

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El reto del actor de teatro y su técnica al verse condicionada por dispositivos técnicos y narrativos inherentes a la televisión peruana

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que presenta:

***Daniela Mercedes Feijoo Galvez***

Asesor:

***Luis Alfonso Santistevan De Noriega***

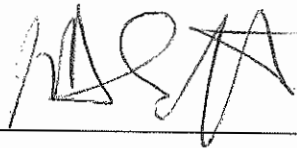
Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Luis Alfonso Santistevan de Noriega**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada *El reto del actor de teatro y su técnica al verse condicionada por dispositivos técnicos y narrativos inherentes a la televisión peruana*, de la autora **Daniela Mercedes Feijoo Galvez** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-oct.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 11 de abril de 2024

Nombres y apellidos del asesor: Luis Alfonso Santistevan de Noriega	
DNI: 7802333	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0002-2924-0417">https://orcid.org/0000-0002-2924-0417</a>	

## RESUMEN

La presente investigación posiciona a la actuación como un arte y fenómeno autónomo en constante evolución, que comprende distintas concepciones que van de la mano con los lenguajes en los que se desarrolla. Para fines de esta investigación, el enfoque está dirigido en dos espacios completamente distintos: el teatro y la televisión peruana (específicamente la telenovela), los actores con formación teatral y su paso a la televisión. El traslado del actor de un espacio a otro plantea una serie de cuestionamientos sobre sus habilidades y técnicas que van a conllevar la modificación de su método de trabajo. Esto se debe a que el teatro se caracteriza por su inmediatez, una conexión directa y viva con su audiencia, una proyección vocal y corporal que van de la mano con las necesidades del espacio. En contraste con la televisión que posee retos orientados a la intimidad, pero con la conciencia de múltiples tomas y ángulos de cámara. El deseo de esta investigación es sumergirse en ese mundo fascinante de la actuación teatral y televisiva y explorar las complejidades de la transición de uno a otro. A través de un análisis minucioso con investigaciones previas en este campo y entrevistas a actores con formación teatral y experiencia en el campo televisivo, tomando en cuenta edades, género y trayectoria, mi deseo es centrarme en el punto de vista del actor y cómo enfrenta y percibe estos cambios. El objetivo es brindar información valiosa tanto para los actores en formación como para la industria del entretenimiento, identificando detalles claves que puedan facilitarle al actor el conocimiento en esta transición. Para identificar estas diferencias y necesidades, el actor podría requerir de varios años de trabajo hasta llegar a la fórmula de trabajo.

## AGRADECIMIENTOS

Principalmente a Dios por ser camino y fuente de fortaleza.

A mis padres, por ser mi red de contención, por levantarme en cada caída, sostenerme y lograr que me ponga de pie nuevamente. Por apostar por mí. Por entregarme todo su amor, dedicación y confianza sin pedir nada a cambio. Por ser mis mayores seguidores sin dejar de guiarme con su sabiduría y consejos. Por ser padres, pero también amigos.

A mi asesor, Alfonso Santistevan, por estar pendiente de mi tesis incluso desde antes de saber que lo elegiría como asesor, preguntándome entre grabaciones cuándo acababa la universidad. Alfonso, llegó el día. Gracias por acompañarme en este camino y hacerlo ver tan sencillo desde el inicio.

