va a pasar, entonces tiene que generar cual es el pasado del personaje, que puede hacer que actúe de cual o tal forma, con la dificultad de que además te vas a ir enterando de las cosas que le van pasando al personaje sobre la marcha, es decir, si tu inventaste que eras un hombre fiel en el momento de arrancar la novela porque eso medianamente fue lo que te dijeron, tú te armas un plan de que tu familia era muy religiosa y por eso tu eres tan fiel, y resulta que a mitad de camino dicen que eres ateo, entonces todo lo planeado sobre el pasado del personaje no te va a servir como actor, por eso se tiene que ir armando y desarmando, para poder hacer aquello creíble para que el espectador lo acepte como un hombre real, el actor cuando enfrenta todo esto de manera

indefensa y tienes que ir armando y desarmando historias, puede llegar a perderse, si no está bien preparado.

3.- ¿Qué importancia le da Gladys Seco al texto dramático? yo creo que es una de las grandes deficiencias y de las cosas malas que tiene la TV venezolana, es una de las cosas que tenemos que modificar porque tenemos pocos guiones buenos. Afortunadamente esto está empezando a cambiar en cine y en teatro sobre todo, hay escritores nuevos que se están encargando de hacer nuevas historias que son necesarias. Siento que está pasando ahora porque se abrió un espacio para que las personas se expresaran, más allá de los problemas políticos, lo positivo de todo es, que la gente se está expresando y mostrando cosas nuevas, esto tiene que pasarle a la televisión, porque ha sido más limitada, de algunas elites aunque nos cueste decirlo, estos grupos son los que deciden que es lo que se muestra, limitando a que ciertos nuevos creativos se acerquen al medio. Necesitamos nuevos guionistas que cuenten cosas que le interesan a la gente y que no generen rechazo en el actor que lo expone.

4.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos? ...Para no ser ilusa y creer que las cosas van a cambiar como las de TV Globo tan rápidamente, el actor debe formarse bien y estar siempre abierto a poder cambiar constantemente, y formarte bien en el sentido de tener la fortaleza de que esos cambios repentinos, no hagan que tu trabajo se vea trivial, sino que tu trabajo sea real, el que hace el actor consigo mismo, buscando sus experiencias, generarlo consciencia, para que tenga el personaje tenga el peso que debe tener. Entonces nutrirse y tener la posibilidad de adaptarse, que además creo que viene con la televisión, si

no se es un actor que pueda adaptarse a los cambios constantes que la televisión te va ofreciendo, entonces no puedes trabajar en este medio, si eres stanislavskiano que necesitas tiempo para llorar, júralo que en la TV venezolana no vas a durar mucho, porque la tv te obliga a una cosa inmediata en la que el actor tiene que disparar como loco, no se espera por nadie. Te expones constantemente y si el actor no es moldeable no llegas a ninguna parte, eso no quiere decir que como actor no tengas criterios, dentro de la dinámica hay negociaciones que deben respetarse, con lo de moldeable no quiero decir ligero, pero si tienes que saber cambiar al igual que en cine, porque te exige una inmediatez, y el actor tiene que estar muy preparado listo, para cuando llegue el momento que el director dice: *acción*, tienes que darle con todo. Hay mucha gente que hace televisión que tiene la fortaleza, como Norkys Batista, no voy a decir que es mi actriz favorita, porque no lo es, pero es extremadamente inteligente y adecuada a lo que debe, es decir, llora y en cuatro segundos ella llora, como si la estuvieran matando, se para la grabación y ella se seca las lagrimas como si nada hubiera pasado, no necesitaba morir, ni dejó la vida, simplemente lo sabe hacer. Eso ella lo aprendió innatamente, formándose aquí o allá, le viene natural, convirtiéndola en una persona televisiva; una persona que venga del teatro considero que tiene más recursos, yo vengo del teatro y pienso que se tiene más recursos cuando se sale de allí, pero de repente no tiene la facilidad de montarse de inmediato en una acción, en la tv si una escena que tiene 1 minuto de grabación, se puede ensayar por 5 minutos, es decir, se pasa unas cinco veces, y quizás cuando se graba con un tiempo muy limitado como para permitirle al actor que logre las cosas con naturalidad. La solución es estar bien entrenado para adaptarse a los cambios con facilidad.



Héctor Manrique: actor, director y maestro de actores, la primera obra como actor data del 13 de octubre de 1983, la obra se llamó *Pedazos del Grupo Actoral 80 (GA80)*, dirigida por Gené.

1.- ¿Cuáles son los factores que influyen en la construcción de los personajes?: eso es algo como muy complejo, no podríamos decir que hay algo que influye más que otra cosa, es decir, creo que cada proceso de construcción de personaje tiene que ver con la vida del actor, no es igual nunca y no puede ser enfrentado de la misma manera, digo esto entendiendo que la construcción de un rol como un hecho de creación, entendiendo que el actor es un creador, creo también que la construcción de un rol tiene que ver con las inquietudes de una persona, con su cultura, con su grado de formación, cuando digo su avidez es por el conocimiento del mundo, tiene que ver con la formación que haya tenido, con los maestros que lo formaron, con lo que siente en su ámbito personal, con los niveles de exigencia que haya tenido, con el valor que se haya dado al conocimiento y a la exigencia en ese ámbito artístico al que se dedique, es decir, creo que confluyen muchas cosas a la hora de cómo se enfrenta cada uno de los actores al interpretar un rol; eso por un lado, porque creo que en el arte no debemos generalizar.

2.- ¿Cómo se enfrenta el actor al personaje en una telenovela?: es interesante eso, porque creo que hay mucho de la intuición, creo que hay mucho de lo que en él habite, en su cuerpo digo, porque un actor no es más que un cuerpo, que habite en su experiencia como intérprete, lo que haya hecho, por que digo esto, porque en la televisión uno empieza

haciendo un rol, que uno no sabe, ni se tiene la menor idea de lo que va a ser, no es como en el cine en el que se tiene un guión y tienes la claridad de lo que hace tu personaje, de cómo desarrolla tu personaje, hacia donde va, y a partir de allí tu puedes planificar, como lo enfrentarás, desde el punto de vista energético, desde su vestimenta, físicamente, lo mismo pasa en el teatro, al leer la pieza sabes lo que le pasa al personaje, en el tiempo determinado en que transcurre su vida escénica. En el caso de la TV es un absoluto enigma, hablo en mi experiencia, casi siempre lo que me dicen que voy a hacer no termina siendo. Es una industria en la que confluyen tantas cosas, tantos actores, decorados, direcciones, muchas cosas complejíssimas, y mira que uso la palabra industria a propósito, uno es como una pieza que en algunos casos, no ha sido el mío porque he tenido la fortuna de ser amigo y conocer los escritores, el actor nunca llega a hablar con el escritor, con ese ser que crea a los personajes, otros casos también hay días en el que no ves al director porque no sale de su cabina, entonces creo que si hay algo que habita en la TV venezolana para el actor es el DESAMPARO, claro hay excepciones, como tu enfrentas un trabajo, con que herramientas enfrentas un trabajo en esas condiciones, entonces creo que lo primero que tienes que tener es una técnica, una formación, es decir, que tú puedas como actor resolver eso, que tengas una enorme capacidad de improvisación, que ejercites tu memoria a grados inconcebibles, porque muchas veces te entregan una escena una hora antes de grabarla, entonces creo que requiere de actores despiertos con enormes capacidades de resolución de los accidentes.

3.- ¿Cómo considera que ha sido la evolución del trabajo actoral en la TV venezolana?: ...en los años que tengo, yo podría hablar de una **involución en la televisión venezolana** con respecto al trabajo actoral, cuando yo empecé a ver televisión, se veían

programas con actores poderosos, actores que también se veían en el teatro, al igual que en las pocas películas en la cartelera del cine venezolano, ahora hay una mezcla de actores algunos interesantes, algunos formados, otros absolutamente improvisados, otros que no saben que es un actor, otros que ni siquiera saben que es lo que están haciendo en el set, que los han buscado por su cara fea, o por su cara bonita, en ese sentido no hay una rigurosidad en la industria televisiva, hay mucha improvisación de verdad decepcionante, digo esto porque hay casos de personas que yo le tengo un enorme aprecio, como José Simón Escalona, que es un hombre de teatro, he visto un divorcio del sentido de la excelencia... claro que existen excepciones, Leonardo Padrón, es un tipo que cuida mucho su elenco, yo le agradezco eso a él, se preocupa por que su elenco tenga fundamentalmente calidad. Pero en la mayoría de los casos hay una cosa mezclada, un poco irrespetuosa, personas que no se saben ni la letra, por esto no podría hablar de evolución, porque yo como espectador televisivo viví una época interesante en la telenovela venezolana, estoy hablando de la novela cultural, de aquellas de finales de los años '70, mediados de los '80, incluso en los '90 se podía, había un caldo de cultivo interesante desde el punto de vista actoral donde estaban actores con mayores experiencias con lo de menor experiencia, pero había una transmisión de experiencias... ahora pareciera que un actor, cuando pisa los 45 años y en adelante, cuando es el mejor momento del actor, en la industria nuestra suele ser un actor poco aprovechado.

Para mí los actores se dividen en dos, en buenos y en malos, no esquematizo, lo que uno debe intentar es lograr una excelencias en todas las aéreas, y eso se logra con estudio, con el conocimientos de saber que no es igual actuar en el teatro, en el cine y en la

televisión, son formas de enfrentar al trabajo del actor de maneras distintas, lo primero que tienes que entender es que este es un oficio que se hace para que te vea alguien, entonces tienes que tener en cuenta de qué forma te están viendo, en el teatro te ven en corporalidad real, el teatro tiene el tamaño del hombre; en el cine te ven engrandecido, porque las pantallas son realmente grande y el la TV te suelen ver más pequeño de lo que eres, entonces eso implica una forma de enfrentar desde el punto de vista interpretativo, saber técnicamente como vas a ser visto para saber cómo vas a trabajar. Yo siempre les digo a todos, es que un actor no termina de formarse nunca, esto es un oficio en el que uno puede pasar años de años estudiando y que de muy viejo siempre vas a aprender algo del que tienes al lado, entonces yo si soy de los que cree que en este oficio cuando asumes un rol, debemos estar alerta para no dejar de formarnos nunca.