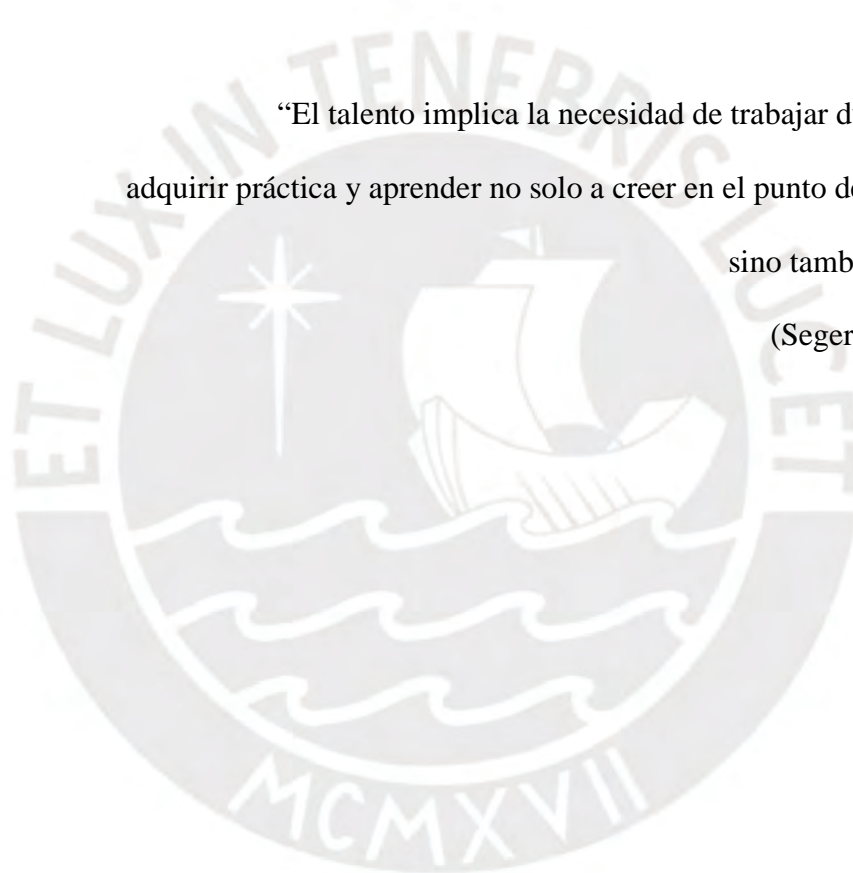
A mis entrevistados Gonzalo Molina, Liliana Trujillo, Daniela Trucíos y Sergio Gjurinovich, que no dudaron en decirme sí cuando les pregunté si quisieran ser parte de mi investigación.

A aquellas personas que estuvieron conmigo en todo este proceso y que me acompañan en este tramo final. Valen un mundo.

Al parecer todos querían que acabara la universidad ya.

“El talento implica la necesidad de trabajar duro, formarse,  
adquirir práctica y aprender no solo a creer en el punto de vista propio,  
sino también reflejarlo”

(Seger, 1990, p.190)



## INDICE

RESUMEN .....	ii
AGRADECIMIENTOS .....	iii
INTRODUCCION .....	1
CAPÍTULO 1: ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL.....	6
1.1 Estado del Arte .....	6
1.2 Marco conceptual .....	13
1.2.1. Actuación teatral.....	14
1.2.2. Actuación televisiva .....	14
1.2.3. Acción actuarial.....	15
CAPÍTULO 2: BREVE PASO DE LA RADIONOVELA A LA TELENOVELA .....	16
2.1. La telenovela y sus características .....	18
2.2. El melodrama .....	21
CAPÍTULO 3: CARACTERÍSTICAS DE LA ACTUACIÓN TEATRAL Y LA ACTUACIÓN TELEVISIVA (LA TELENOVELA) .....	23
3.1 Características del teatro .....	23
3.1.2. Presencia de un espectador.....	23
3.1.3. Espacio escénico, proyección vocal y corporal .....	24
3.1.4. El ensayo.....	24
3.1.5. La repetición .....	25
3.1.6. Director.....	25
3.1.7. El guion.....	26
3.2. Características de la televisión (en la telenovela) .....	27

3.2.1. El set de televisión.....	27
3.2.2. La cámara de video.....	27
3.2.3. Secuencias en desorden .....	29
3.2.4. Script.....	30
3.2.5. La audiencia.....	30
3.2.6. El trabajo a ciegas / El guion.....	32
3.2.7. La voz y el sonido.....	33
3.2.8. La iluminación.....	35
3.2.9. Cuerpo ausente .....	35
3.2.10. El director .....	36
3.2.11. El ensayo   La repetición.....	36
3.2.12. El maquillaje y vestuario .....	37
<b>CAPÍTULO 4: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS EXPERIENCIAS DE LOS</b>	
<b>ACTORES Y ACTRICES ENTREVISTADOS .....</b>	<b>39</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>56</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>60</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>64</b>

## INTRODUCCION

La actuación es un fenómeno artístico que posee distintas características cuando se desarrolla en medios como el teatro y la televisión, pues su paso por cada uno de éstos va a significar que sus componentes se vean modificados. Partiendo de la premisa de Mauro (2014) donde afirma que “toda indagación conceptual que intente realizarse sobre la actuación debe establecer inicialmente las características particulares del objeto, para luego desarrollar un sistema conceptual y una metodología de análisis que le sean propios” (p. 121) es que esta investigación colocará al actor con formación en teatro, siendo este la cuna de la manifestación artística, como punto de partida para trasladarnos a la televisión. Creyendo fielmente que, cada acto artístico, ya sea en un escenario o frente a una cámara es una manifestación única de creatividad y excelencia en dos mundos aparentemente dispares, pero propiamente conectados.

El interés por esta investigación nace como resultado de una oportunidad laboral y una vivencia en el medio televisivo que comenzó en julio del 2018, una actriz con formación teatral ingresa a la práctica televisiva con conocimientos propios del teatro y se encuentra con códigos y elementos inherentes a la televisión que le hacen replantearse, grandemente, la ejecución de sus herramientas. Con casi 5 años en el medio, surge una necesidad de explicar más a detalle no solo las fuentes de las diferencias en ambos espacios, sino la relación directa que tiene con el trabajo del actor. Esto no solo se centra en las técnicas utilizadas y su ejecución, sino que se apoya en el conocimiento y comprensión previa de una serie de cambios que necesitan tener una explicación teórica y un estudio de sus causas, ya que, “el actor que logra asumir un conocimiento y, desde ese sitio, consolidar sus recursos técnicos no hace otra cosa que refinar sus instintos” (Eines, 2015, p.8). Las investigaciones existentes suelen centrarse en las diferencias espacio-tiempo como el escenario y un set de televisión y el espectáculo en vivo en teatro y la grabación que es posteriormente manipulada en edición,



sin embargo ¿qué hay de la misma dificultad, pero desde la posición del actor y su trabajo? Esta investigación propone indagar en los cambios esenciales que los actores con formación en teatro deben enfrentar al actuar en televisión, y cómo estas adaptaciones impactan en su desempeño artístico.

Al ser una investigación analítica, sobre las artes escénicas, el sustento se encuentra en la necesidad de teoría y fuentes primarias para lograr combinar el estudio de estas dos plataformas: el teatro y la televisión, así como para encontrar su relación. Además, mi mirada no solo como investigadora, sino como actriz, me va a permitir articular los distintos conceptos relacionados a la acción actoral, trabajo del cuerpo, presencia y ausencia de un espectador, junto con los códigos de desenvolvimiento de cada espacio (teatro y televisión) tales como el escenario, ensayos, cámara, planos, fragmentación de la acción, no solo con base teórica, sino práctica.

Me apoyaré de entrevistas hechas a un grupo de 4 actores y actrices con formación actoral en teatro y que su campo de trabajo haya abarcado ambos espacios (teatro y la televisión). Sus aportes autorizados me permitirán ampliar el estudio desde el punto de vista del actor que es el interés de la presente investigación, además de las reflexiones obtenidas a partir de los recursos que utilizan para su trabajo en distintas plataformas. En la primera etapa les realicé una entrevista a cada uno en base a su formación y distintas participaciones laborales utilizando como base las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles consideras son las mayores diferencias de actuar en teatro y televisión?
- ¿Cómo influye en tu trabajo la presencia y ausencia de un espectador?
- ¿Cuánta diferencia experimenta la acción actoral cuando es continua en el teatro a cuando es fragmentada en la televisión?

- ¿Cómo aportan a la actuación un director de teatro y uno de televisión?  
¿Cuánta autonomía en cuanto a su trabajo posee el actor en ambos espacios?
- ¿Qué técnicas y/o herramientas utilizas en teatro que no podrías llevarlas al ámbito televisivo y viceversa? ¿Por qué?
- ¿El actor se acopla a los dispositivos técnicos en televisión o viceversa? Esto, ¿cómo influye en su trabajo?
- ¿En qué medida influye la repetición del ensayo en el trabajo del actor tanto en teatro como en televisión? Considerando, además, la diferencia de tiempos de ensayo en ambos.
- ¿Las técnicas que utilizas para manejar la emoción ininterrumpida en teatro son las mismas que las que utilizas para televisión? ¿Por qué? ¿En qué radica la diferencia?
- ¿Qué determina la energía (llámese tiempo, voz, cuerpo) que utilizarás en teatro y la que utilizarás en televisión?

Después de realizadas y transcritas las entrevistas, utilicé cada información brindada por los actores y actrices para hacer un análisis comparativo sobre las similitudes, diferencias, dificultades y si la formación de cada uno ha sido un extra en su trabajo.