4.- ¿Cuál es la importancia que le da Héctor Manrique al texto dramático?: es lo que está escrito y lo que está escrito es, te hablo como hombre de teatro, aunque lo mismo hago cuando hago televisión, soy sumamente respetuoso, no significa que uno no pueda aplicarle variantes al texto para tener una relación más directa, para que se haga más fluida, ´pero lo que yo nunca suelo hacer cuando versiono una obra es meter una escena que yo escriba, o sacar escenas, o modificar lo que ese actor quiere decir, eso me parece irrespetuoso. Cuando elijo una obra y se la propongo al GA80, es porque esa obra así como está me interesa, es posible que si fuera a los clásicos, un Shakespeare por ejemplo, buscaría hacer sólo una región, porque son tan amplias, siempre respeto lo que se ha escrito.

5.- ¿Cómo considera que debe ser la relación entre el director – actor?: siempre he tenido la definición del director como un ser creador de climas de trabajos, donde todos lo que trabajemos en la producción podamos dar lo mejor de nosotros, y el actor como creador, en la relación con el director se debe instaurar el respeto por un lado, y por otro el director debe entender que el actor también tiene cosas que aportar, para dar otra idea, el director es como la parturienta que trae a la vida a ese actor que representa al personaje. Yo soy un director que no habla mucho, tiene que ver un poco como yo me formé con el maestro J.C. Gené, pues creo que la acción habla más que las palabras, y prefiero darle a los actores una coordenada de actividades físicas que contiene lo que yo creo que el actor deba hacer, esto es algo que puede hacer, es decir, yo siempre le digo a mis actores que mis afirmaciones contiene una pregunta, cuando yo digo haz esto, nos estamos preguntando si esto es lo que hay que hacer, hay que probarlo primero para ver si funciona, esto no significa que yo como director lo que digo es ley; lo que si me interesa es tener un actor abierto a que probemos cosas, yo como director procuro estar abierto para escuchar las propuestas, yo no veo el rol del director como alguien que quiso ser un general, pero como no lo pudo vino a mandar, que se va a imponer, ese no es mi estilo. Ahora hay algo importante en esta relación, es que el director aunque no sepa, para donde va, tiene que hacer que sabe, porque lo peor que le puede pasar a un equipo es conseguirse con alguien que no tiene claro para donde va, porque más allá que pueda llegar a un ensayo sin tener claro lo que se quiere, no se puede dar cuenta nadie, esa es una de la clave para crear la confianza que debe ganarse con el trabajo arduo de ambos.



Marco Alcalá: actor de teatro, televisión y cine, comienza en el año 1995.

La T.V, es una gran fábrica en la que las cosas se producen en series, esto es que no se puede dejar de producir, va siempre contra reloj, y eso te obliga a trabajar de una forma poco creativa y artística, no sólo al actor, sino también a los productores, quienes se encargan de la realización de una telenovela, sin respetar el espacio creativo; porque un artista necesita espacio para crear y madurar las ideas, no se pueden llevar con tanta rapidez... en otros países, en Brasil por ejemplo, a los actores le entregan los guiones completos, trescientos capítulos, 6 u 8 meses antes de grabar; en ese periodo, procesas las ideas con calma, las vas corrigiendo y limpiando los detalles, esto obviamente causa que el proceso final sea mucho mejor acabado al momento de grabación, que cuando se te entrega el libreto de unos treinta capítulos por ejemplo y luego te dicen, cuando vaya saliendo lo demás se te va entregando... dependiendo de la solicitud de los ejecutivos del canal, van haciendo que los escritores vayan desarrollando ideas, lo hacen por una orden, no por desarrollo de una idea creativa, el dramaturgo en este medio no tiene mucha libertad, estas ideas también depende de las solicitudes de los proveedores, estos son los publicistas, la publicidad que pasan en la televisión... esto es un mundo en el que hay un manejo de intereses muy complejo, que va más hacia la parte gerencial y administrativa que hacia la parte artística; obviamente el resultado es lo que se ve en la pantalla, situaciones que a veces no se comprenden, porque tienen que ver con decisiones que no son artísticas. Entonces el actor que trabaja bajo estas condiciones se tiene

que readaptar, te dan un libreto, que le gusta o no, que puede adaptar en esto o lo otro, pero todo es muy rápido y depende de un azar, pues el actor no decide lo que se escribe... tú haces lo que te dan y sobre eso realizas el trabajo que mejor puedas.

1.- ¿Cómo es el proceso por el que atraviesas al momento de la construcción de un personaje?: en la escuela Luz Columba, trabajamos una técnica que hemos ido desarrollando que, digamos, abarca todo, es una manera de trabajar en la que se busca la credibilidad del personaje, la sensibilidad del personaje, a través de la interpretación que nos sirva para el teatro, el cine y la televisión; cual es la diferencia entre uno y otro, digamos que quizás sea un poco la proyección, un poco los códigos a nivel de detalle... pero la interpretación no varía. Lo que necesita la actuación es tener la renovación para mantenerse actualizado en el medio artístico.

Primero que nada, yo creo que los actores deben estar preparados para hacer televisión y, preparados porque un militar, por ejemplo, que tiene una preparación al mandarlo a cualquier país va a saber defenderse porque tiene la técnica que aprendió detalladamente, la tiene dentro de sus conocimientos; si el actor está mal formado y no está seguro de la técnica, cuando llegue a su lugar de trabajo se le pueden presentar mil cosas que lo van a perjudicar, me refiero, a un guión mal escrito o diálogos mal hechos, si el actor conoce su trabajo y tiene la formación adecuada, obviamente podrá sugerir al director o algún escritor que no se está de acuerdo con lo que se escribió para el personaje, entonces el actor tiene que estar preparado; segundo, para trabajar en televisión yo pienso que el actor tiene que acercarse mucho al hiperrealismo, que yo lo veo como ser sincero, que la gente se

crea el personaje, mientras más sincero, mientras más creíble para las personas que te ve sea el personaje, es lo que da el buen resultado; en el caso del cine y la televisión, esto es más importante porque la imagen va mucho al detalle, cuando esta el rostro en la pantalla todo tiene que ser sutil, nada exagerado, no puede llegar a la caricatura. Interpretar es donde se presenta realmente la complejidad, porque aprenderse la letra no es difícil, saber cómo me voy a mover tampoco lo es, difícil es que la gente sienta y, yo transmita que ese personaje existe allí. Es necesario recordar que no está bien el naturalismo escénico, porque a veces esto lleva a una cosa plana en la que no pasa nada; por eso tiene que haber un personaje, esto está ligado al trabajo continuo, a lo minucioso, a la proyección de las características que cargan al personaje, porque en la representación se habla de actitudes, no de estados de ánimos, por esto normalmente se trabaja a partir de la personalidad del actor que la carga en el rol que va a desarrollar.

2.- ¿Cómo consideras que debe ser la relación entre el director – Actor?: es una relación como un matrimonio, en el que a veces se pelea pero se mantiene siempre, el director no puede estar en un sitio y el actor en otro, tienen que estar siempre juntos, porque la visión del concepto de la obra, de la propuesta, de la idea, la tiene el director, dentro de ese concepto todo tiene que encajar y, el actor como creativo tiene que desarrollar una idea dentro de esa macro idea que ya estipuló el director; entonces la única manera de hacerlo que tenga sentido, que sea armonioso, y que sea como una gran orquesta es que el director y el actor tengan una comunión, como dos partes que se complementan, esas reuniones que se hacen previas a los ensayos en los que se discute el texto, son

necesarias porque allí se comienza esa relación, que debe ser obligatoria en la que nadie esté por encima de nadie.

3.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos? no existen escuelas de formación, lo que he escuchado son talleres que dictan actores de la misma televisión, para que la gente se inscriba dos o tres meses y, ojo, no dan resultado, esto es una carrera tan extensa como cualquier otra, tú no puedes ser un profesional de algo en tres meses, no se puede pretender que luego de este breve período se llegará a ser exitoso; tal vez se tuvo la suerte porque se es exageradamente hermosa, o es un galán... puede que te den la oportunidad de trabajar y, tal vez tu trabajo sea horrible, pero esto ocurre por la parte gerencial más que por lo artístico, si la decisión de contratar el personal, estuviera en mano de verdaderos críticos de arte, esta persona aunque sea bellísimo, se le dirá que no sirve, porque no da lo que se espera; pero como ahora se necesita imagen se consigue actuar en la televisión venezolana. Yo creo que lo más importante sería que se estuviera preparado, para que el trabajo que se realice sea del nivel óptimo que se espera.

Yo siempre sugiero que estudien y no que anhelan el momento para el que se va a trabajar, sino que anhelan el momento de ejercitarse a nivel de laboratorio, como los científicos para mantenerse en la forma idónea en una representación, también es importante no abandonar el entrenamiento continuo, ver teatro, y no conformarse jamás con lo que se tiene, hay que apuntar siempre a lo mejor...



Moisés Guevara: actor, director, productor de teatro. Con más de 30 años de experiencia profesional.

1.- ¿Cuáles son los factores que influyen en la construcción de personaje? una

cosa que yo aprendí hace mucho tiempo con un maestro al que respetaba muchísimo, lo digo en pasado porque acaba de morir: este era Juan Carlos Gené, él nos daba la imagen de un semáforo, que uno tiene que tener al leer un texto; al imaginarse un semáforo en el que las luces cambian, a veces la luz era verde se puede seguir adelante, cuando la luz es amarilla hay que andar con precaución y, la luz roja es cuando hay que detenerse. Es una imagen que procuro conservar, la tengo muy presente cuando estoy dirigiendo. Mi otro gran maestro es Hugo Ulive, él hablaba de descubrir los pliegues dentro del parlamento, hay que imaginarse una cortina drapeada, ese pliegue que no se ve, es importante para la imagen de la obra y, lo que se intenta constantemente es descubrir dónde están esos pliegues y que me ensañan esos pliegues, a que me lleva el trabajo con el actor... con los trabajos de mesas se convierte la construcción del personaje en una conversación, en un redescubrir más allá de la imagen aparente que el personaje tiene.

2.- ¿Cuáles son problemas que suelen presentarse al momento de la interpretación?

existe un problema fundamental y hablo en el ámbito venezolano, los actores venezolanos no tiene rigor a la hora de enfrentar o de construir un personaje, estos actores no tienen un

espacio para entrenar diariamente, rigurosamente, para leer la obra que se está montando, o simplemente leer una obra de teatro cuando no se está haciendo nada, porque el oficio del actor es leer e interpretar, ¿dónde está ese juego de: si yo tuviese que hacer esto...?, entonces lo voy a leer y voy a jugar en este tiempo libre, voy a jugar a interpretar, esto porque me servirá para el crecimiento personal.

3.- ¿Cómo considera que debe ser la formación actoral? yo creo que siempre debe arrancar por el teatro, es el primer espacio de iniciación, sin hacer escala de valores: el preescolar de la actuación es el teatro, después empiezas a prender una serie de técnicas que tiene que ver con hacer cine o televisión... el trampolín debe ser el teatro, creo que se ha demostrado que la formación debe estar vinculada con la lectura, con la comprensión. Siempre he pensado en que uno no puede perderse en la formación, por eso la lectura es importante. La mayoría de los actores en la actualidad conocen muy poco sobre obras de teatro y, uno se quedaba con la imagen, un poco presa de: cómo que no habías leído antes a Shakespeare... cómo es que eres un actor profesional sin haber leído... luego hay todo un trabajo físico, corporal, más allá de esa deformación a la que nos ha llevado sobre todo la televisión, en la que la gente se entrena para verse interesante, pero, físicamente hay que entrenarse sin llegar a la deformación del cuerpo... dicen: tu cuerpo es tu instrumento, yo no creo en eso, yo creo que tu cuerpo eres tú, más allá de mi cuerpo no sé que hay, por eso yo tengo que cuidarme en la totalidad. También el trabajo vocal es importante, entender cómo funciona ese sistema y, desarrollar una escala muy amplia que te permita tener tonos muy graves o llegar a octavas más arriba... siempre en función del personaje que vas

construyendo; la clave fundamental del trabajo actoral una vez que se conoce todo lo anterior, es el juego, esto es un juego que hay que disfrutar.

4.- ¿Cómo consideras que ha sido la evolución de la actuación en T.V. venezolana?

Yo creo que el medio está en crisis, que el género se ha ido transformando, está en un proceso de readaptación, ya no es la telenovela romántica de mediados del siglo XX, este siglo generó gran influencia en la telenovela... hablamos de la telenovela cultural, que hizo Cabrujas, la telenovela social como la que plantea Ibsen Martínez o una novela corporal de sugerencia, como la que yo siento que plantea Escalona... pero esto no termina de calzar en el género televisivo actual. Venezuela entra en el estado de premura en el que el rating es quien decide el tema que se va a tratar, es más un ensayo y error. Cosa que debemos mejorar para alcanzar una verdadera evolución en nuestro trabajo...



Javier Vidal: licenciado en comunicación social, post grado en teatro latinoamericano, en 1973 comienza su carrera como director, como actor en televisión

1.- ¿Cuáles son los factores que influyen en la construcción del personaje? teniendo siempre la base, uno tiene que crear siempre la base sobre el trabajo metodológico sobre la construcción de un personaje, que son palabras del maestro Stanislavski, hablo de la *teatra-dimensionalidad* del sistema de producción de un personaje, el aspecto físico, el aspecto psicológico, el aspecto social, que es: social- político- cultural y, el aspecto meramente dramático del personaje... claro, dentro hay otros vínculos, sobre todo desde el punto de vista psicológico, donde uno podría abrir otras ramas como lo que se llama: el carácter... el carácter sanguíneo, el carácter colérico, el otro carácter... que serian los cuatro humores. Pero esas serian las cuatro dimensiones que tienen que abrirse para construir un personaje en el teatro y en el cine, porque es lo más cercano a la construcción de un personaje. ¿Por qué hablo esto? porque el género de telenovela, no maneja la terminología de personaje, desde el punto de vista romántico, sino que maneja tipos, arquetipos y estereotipos... claro, como tipos lo que hay que estudiar es por qué son tipos y, ese es otro trabajo.

2.-¿Cuáles consideran que son los problemas que se presentan en el momento de la interpretación? yo creo que a lo mejor es un problema del sistema de producción... es muy rudo, por utilizar un término nada científico, porque empieza cuando el escritor no construye

un personaje; reitero, se construye un tipo, y los tipos tendrían otras divisiones, que dicho ahora de memoria se me va... está la primera dama, el galán o héroe, el justiciero, el traidor del melodrama, la malvada, el tonto o el gracioso, estos que son los llamados ayudantes... la mamá de la primera dama, el papá, la amiga, la compañera, hay toda una serie que se va abriendo... puede llegar a realizar varios tipos, pero, esto no se instruye, no se informa, el actor llega sin saber nada. En principio ya firmas un contrato sin saber qué es lo que vas a hacer, antes más o menos te decían, ahora no, en mi época por lo menos yo llegaba a decir esto no me interesa, no quiero hacerlo, ahora el actor corre a firmar el contrato, lo que sea, pelea el contrato y luego recibe el personaje. Después se suele tener una entrevista con el dramaturgo, a veces si tienes fortuna en individual, sino en colectivo, a veces es individual y no existe colectivo, a veces existen las dos y, ya te enfrentas a la dirección; en la dirección nos encontramos con el sistema de producción de un director que no tiene formación en la vía de interpretación de actores, es un hombre de la televisión, que por supuesto lleva muchos años haciendo televisión, que ha comenzado -a lo mejor- como asistente de cámaras, lo que se llama *recoge cables*, después pasó a ser cámaras, después paso a ser cámara exterior, después fue director de exteriores -a lo mejor- fue coordinador, antes de director, si lleva mucho tiempo pasa a ser director y, lo que maneja muy bien es todo lo que sea... a veces editor, ha habido casos de los que están en la edición del video tape y, pasan como Aura Marina Guevara pasó a la dirección, porque el director tiene que saber mucho de edición aunque técnicamente no lo digitalice. Entonces claro, el enfrentamiento del director con el actor es que nos encontramos en campos completamente empíricos e intuitivos y, si nos encontramos con un actor que viene de la pasarela, del miss y míster universo a la

interpretación, nos encontramos con un verdadero desastre, en cuanto a las formas de la interpretación, no estoy hablando en cuando a la captación del público, sino al trabajo interpretativo, *la deontología* del actor frente al personaje.

3.- según su criterio ¿Cómo considera que ha sido la evolución de la actuación en la T.V venezolana?: bueno, lo que pasa es que cuando nosotros llevamos más de cincuenta años haciendo telenovelas... en cincuenta años de telenovelas fuertes de una hora de edición al aire diaria... al principio todo este nacimiento en la década de los '50, fue alimentado, de lo que fue alimentado siempre el cine y la radio, de la gente de teatro. Está la gente del teatro: vino la radio, está la gente del teatro: vino el cine, ésta gente en los primeros años, decía que el cine no era arte. De una gran casta de actores de teatro, optaron para hacer... concedieron hacer cine, así paso también con la televisión, lo mejor del teatro venezolano fue lo primero que se escogió, pero ya en la década de los '60 la figura del actor... ha habido una relación reciproca y reflexiva por parte del actor naciente del nuevo medio... Las escuelas fueron muy reacias a dar algunos instructivos sobre lo que era actuar en televisión... es verdad que actor es actor, y no se es actor de medios; pero el actor tiene que conocer las técnicas, es decir, de la misma manera que le enseñan al actor a colocar la voz, a respirar, a impostar -porque en el teatro es así- de la misma manera hay que decirle que cuando se hace televisión, no hay que colocar la voz, ni impostar, si no que hay otras técnicas, como la técnica del *close up*, la técnica del movimiento, la técnica de los tres cuartos -que también es stanislavskiana- en fin, saber donde están las cámaras saber todo lo que es un corte, saber cómo se trabaja fraccionadamente y, creo que aun hoy en día las escuelas que yo he visto tiene esas normativas de lo que es el actor en el medio, pero de todas maneras creo que siempre ha

habido evolución, claro es un medio muy voluble porque una persona con figura mediática, inmediatamente pueden fabricar un actor para una telenovela.

5.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos? no soy amigo de las recomendaciones, pero lo que siempre digo es que la formación es básica para enfrentarse a una carrera seria, como la de la actuación, es decir, nadie se imagina que una persona que salga del bachillerato y, tenga muy buena planta, pueda construir el puente sobre el lago de Maracaibo; primero tiene que pasar cinco años básicos en ingeniería de puentes, después vamos a ver si puede construir el puente y, aquí también, aquí tendría que haber primero unas bases y a veces no pasa eso, salen del míster Venezuela directo. Cuando estás formándote para actor, estás formándote en todos los campos... el teatro es lo básico, es la base, empezando porque se tiene que hablar de personajes, tú no puedes empezar hablando los tipos de telenovelas... después no podrás... si tienes la base del teatro y, después saltaras a la televisión, con las bases de teatro es mucho más fructífero que, saltar de la pasarela de moda...



Rosario Prieto: muy agradecida de esta entrevista de una estudiante que está preparando su tesis...

Empecé hace 53 años en la televisión, como chica del *show de Renny*, a partir de ahí empecé a preocuparme por mejorar, porque la vida de la bailarina es muy corta estudié coreografía en Nueva York, estudié teatro en México, en España y, luego empecé a incursionar en la televisión y a la altura, tengo, en este momento tengo 107 telenovelas y 108 con la que estoy grabando que se llama: *teresa en tres estaciones*.

1.- ¿cuáles considera que son los factores más influyentes en la construcción de un personaje?: primero hay que estudiar... nosotros somos un país al revés, aquí primero fue la radio, después la televisión y, luego fue el teatro; nosotros no somos de una herencia teatral, no la tenemos, es mentira, aquí fue la radio y, luego, al estar la televisión, la gente quería ver a sus actores de la radio en televisión y, hoy por hoy, quieren ver a sus actores de televisión en el teatro; porque se acostumbraron a eso, no se acostumbraron al teatro, se vienen al teatro con el cierre de RCTV, que empiezan, entonces, los artistas a salir a buscar trabajo, indiscutiblemente ninguno es millonario, no todos son multimillonarios, para poder quedarse en casa y, aún así a uno le gusta trabajar... entonces, hay que estudiar, en todos los países donde yo he estado... yo soy docente en artes, mención televisión, yo hice unos talleres hace dos años en Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, para mejorar mi calidad de enseñanza, entonces aquí las personas, la mayoría de las personas, que logran tener un mínimo de éxito,

se quedan allí, no van en la búsqueda de cosas mejores, de estudiar, de prepararse; un actor tiene que estar preparado; preparado a todos los niveles, porque si en un momento te van a hacer una entrevista no sabes que vas a contestar... no veo noticias, pero leo el twitter todos los días (risas)...

2.- ¿Cuál considera que es el principal problema que se le presenta al actor al momento de realizar su interpretación?: bueno, la preocupación indiscutible es que el papel que uno va a desempeñar sea bien hecho, esté bien construido, sea del agrado de todo el público, esa es la mayor preocupación, del verdadero actor o de la verdadera actriz, no la fama, la fama no interesa, a mí no me interesa, nunca me interesa la fama... actrices hay muchos y buenos y, actores hay muchos y buenos; seres humanos buenos: pocos...

3.- ¿Cómo cree que ha sido la evolución de la actuación en la televisión venezolana?: yo creo que ha sido involución, ha sido al revés, antes para llegar a ser una protagonista tenías que pasar por un montón de... ¿cómo te digo yo?... de filtros, tenías que estudiar, prepararte... había un sindicato de radio, televisión, cine, teatro y afines, donde uno tenía que presentar exámenes de teatro, tenías que estudiar teatro, presentar su examen de teatro, saber que estaba bien y, luego se le daba la posibilidad de cien capítulos donde eras secretaria, o eras enfermera, o eras la muchacha de servicio de la casa, o eras una empleada de la calle, del mercado... después que tú tenías esos cien, te daban la autorización para ir a presentar tu examen como actriz o como actor y, lo mismo, si no lo podías hacer en televisión se combinaba, en entradas en teatro y televisión, podía ser sesenta teatro, cuarenta televisión... así se hacía los actores, escalón por escalón... yo he hecho por lo menos

cien madres y, mis cien madres son distintas, porque no todas las madres son iguales, acabamos de ver el ejemplo de tu mamá, que prefería quedarse en otro sitio más alejado, para que tu hicieras cómodamente tu entrevista, hay otras madres que no, que quieren estar en la entrevista... cada madre es distinta...

4.- ¿Cómo considera que debe ser la relación entre el director y el actor?: la relación con el director y -se lo enseñó a mis alumnos- es de respeto total, el director puede ser tu amigo íntimo, inclusive, puede ser tu esposo, tu pareja, tu novio, pero en el momento que te está dirigiendo merece el respeto, es el SEÑOR DIRECTOR... yo he trabajado con directores que los vi nacer y, cuando estamos trabajando es: señor director, señor director... es un respeto, porque él es el que tiene la batuta; la diferencia entre el cine, la televisión y el teatro es simplemente el director, porque en las tres fases eres actor o actriz, entonces tú tienes que dejarte llevar por todo lo que te diga el director, creas tu que esté bien o creas que está mal... cuando no estás contento puedes consultarlo con él... llegar a acuerdos, pero la diferencia entre actor de televisión, de cine, de radio, de teatro, es el director, es quien tiene que marcar tu trabajo.

5.- ¿Cuál es la importancia que le da Rosario Prieto al guión o texto dramático?: primero leo el guión, si me gusta interpreto, no quiero nunca que el personaje se parezca a mí, quiero que sea completamente distinto para que no se me haga fácil, a mí no me ha gustado nunca el trabajo fácil; he trabajado en todas las facetas: drama, comedia, tragicomedia, en todo he trabajado, porque yo creo que soy actriz integral, no actriz dramática... cómica no soy, soy comediante, que es otra diferencia...

6.- ¿Cuál es su recomendación para los nuevos talentos? deben preguntarse, ¿realmente te gusta esto?, ¿realmente yo soy capaz de actuar?, ¿realmente yo quiero ser un actor para toda la vida? Porque mantenerse, el tiempo que me he mantenido yo, cincuenta y tres años, yo nunca he salido de pantalla, para tener ciento siete telenovelas, programas de animación, programas de comedias ¡cónchale! hay que tener talento y, aparte del talento dedicación... esta es una carrera para casarse con ella, esta es una carrera sin fin, que siempre hay algo nuevo que aprender, igual que los médicos que no se quedan con lo que aprendieron en la universidad, sino que hay nuevas técnicas, hay nuevas cosas con las que uno no se puede quedar atrás... le recomiendo a los muchachos y, a las muchachas, que se enamoren de la profesión, que primero investiguen si les gusta, si realmente quieren ser famosas y ricas, admiradas por el público, o quieren dedicarse a esto como se dedica un sacerdote a su iglesia, como se dedica una madre a un hijo, como se dedica el actor a su escenario, a su pantalla de televisión, a su set de grabación...



Carlos Márquez: actor de teatro y televisión

de 86 años de edad... Comencé mi carrera por el año 1942, por instinto fui a un grupo que se reunía por la quebrada de Cotiza, era una casa de piso de tierra, donde nos reuníamos los muchachos, muchachas y, había una persona que fungía de director, había una cosa de... yo diría que de divertimento, no era ninguna... ni siquiera se asomaba a ser una escuela, sino una cosa experimental. De ahí pase al recién fundado Ateneo de Caracas, en esa época quedaba en la esquina de las mercedes, en la parroquia Altagracia, la dirigía Manuel Rivas Lázaro, aunque no era un hombre de teatro, propiamente dicho, era un gran lector, sobre todo, conocía mucho la dramaturgia universal, era un hombre muy intelectual... después pasé a estudiar con Elías Marcelli, que quedaba en la esquina de la bolsa, ese hombre sumamente inteligente, ensaye con él unas piezas de O'Neill como: *el mono velludo*... era sumamente inteligente, pero muy débil, sin contacto, italiano, venia del neorrealismo del cine italiano, pero con una gran formación... el prácticamente cerró la escuela porque no tenía con que pagar el apartamento... yo tenía un amigo, o tengo todavía, porque está vivo, Alirio Lamas, pintor venezolano, que formó parte de los disidentes de la pintura, de la escuela de pintura de aquel momento en Venezuela y, junto con otros pintores, crearon: *El Taller Libre de Artes*, como yo era amigo de Alirio, le pedí por favor que nos diera un espacio y, él, gentilmente nos dio un espacio en *El Taller Libre de Artes*, me lleve a Elías, junto con los alumnos, estuvimos dando clases allí... debute con una obra de Charles

Vilfranco en 1948, después llegué a la escuela de *Arte Escénico* de Juana Sujo en 1951... ya en '52, la escuela fue ascendida a *Escuela Nacional de Arte Escénico*, en ese mismo año, debuté profesionalmente al lado de Juana... pero de todos modos ahí pasé dos años en la escuela, aunque ya hacíamos teatro profesional, seguía formándome en la escuela, el sólo ejemplo de Juana, era suficiente... en los años '53 vino la televisión, la televisora nacional, era el canal 5 fue quien inició la actividad de la televisión... entonces al año siguiente, empezó a hacer programas... a parte de las entrevistas, hacían una programación a cerca de la colonia, de los indígenas, después toda la época de la independencia, en fin, hacían programas culturales si se quiere limitados, considerando la época... después vino la televisión comercial, entonces pasé a Televisa, que es lo que hoy es Venevisión y, después a Radio Caracas, aunque ya yo estaba en Radio Caracas haciendo radio, desde el año '52 haciendo radionovelas... bueno esa fue la formación que tuve, leíamos algunas obras de teatro, en aquella época eso nos iba ayudando... finalmente pasé por la universidad, buscando nuevos conocimientos, tratando de mejorarme, no sólo en lo teórico, sino en lo práctico...

1.- ¿Cuáles considera que son los factores que más influyen en la construcción de un personaje? En primer lugar, leer el texto, porque cuando el texto está escrito, solamente, no pasa de ser una obra literaria, se convierte en obra dramática cuando pasa al escenario, de modo que, el actor, primero... no solamente leer la obra sino leer entre líneas, ir descubriendo el personaje; después, como factor, la memoria, tener buena memoria, precisamente en base a la memoria, le da seguridad al actor, porque si va inseguro no es capaz de interpretar al personaje, porque él mismo no está bien. Entonces leer entre líneas, tener buena memoria, ejercitarla... eso diría yo que es lo más elemental como factores que

ayudan a la creación de un personaje. Pudiera decir un poquito más, según mi punto de vista, de lo que he seguido... hay un proceso entre el texto y la actuación, propiamente dicha, quiero decir con esto, que el actor, cuando empieza a leer entre líneas empieza a descubrir el mundo interior del personaje que va a representar, cuáles son sus ambiciones, su calidad como ser humano, cual es su conducta, como son sus emociones, sus sentimientos, porque el teatro –para mí- sigue siendo sentimientos... aquí adentro hay que sentirlo (pone su mano en el pecho), hay que emocionarse, todo lo contrario de lo que decía Diderot, él decía que el actor debía usar el razonamiento, que el actor debía conmover al público, pero no debía conmoverse él mismo, yo no lo entiendo... creo que Stanislavski dijo, o Grotowski o alguno de ellos... decía que siendo aun las actuaciones al estilo de Diderot, siempre se notaba la emoción... entonces hablando de ese proceso, el actor tendría que llevar la vida interior de ese personaje, traerla a su mundo interior, o sea, la psiquis de el personaje, traerla a la psiquis del actor que va a interpretar... la psiquis del actor es lo único que puede entender la psicología del otro personaje... el cuerpo no, porque cuando una vez está incorporado ese mundo interior y, está compenetrado con el del actor, entonces el actor lo que va es a ofrecer sus manos para gesticular, las piernas para moverse, los ojos para ver, la garganta, la voz... te va a prestar todos esos órganos, por eso Stanislavski habla tanto de la *organicidad*, ponerlos todos en funcionamiento... entonces hay un gran proceso y duro... es importante para el actor fijar, los tonos, las pausas, los movimientos, hay que fijarlos... pero aunque el director haya marcado ese movimiento, de una silla a una mesa, por ejemplo, no es que tienes que hacerlo porque el director lo marco, sino que tienes que crear la naturalidad para que dé la impresión de que aquello es espontáneo, que está saliendo improvisadamente, que

son movimientos naturales del personaje, con esa naturalidad, hay que cubrir todas las cosas que dije antes, tener la seguridad del texto, haber fijado todas las posiciones... yo por ejemplo, tengo la costumbre de llegar dos horas antes al teatro y, empiezo a pasearme por el decorado, me siento donde tengo que sentarme en la escena, me regodeo, digo el texto que debo decir ahí, ensayo cuando me levanto, lo que debo decir... ese es mi trabajo personal... me coloco debajo de los focos, busco el lugar... para ayudar un poco a la técnica, porque si el foco está puesto en un lugar y tú te paras en otro no tiene sentido... si te colocas debajo del foco adquiere valor escénico lo que se hace...

Este proceso ocurre parecido en la televisión... la T.V. es una empresa comercial, ya se aleja del arte, aunque pudiera hacerse arte en la televisión, pero es una cosa muy mercantilizada y, me consta de toda la vida, esto no es nuevo, siempre hubo improvisación con los libretistas, se les daba un... se le ordenaba alguien que escribiera de hoy para mañana, entonces mañana venía el libretista y nos entregaba el libreto a los actores, para hacerlos pasado mañana, de allí venían las famosas *chuletas* de los actores viejos... claro cuando yo tenía 25 años, yo veía a 5 metros podía ver una letra pequeña... poníamos esas chuletas detrás, en la espalda, en un rincón, en el suelo, en el techo, porque hay siempre una palabrita... uno lo dice todo, menos una palabrita que cuesta decir, no le ocurre a todos, pero esa era la palabrita que había que pronunciar... entonces hablando de la televisión, es una cosa verdaderamente comercial e improvisada, me da pena los jóvenes, los que llaman "los protagonistas", porque son los que se enamoran... a esos les dan más de la mitad de la novela la hacen ellos, pobrecitos, yo digo "pobres" porque en qué tiempo van a estudiar, entonces llegan, le dan un vistazo al libreto y después inventan, van improvisando, entonces

sale un trabajo improvisado... las manos, los actores no saben qué hacer con las manos... parecen aspas... entonces es un trabajo *muy traído por los pelos*... el director, generalmente... antes habían directores de teatro, estaba Alberto de Paz, Román Chalbaud, gente que nos dirigía, Juana Sujo, pero fue degradándose la cosa, no es por mal, pero un muchacho que recoge cables, después pasa a camarógrafo y, de camarógrafo, pasa a director... yo no digo nada que pueda dirigir programas... que se yo... entrevistas... pero dirigir a uno el actor... yo a veces me he sentido apenado, me da pena conmigo mismo... al ser dirigido por personas que a lo mejor no han ido nunca al teatro... entonces es terrible el mundo de la televisión, lo único es, que le ha permitido a uno ganarse un dinero para comprarse un apartamento o un carro... ahora hay unos que lo hacen solamente por ganarse el dinero y no le prestan atención; no aportan como actores para elevar la calidad de su personaje y de la obra... es feo decirlo y, más hablando de mí, pero como me estás entrevistando yo te digo que, yo si le pongo mucho interés a lo que estoy haciendo; pero entonces, ¿qué pasa? los escritores, con la velocidad con que le piden eso... repiten mucho las palabras, son reiterativos, pero es sin querer... entonces yo, desde que me entregan el libreto, tengo un diccionario al lado, busco los sinónimos; voy acomodando las palabras, voy de alguna manera enriqueciéndolo, desde mi punto de vista, porque yo sé que ellos lo hacen muy apurados... eso si... los muchachos no tienen tiempo ni la madurez suficiente para hacerlo, ellos creen que es llegar y ser bonitos, o la muchacha si tiene buenos senos... eso no es... la cosa es más trascendental; además en la televisión no hay nunca un mensaje, constructivo, edificante; hay una cosa que se juega entre el texto y la violencia, las drogas... pero muy pocas veces se elevan y elevan al espectador, porque ¡caramba! hay muchas novelas brasileñas, yo vi algunas cosas de

Colombia, yo no veo novelas... pero a veces me interesaron y, vi cosas que a veces me interesaron que hacían ellos, los colombianos, unos unitarios, que pude llegar a ver hace años, pero eran fabulosos, increíbles... que lo hacían sentir a uno; lo dejaban a uno pegado al televisor... lo mantenían a uno en primicia.

2.- ¿Cómo considera que ha sido la evolución de la actuación en la televisión venezolana?: mira... éramos unos muchachos todos cuando empezamos... se empezó haciendo programas de gran calidad, yo recuerdo que Radio Caracas... habían unos programas como *cicloramas, domingo a las 9, teatro megas...* era donde se hacían obras de teatro adaptadas, para una hora... yo recuerdo haber hecho *el Mercader de Venecia, la Fierecilla Domada*, muchos, muchos programas anecdóticos... entonces también fue decreciendo, se convirtió en lo que fue: los culebrones, de los '90, han llegado hasta el día de hoy, en lo que vemos ahora... o sea que ha involucionado, tanto el teatro como la televisión... y no creo que sea por falta del subsidio gubernamental, porque antes lo hacíamos también con las uñas... pero falta como una voluntad para hacer las cosas bien y escoger un elenco que sea propio... como las caimaneras del beisbol...

3.- ¿Cómo debe ser la relación entre el director- actor?: en principio amigable... el director se supone que debe tener más experiencia de vida... porque hay muchos casos que los directores son jóvenes que son extraordinarios; pero en todo caso, hay una sensibilidad especial... el debe haber captado lo mismo, o tal vez otra manera de ver al personaje, una cuestión para discutirlo el director con el actor, cómo lo veo yo, cómo lo ves tú... de repente

coincidimos, sino en términos generales, en algunos detalles... debe haber una fraternidad, una fusión, entre el pensamiento del director y el pensamiento del actor...

4.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos? la televisión tal como está no vale la pena trabajar... de verdad... debiera la empresa elevar el nivel de televisión, porque si estamos en el siglo XXI, ningún actor del siglo XX tiene que ausentarse de la televisión, no, todos los grandes actores del mundo han trabajado en la televisión, pero en una televisión selectiva, que tenga peso, que tenga valores... entonces la recomendación para el muchacho que comienza es muy poca, yo tendría que decirle que no trabaje, pero ellos necesitan trabajar, como me pasó a mí, pero es un sacrificio muy grande... yo creo que la cosa debería comenzar por mejorar la empresa, sería un banquete para los espectadores, sentarse y decir: hoy hacen tal montaje... que la gente se siente en su casa a ver un programa como si fuera al cine, eso sería lo ideal... de modo que a los muchachos, sería una maldad decirles: mira no trabajes... no, porque están buscando el sustento... claro, no deben excederse en el individualismo, en el egoísmo que hay allí... porque hay muchos ¡que se creen que son la quinta esencia!, porque son protagonistas y, eso no es verdad, porque si ellos se vieran al final se dijeran: ¿qué dije yo en toda la obra?, ¿qué mensaje di?, el consejo sería, que se dediquen un poco más al trabajo, por un tiempo y cuando termines de hacer la novela te vas a bonchar... pero mientras la haces, búscate el diccionario –que ha sido mi consejo- piensa en lo que vas a decir, en como lo vas a decir, porque el director no tiene tiempo y a veces no está capacitado tampoco... entonces tu, como muchacho de la televisión se supone que tú estás hablando de uno egresado de una escuela, aquel que tenga ya cierta formación... dedicarse más a su trabajo y mejorarlo en lo posible.



Fernando Gómez Castillo: es el actor teatral con más edad en la historia del teatro venezolano, a sus 97 años de edad comenta lo siguiente sobre su formación...

...Nací en la Guaira, pero desde muy jovencito, muy niño, tendría ya 2 años mis padres se trasladaron a Caracas, de tal manera que casi considero a Caracas mi ciudad natal... bueno hija, el recuento sería larguísimo para decirte cómo fue que yo

comencé mi carrera, pero el asunto está, en que, en realidad mi madre fue actriz y cantante, ella ejerció durante 10 años, se retiró por sus hijos, pero entonces quedó en mí impregnado esa cosa admirable que se transmite de madre a hijo y, que se cultiva... mi madre dejó en mí esa semilla admirable del amor por el teatro. En Estados Unidos, yo fui a Estados Unidos en el año 1937 cuando tenía 21 años de edad; entonces allá, yo fui a estudiar medicina, pero no pude porque son muy caras las universidades... entonces como siempre tenía el amor por el teatro, empecé a pasearme por todos esos lugares y, había un grupito, muy bonito integrado por actores jóvenes latinoamericanos todos... que hacían teatro en el sótano de un iglesia... se hacía teatro en español, por supuesto, empecé a frecuentarlo hasta que ellos me invitaron a que ingresara... esos fueron mis primeros pasos, allí interprete una cantidad de personajes que al principio me costaron mucho... pero poco a poco me fui adentrando... regrese en el año 1941, cuando el General I. Medina Angarita era el presidente de la Republica y había

fundado la *sociedad amigos del teatro*, ahí figuraron los más grandes y connotados intelectuales, poetas, dramaturgos de Caracas, fue allí cuando me metí de lleno con el teatro...

1.- ¿Cuáles son los métodos o pasos que seguía al momento de realizar la construcción de los personajes?: nosotros, teníamos un sistema que era muy personal, porque no habían academias de ningún tipo, te estoy hablando del año 1941... aunque te debo decir una cosa, las academias no hacen actores, lo que hace al actor es sus cosas, sus experiencias y la inspiración que en un momento determinado pueda tener... pero sin embargo, pues, yo me adentré, dentro de este grupo, lentamente pues, empecé a interpretar papeles de cierta responsabilidad que además, estaba dirigido por Andrés Eloy Blanco, Víctor Manuel Rivas y, debuté en esa sociedad, con una obra que se llamaba: Pactos de bodas de alejo Fuenmayor, un dramaturgo muy viejo, que tenía mucho talento, escribía cosas muy buenas...

2.- ¿Cómo debe ser la relación entre el Director-Actor? ¡Oh! íntima y muy respetuosa, muy llena de esos sabores extraordinarios... que son personajes que se están tratando para una labor, para gestión, para un hecho artístico que es de gran responsabilidad, y que para ellos competen esa responsabilidad de hacer una cosa lo mejor posible. El director, generalmente... imparte sus puntos de vista y uno pues tiene que seguirlo, cuando hay ciertas diferencias se pueden discutir, como es lógico pensarlo, pero generalmente se está sometido a las directrices del director.

3.- ¿Cuáles considera que son los factores que más influyen al momento de una interpretación? El artista, el actor, el intérprete teatral... no goza sino del privilegio de dos grandes factores: su voz y su presencia física, su cuerpo, con esos instrumentos él puede trabajar todo lo que uno quisiera siempre que tenga esa intuición admirable de saberlo conducir sin exageración... sin menos precio...de esta manera, la voz, por ejemplo... influir en la voz de un actor es sumamente importante, hay que impostar la voz para que llegue a un público, a un conglomerado humano que está allí espectador... que cale en lo que uno está diciendo y no se le vaya... el tema no se pierda... la voz es muy importante en el actor y en el intérprete y saberle dar las inflexiones... el ensayo que uno realiza -por ejemplo- para aprender un papel y, para después desempeñarlo; el ensayo es tan importante... que uno debe estar constantemente en contacto con esa obra que está aprendiendo, que está ensayando, no porque en un momento determinado uno se lo sepa de buenas a primeras, no... eso hay que trabajarlo constantemente, de tal manera que cada vez que yo actuaba en el teatro, ya cuando comenzaba, después del periodo de ensayo, etc., cuando venía ya el montaje definitivo, yo era un hombre que me desayunaba con mi obra, dormía con mi obra, era cosa que la tenía constantemente pendiente, de tal manera que no me fui de bruces que perdía el control de las cosas... ¡claro! la concentración absoluta que hay que darle a un personaje que uno está estudiando... en cuanto a la interpretación ya con el público debe ser totalmente completa...

4.- ¿cómo considera usted que debe ser la actuación en el cine venezolano?: yo he tenido poca experiencia con el cine venezolano, el cine ha hecho cosas muy buenas... yo no soy muy adicto al cine, al sistema del cine, de repetir mucho y, de cortar... yo considero que

un intérprete de una obra, debe ser una cosa continua constantemente, de tal manera que ese sistema del cine a mi no me ha calado nunca.

5.- ¿cómo considera usted que debe ser la actuación en la televisión venezolana?:

...con la televisión es más grave, es mucho más grave, allí no hay seriedad, eso es falso... un personaje que se aprende... a penas te dan el papel se lo aprende, o te dan un apuntador, como va a interpretar, ¿qué hondura puede concederle a ese personaje que él está interpretando? Eso es imposible, hay que construirlo lentamente con mucho esfuerzo y, muchas veces equivocarse... y uno mismo oírse, cuando uno no se oye bien, así no es, así no es, así no es... hasta que llega un momento en que se dice: aquí si va... entonces es cuestión de saber interpretar para que la gente entienda lo que uno está diciendo.

6.- ¿Cuál es la importancia que le dio Fernando Gómez al guión o texto dramático?:

eso es una grandiosidad absoluta... hay que ver lo que son los grandes actores... no uno, en este ambiente tan triste que es Venezuela, no triste, tan apocado, los grandes actores de todos los tiempos que han hecho creaciones insignes que han quedado en la historia... a tal punto de que muchas veces se decía que el actor trabajaba en el agua, en el agua porque era la época de los grandes actores conocidos... fueron grandes actores de la época en la que no había como grabar... se trabajaba para el agua... el actor tiene que estar en lo suyo día y noche...

7.- ¿Cuál es tu recomendación para los nuevos talentos? eso es muy importante...

hay que concederle al teatro toda la realeza, toda la importancia, toda la validez que el teatro necesita, el teatro es –quizás- la máxima expresión artística, porque reúnen todos los

factores, como son por ejemplo: la música, el ballet... tantas cosas pues, que están relacionadas con todas las artes... el teatro llega a poseer y a dominar toda su gestión con esas actividades múltiples de todos los tiempos.



Consideramos relevante agregar esta entrevista realizada a Lourdes Valera, pues en ella esboza algunos aspectos importantes de la televisión venezolana. **Entrevista tomada de la página:** <http://www.vayaalteatro.com/>

Realizada por: Verónica Cortez

Lourdes Valera tiene toda una vida actuando. Sus inicios se remontan a su niñez cuando a los trece años, en la Compañía de Lili Álvarez Sierra, interpretaba personajes de cuentos infantiles como la Cenicienta y la Bella Durmiente. Lo que en un principio comenzó como un juego, terminó siendo su profesión, aunque nunca ha olvidado que jugar es la clave de la actuación ; porque para Lourdes Valera, o mejor dicho, para Lulú -que es como la llaman sus amigos-, el trabajo de actriz es un juego del cual vive, con el cual sueña y se emociona .”Cada vez que me monto en el escenario, siento que estoy jugando y es rico que me dejen jugar a esta edad”.

Sin embargo, esta naturaleza lúdica es compensada con un carácter altamente disciplinado. No es casual que en la presentación Web que le hace Venevisión, canal donde

labora Lourdes desde hace ya algunos años, la describen como una “artista integral, muy responsable en su profesión, que detesta los retrasos, en lo cual es muy estricta”. Al respecto Lourdes dice: “Mi primera formación y la más importante fue con Lili Álvarez Sierra porque me marcó totalmente en cuanto a responsabilidad y puntualidad”.

- Lourdes: tu eres uno de esos honrosos casos donde el talento ha prevalecido sobre los criterios estereotipados que se manejan últimamente en el medio ¿Cómo has hecho para mantenerte?- Yo soy como la canción de Miguel Ríos “A todo pulmón”. A mi todo me ha costado. Nada me ha sido fácil ni regalado. Eso sí, he contado con mucha gente que ha creído en mí. Por ejemplo yo entro a Venevisión de la mano del escritor Leonardo Padrón y César Miguel Rondón que en ese momento era Gerente de Dramáticos. He tenido la suerte de que Leonardo me pida para todas sus novelas. El es mi Ángel de la Guarda (jajajá). Así mismo he recibido el apoyo de Indira Páez y Alberto Barrera con quienes también he trabajado en sus proyectos.

- Tu carrera en teatro es tan extensa como la televisiva ¿Cuál de los dos medios te gusta más?- Tengo 30 telenovelas y un montón de obras de teatro. Yo respeto muchísimo el género de las telenovelas. Yo no soy de esos actores que dicen que hacen telenovelas sólo por plata. A mí me encanta hacerlas, sobre todo porque me ha tocado trabajar con gente muy inteligente y eso lo agradezco. La verdad es que me siento muy afortunada de trabajar en televisión. Obviamente la diferencia con el teatro es el feedback que tienes con el público. Cuando tú te montas en un escenario, sabes instantáneamente si la obra gusta o no. El teatro es tu espacio mágico y tu reino. Ahí eres libre porque cuando te presentas ya la obra es tuya y a medida que pasa el tiempo más te pertenece porque dominas el movimiento de escena,

pulsas con precisión el feedback del público. Además he tenido el honor de trabajar con directores como Gerardo Blanco a quien amo y adoro, Javier Moreno quien no solamente me regaló el honor de trabajar con él en una obra sino que después de esa obra hago una película que la realiza Luis Alberto La Mata, mi esposo; José Ignacio Cabrujas, Carlos Jiménez, Xiomara Moreno, Jhonny Gavlosky, Dairo Piñeres, Héctor Manrique y Héctor Palma. Todos ellos me han enseñado mucho.

-¿Cómo fueron tus comienzos?-Con Lili Álvarez Sierra me inicié muy pequeña haciendo cuentos infantiles. Después a medida que fui creciendo hacía teatro clásico como “Don Juan Tenorio”, “Los intereses creados”, “La Pasión de Cristo”... También estuve un tiempo con Nelson Ortega y después terminé formándome con el trabajo.

-¿Tus inicios en televisión?- Empecé a los dieciséis haciendo un programa en Radio Caracas que se llamaba “El Niño de Papel” de Carlos Villagrán (Kiko). En esa época estudié con Amalia Pérez Díaz. También hacía los cuentos infantiles de La Rochela y trabajé con los Menudo en la miniserie “Por Amor”. Después empecé con las telenovelas.

-“Cerebritito” es un personaje que todavía mucha gente lo recuerda...- Lo que pasa es que “Cristal” es la novela más exitosa que he hecho, no solamente aquí sino a nivel internacional. Yo puedo decir que mi vida profesional fue antes y después de “Cristal”. A raíz de ella fui a una gira por Estados Unidos de tres meses, hice una obra de teatro, me presenté en el Teatro Griego de Los Ángeles, fui a España. “Cristal” me abrió muchísimas puertas y puedo decir que una de las escritoras que más ha influido en mi carrera ha sido Delia Fiallo, indudablemente.

- **¿Cabrujas también te marcó?**- Por supuesto, trabajé en todas las novelas que José Ignacio Cabrujas hizo en Radio Caracas. En Marte Televisión seguí con él. Me devuelve al teatro y cuando me invita para remontar “El día que me quieras” lastimosamente muere. Sin embargo, hicimos la pieza en su homenaje.

- **¿Hacer teatro puede ser rentable?**- La mayoría de las veces los actores hacemos teatro porque nos gusta. No pensamos que podemos vivir de él pero últimamente, desde hace cinco años, este criterio ha cambiado. Cuando no estaba trabajando en televisión yo me sostenía con “Locas, Trasnochadas y Melancólicas” y muchas de las cosas que tengo ahora, como mi carro por ejemplo, se lo debo a “Confesiones de Mujeres de Treinta”. Esto es una gran oportunidad para los actores. Hacer teatro y vivir de él, buscar las obras y producirlas con gente que sepa del asunto, por supuesto. Nohely Arteaga y yo fuimos muy lanzadas al buscar un libreto que nos lo dio Indira Páez, un director como Dairo Piñeres y una productora estrella que es Jorgita Rodríguez. Esta experiencia –ya tenemos tres años con esta pieza- nos dio la certeza que, de no tener la oportunidad de trabajar en televisión, podemos trabajar en teatro y vivir de él. Todos sabemos que en televisión estás un momento pero después no, porque los actores no tenemos contrato fijo sino somos contratados por proyecto. Esto ha hecho que el actor busque otras alternativas como el teatro y la radio.

-¿Te consideras más una actriz comediente que una actriz dramática?

-Yo creo que soy una mezcla de las dos cosas. Obviamente, me gusta mucho la comedia. No es casual que empezara en “El Niño de Papel” de Radio Rochela pero también me gusta el drama. A mí me apasionan los personajes que mezclan las dos caras. En “Cosita

Rica" con "La Chata", que era un personaje característico, el público reía y lloraba. Leonardo Padrón me ha escrito muchos personajes así porque él sabe que a mí me gusta manejar ambos aspectos. En todo este tiempo los dos nos hemos ido descubriendo: yo a él como escritor y él a mí como actriz. Entonces él me regala unos personajes con muchas escenas de comedia pero que de repente tienen unos momentos de dolor que a mí me impresionan.

- **¿De pequeña tu familia te apoyó en tu vocación artística?** - Al principio lo tomaron como un juego hasta cuando comencé en la televisión y lo único que mi mamá me pidió era que siguiera estudiando en la universidad. Por eso, afortunadamente soy egresada de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela.

- **¿Tus sueños de niña se han hecho realidad?** - Desde muy joven yo quería hacer teatro y televisión y me veía haciendo lo que estoy haciendo ahora. Doy gracias a Dios por ello. No me puedo quejar. Por ejemplo, ahora mismo me voy a Panamá con "Confesiones", en dos semanas tengo una función con "Locas", dentro de poco estreno "El Mago de Oz" en versión de Natalie Sierra, cosa que para mí es muy importante porque es reencontrarme con Natalie que es la nieta de Lili y que la conozco desde pequeña. Verla ahora grande, haciendo la adaptación de la obra y dirigiéndome ha sido algo muy bonito. Estoy feliz de montar nuevamente obras infantiles porque esos fueron mis comienzos y además estoy haciendo televisión. El tiempo me ha dado la razón de que acerté en mi decisión de ser actriz.

-**¿Sigues teniendo sueños?**-Claro, yo quiero hacer "Casa de Muñecas" de Ibsen y quiero seguir haciendo televisión y cine. En televisión sigo apuntando a que los escritores crean en

mí. También quiero insistir con la radio. Tengo la ilusión de desarrollar la comunicación social a través de este medio. Mientras tenga sueños seguiré luchando por ellos.

-¿El secreto de tu éxito?- No me canso de trabajar. No paro. Apenas estoy libre me meto en otro proyecto. A veces creo que es una enfermedad y hasta llego a preocuparme. Sospecho que soy adicta al trabajo.

Así piensa y siente Lourdes Valera, esta gran actriz y maravillosa mujer que ha logrado imponerse en el mutable mundo del espectáculo, con el pulso de sus sueños y la tenacidad de un trabajo sostenido. “Lulú” es un digno ejemplo de que el talento puede ser un importante aval para el logro del éxito.

ANEXO N°2

GLOSARIO DE TÉRMINOS*

*Todos los términos que se esbozan en este glosario, fueron tomados de: VIYA, Miko; *El director de T.V.* editorial TRILLAS, México D.F. (1994).

Glosario de términos:

- **Actuación:** es el proceso de investigación personal que hace el actor para descubrir a un futuro personaje a representar.
- **Acción:** voz que se usa para que principie la actuación.
- **Acciones físicas:** todo movimiento ejecutado en escena. Sentarse, correr, caminar, etc. Estos trabajos se hacen a la orden de un guía, al dirigir cada actor realizará una acción.
- **Acercamiento:** aproximarse física u ópticamente al sujeto encuadrado.
- **Aire:** espacio de protección que se da al encuadre entre el sujeto y los límites de la pantalla.
- **Ajuste de cámaras:** acción de igualar la imagen con las cámaras de grabación
- **Ajuste de foco:** es la acción y el efecto de enfocar correctamente.
- **Al aire:** es la expresión utilizada para significar que se está transmitiendo en vivo.
- **Alta fidelidad:** reproducción del sonido original con el mínimo de distorsión.
- **Altek:** es un modelo de micrófono, uno de los más utilizados por su comodidad.
- **Ambiente:** referente a la atmosfera, al decorado, al lugar en el que se desarrolle una escena con características específicas.
- **Amplificador:** aparato de sonido diseñado para operar con una o más bocinas.
- **Ángulo:** se usa para designar un lado o algún emplazamiento de la cámara con respecto al sujeto que se graba; algunos tipos de ángulos pueden ser: ángulo bajo, alto, ángulo del rostro, lado del rostro, ángulo del set, entre otros.

- **Animación:** es la técnica de dar movimiento mediante la cinematografía o video grabación a algo que no lo tiene, darle animación a los dibujos.
- **Animación de cámara rápida:** efecto de acelerar el moviendo a través de recursos electrónicos.
- **Apuntador:** es aquella persona que apunta o “sopla” el diálogo o la letra a los actores. En la televisión, el que apunta suele hacerlo a través de un micrófono.
- **Apuntador electrónico:** es un dispositivo de un circuito cerrado de radio transmisor, con el que los actores pueden seguir el diálogo, se colocando un minúsculo auricular en el oído del actor.
- **Archivo visual:** es el lugar donde se archivan, registran, y conservan fotografías, mapas, cuadros, documentos, etc.
- **Argumento:** asunto, historia, trama de una obra. Descripción de las líneas generales de la acción.
- **Atrezzo:** pieza escenográfica, fabricada por una necesidad especial de la obra o programa.
- **Banco:** juego de botones, palancas, clocados en hileras en el mismo nivel, controles de un tablero de control.
- **Barras:** lingotes que aparecen en la pantalla y que sirven para ajustar el color, o los tonos de gris con precisión.
- **Bloque:** conjunto, grupo, secuencia de programa, conjunto de planos o tomas grabados sin interrupción o que por su contenido tiene homogeneidad, dentro de un programa misceláneo.

- **Boom:** Ing. Dispositivo para montar un micrófono al extremo de una vara telescópica que puede seguir la acción de los artistas en diversos lugares de la escenografía, montado en una plataforma móvil.
- **Breakdown:** Ing. desglosamiento. Plan maestro de trabajo para la producción de un programa, serie o film.
- **Cabina:** espacio o cubículo destinado al control de una operación de un programa de radio o televisión.
- **Cámara:** TV. Aparato óptico electrónico y mecánico que se usa para captar las imágenes y convertirlas en impulsos electrónicos por medio de un tubo o bulbo.
- **Cámara oscura:** Esc. Fondo oscuro para una acción, logrado a base de iluminación cortinaje o un ciclorama oscuro.
- **Cambio:** paso instantáneo de la imagen captada por una cámara a la imagen de otra.
- **Camerino:** cuarto donde se visten los actores.
- **Canal:** frecuencia determinada previamente por la cual una estación transmite su señal.
- **Carácter:** dícese de los actores que representan papeles de personajes.
- **Caracterización:** Medios y métodos usados para la creación de un personaje.
- **Carrete:** bobina o cilindro en el que se enrolla una cinta para el film.
- **Chroma-key:** clave de color, aditamento que se instala en las cámaras y que produce el rechazo de un color pre-seleccionado.
- **Ciclo lights:** luces especiales para iluminar el ciclorama.

- **Ciclorama:** es una cortina o fondo semicircular de color neutro que sirve de fondo a la escenografía.
- **Cinta de audio o video:** cinta de sustancia plástica cubierta por una emulsión, ferruginosa, que registra los impulsos electrónicos magnéticos de audio, de video.
- **Circuito abierto:** emisión de señal de televisión al aire a través de las ondas hertzianas.
- **Circuito cerrado:** emisión de señales o de programas de televisión por medio de cables o microondas.
- **Clímax:** es la culminación. Es el momento culminante de un programa o situación dramática.
- **Coloquio:** programa en que varias personas abordan o discuten un tema, a veces con participación del público.
- **Composición:** arreglo o balance armónico del encuadre, con equilibrio de masa y volúmenes, con el énfasis adecuado con la intención de obtener un resultado estético.
- **Consola:** mesa o unidad central para controlar el audio, el video, la iluminación, de un estudio o trasmisor. Las consolas cuentan con tableros con dispositivos de control, palancas o botones para controlar la imagen, sonido, luz, etc.
- **Continuidad:** relación detallada en el desarrollo de la programación.
- **Contraluz:** efecto de iluminación que se obtiene cuando la fuente de luz se encuentra en frente de la cámara, pero detrás del sujeto.

- **Control de tono:** perilla de control de un equipo de sonido o de un amplificador de grabadora, que se usa para variar la respuesta a los tonos graves o agudos. Es el matiz o la intención que le da un actor a su parlamento.
- **Control de video:** es el que realiza un operador para ajustar los niveles de definición, contraste, crominancia, etc., de las cámaras de televisión.
- **Cortadora:** aditamento que se usa para limitar el área que ilumina un reflector. Cin. Aparato usado para el corte y pegamento de películas, al realizar el montaje de la edición.
- **Corte:** Cin. Edición y montaje / T.V. es el cambio de la toma de una cámara a la otra. Corte directo. Voz que se usa para interrumpir o dar por terminada una escena en el rodaje de la grabación.
- **Créditos:** título con los nombres de los participantes y colaboradores de un programa.
- **Cronista:** informador, narrador, corresponsal, que elabora una crónica o reseña, describe y comenta.
- **Cuadro:** componente mínimo de imagen –de cine o TV- que al proyectarse a cierta velocidad produce la ilusión de movimiento. En el cine se proyectan 24 cuadros/seg.; en T.V., 30 cuadros/seg.
- **Cue:** señal que se da para que principie la acción/ tea. Dar el Pie.
- **Decoración:** T.V. arte de pintar, decorar, y vestir los escenarios o los sets de grabación.
- **Desenfoque:** Mex. Desapoque. Perdida de la nitidez de las imágenes.
- **Desenlace:** parte de una acción dramática en el que se resuelve el conflicto.

- **Diablas:** Tea. Luces colocadas en tubos o hileras pendientes del telar, para iluminar desde arriba.
- **Dicción:** manera de decir, hablar, o pronunciar.
- **Director:** es el que dirige o realiza un programa, el cual es la máxima autoridad en el proceso de realización y en los aspectos creativos del programa, serie o filme.
- **Director de escena:** es quien dirige el movimiento escénico y la interpretación o la actuación de un programa teatral, de una telenovela o de una serie dramatizada.
- **Director musical:** es la persona que dirige a musicalización de un programa.
- **Director técnico:** es el ingeniero encargado y responsable de todos los aspectos técnicos en el estudio de grabación.
- **Dirigir:** es aquella labor de comandar, de encabezar, conducir, enseñar o realizar.
- **Dolly Ing.** Carro provisto de ruedas en el que se le instala una cámara, para poder desplazarla.
- **Dolly back:** movimiento de cámara, caracterizado por alejarse del sujeto.
- **Dolly in:** movimiento de cámara que avanza al sujeto.
- **Dolly truck:** carro con grúa para el montaje de una cámara.
- **Drama:** Obra literaria en verso o en prosa, que se caracteriza por el empleo exclusivo del diálogo entre los personajes y que está escrita para ser representada en un espacio escénico.
- **Editar:** compaginar o armar las secciones de un programa o filme, de partes grabadas por separados, para darle coherencia y continuidad.

- **Editec:** Ing. Es un dispositivo de las videograbadoras que permiten la edición por cuadro (frames) y facilita la animación o edición electrónica.
- **Elipsis:** supresión de ciertos planos, escenas, tiempo en la narración radiofónica o televisiva, de tal modo que se sobreentienda.
- **Emplazamiento:** colocación de una cámara o pieza de equipo para su operación.
- **Encuadre:** ángulo de visión seleccionado.
- **Ensayo:** tiempo dedicado por el actor a la preparación previa de su interpretación.
- **Episodio:** forma parte de una obra dramática, es la secuencia de un cuerpo de trabajo, similar al un capítulo de un libro.
- **Escena:** parte de la acción dramática conducente al desarrollo clima o desenlace.
- **Escenario:** foro o lugar donde se desarrolla la acción dramática.
- **Estudio de T.V.:** lugar destinado y equipado para producir programas de televisión.
- **Exposímetro:** aparato para medir la intensidad e la luz.
- **Fade in:** Ing. Aparición gradual de la imagen o sonido.
- **Fade out:** Ing. Desaparición gradual de la imagen o sonido.
- **Ferma:** Esc. Pieza de decorado que disimula la parte inferior donde termina un telón, forillo o decorado.
- **Film:** Ing. Película, cinta, celuloide.
- **Flash back:** Secuencia retrospectiva o evocativa de algo que ya sucedió.
- **Flash forward:** secuencia que muestra algo que sucederá en el futuro.
- **Foco:** definición neta y fiel de lo que está tomando la cámara. Dar foco. Enfocar.
- **Footlights:** candilejas. Baterías. Luces de piso para iluminar al sujeto desde abajo.

- **Foro:** escenario, estudio de cine, o televisión. Tea: Escena.
- **Full shot:** Ing. toma o plano máximo del lugar de la acción.
- **Frames:** Se denomina un **fotograma** o **cuadro**, una imagen particular dentro de una sucesión de imágenes que componen una animación. La continua sucesión de estos fotogramas producen a la vista la sensación de movimiento, fenómeno dado por las pequeñas diferencias que hay entre cada uno de ellos.
- **Grabación:** es el proceso de capturar el audio o video en una cinta magnética, Discos compactos, etc.
- **Guión:** guía o pauta esquemática para el desarrollo de un programa. En cine, libreto o adaptación cinematográfica.
- **Imitación:**
- **Improvisar:** hacer algo sin previa preparación, con base sólo en el oficio o en la experiencia previa.
- **Incrustar:** operación que se ejecuta en el tablero mezclador, para colocar una imagen definida dentro de otra sin que haya superposición
- **Intercorte:** cambio directo de una imagen de la cámara a otra.
- **Lente:** cristal de superficie cóncava y convexa que se emplea en varios instrumentos ópticos.
- **Libreto:** T.V. texto completo de un programa, una serie, un teleteatro o una emisión.
- **Libreto maestro:** es el que lleva el corte de cámaras y todas las indicaciones de producción.

- **Locación:** escenario exterior, seleccionado para la filmación o la video grabación de un programa, secuencia o filme.
- **Marcar:** indicar una acción o movimientos sin dar toda la intención o intensidad.
- **Monitor:** receptor que sirve de guía.
- **Multi-estelar:** reparto o elenco que cuenta con muchos nombres relevantes o famosos.
- **Mutis:** abandonar o salir de la escena o set.
- **Off:** fuera. Estar afuera. Hablar fuera del cuadro. Desde afuera.
- **Off line:** ing. sistema de edición computarizada de video-tape.
- **Orden del día:** relación detallada de las actividades de los estudios y el personal de una televisora en un día.
- **Panning:** movimiento del acamara que recorre el escenario de un lado al otro, o sigue la acción de izquierda a derecha.
- **Plano:** encuadre o toma.
- **Plano americano:** medium long shot.
- **Plano general:** medium long shot.
- **Plano medio:** medium long shot.
- **Planta:** plano de un escenario. Planta de iluminación.
- **Plataforma:** tablado. Esc. Equipo básico de escenografía.
- **Plato o set:** foro. escenario. estudio. Lugar de grabación.
- **Play back:** acción de similar con mímica, siguiendo una pista que se está catando o hablando. Repetir alguna secuencia para revisarla.

- **Preview:** pre-vista. Monitor que exhibe alguna imagen antes de ser elegida para mandarla al aire o para editarla.
- **Proyección:** dicese de la emisión de un film, de un programa al aire o en un circuito cerrado.
- **Raccord:** es la relación lógica de los planos y las posiciones grabadas.
- **Script:** es aquel que lleva la letra o el libreto en un set de grabación.
- **Shooting script:** guión de cámaras. Es libreto que lleva los cortes para la dirección o realización de un programa
- **Sketch:** boceto. Escena corta, casi siempre cómica. Sainete.
- **Staff:** personal o equipo técnico.
- **Swichitis:** Mex. Tendencia al rápido y constante cambio de la imagen de una cámara a la otra.
- **Técnica:** es lo que ayuda a un buen profesional a no caer delante de ninguna situación o circunstancias desfavorables.
- **Técnica actoral:** Todo aquello que conforma las herramientas básicas del trabajo escénico: desde el control corporal, sonoro, plástico, emotivo a la capacidad de comunicación y transmisión artística.
- **Tempo:** ritmo, palabra que indica el aire o la velocidad; el tempo en que se debe interpretar una acción.
- **Tramoya:** donde se monta o suspende el decorado o cortinaje.
- **Travel shot:** viaje. Desplazamiento de la cámara, al hacer la toma sobre rieles en una dirección desea.

- **Trim: Cine.** Son los pedazos que sobran al cortar o editar un film.
- **Videotape:** Cinta plástica para la grabación magnética que esta contenida en una caja.
- **View finder:** visor de una cámara. Pequeña pantalla que lleva la cámara para guiar al camarógrafo
- **VRM:** siglas que significan maquina videograbadora.
- **Wiper:** Aditamento del tablero mezclador que ofrece la posibilidad de transición de la imagen de una cámara a la de otra por medios de diseños de diversas formas. Las figuras geométricas están marcadas en botones al tablero para su selección. Cuenta con un orbitador para colocar la figura a voluntad.