Las partes consignadas de la estructura de esta investigación son las siguientes: En el capítulo uno, desarrollaré el estado actual de investigación en este campo, identificando los espacios vacíos de conocimiento que esta tesis busca abordar. Así como conceptos bases para el entendimiento de esta. En el capítulo dos, hago un breve recorrido en el contexto histórico sobre la radionovela, la telenovela, y cómo la llegada de la televisión impulsó el cambio de la industria. El punto de este capítulo es examinar cómo la televisión transformó no solo la forma en la que se consumía la actuación sino cómo se experimenta. En el capítulo tres, profundizo en conceptos y características fundamentales de la actuación en el campo teatral y

televisivo, identificando desafíos específicos que los actores y actrices enfrentan no solo con el cambio de un espacio a otro, sino con las demandas de la industria. En el último capítulo, presento un análisis detallado de las entrevistas realizadas a mi grupo de actores y actrices, con el objetivo de recopilar perspectivas e identificar similitudes y diferencias en sus experiencias.

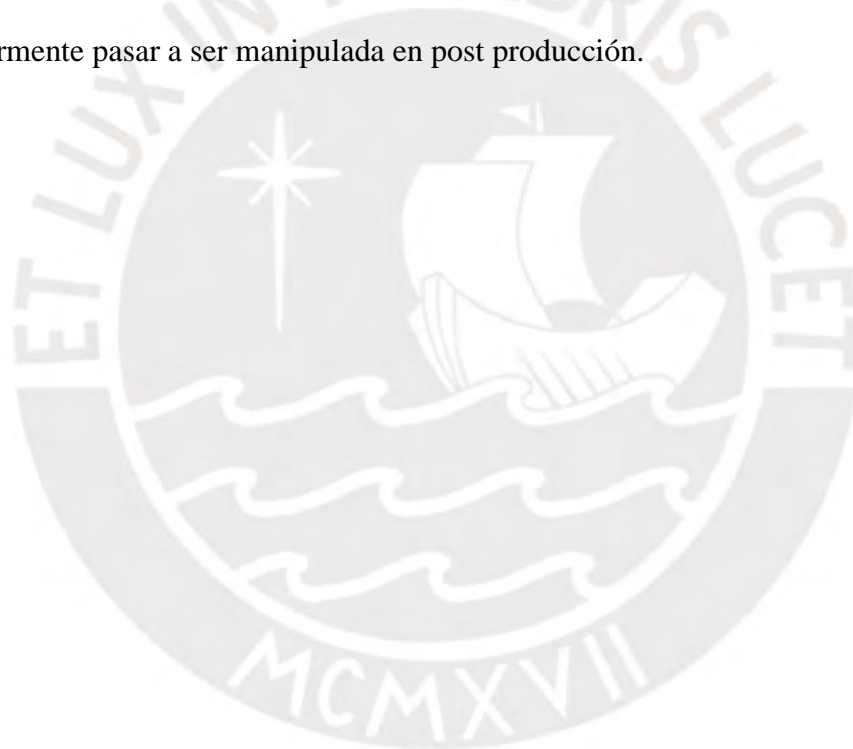
### **Hipótesis**

La televisión es un medio donde las posibilidades de explorar, volar y hacer visible lo que sucede en tu imaginación son casi del 100% debido a la infinidad de elementos tecnológicos de registro y reproducción que tiene a su disposición, pero justamente al ser así, un gran porcentaje del trabajo sucede también en la post producción, y es ahí donde el actor pone a prueba su técnica y destreza para lograr el fin deseado. En el teatro, todo sucede a ojos del público, los actores entran y salen de escena con un mismo ritmo y la tensión puesta en el público en una función de 2 horas. La hipótesis de esta investigación radica en que los actores con formación en teatro experimentan cambios significativos en su técnica y enfoque al actuar en un medio como la televisión.

Caine (1997) comenta que si bien actuar de manera realista y veraz frente a una cámara es un oficio exigente que requiere disciplina y constante práctica, en los últimos años esa exigencia se ha ido incrementando por varios factores: la tecnología, expectativas en la audiencia y la misma presión directores y actores se han impuesto (p.4).

En el teatro el actor está entrenado para mantener su acción pues la representación no suele ser interrumpida, debe mantener una continuidad más allá de los elipsis temporales y espaciales que la obra puede poseer. En televisión, el actor debe regresar a la acción cuantas veces sea necesario y producir la misma continuidad de la acción que la escena anterior requiera. El actor debe verse en la necesidad de ajustar su nivel de proyección vocal y gestualidad dependiendo en qué plataforma esté actuando.

Otro de los puntos importantes a tratar es el del espectador, hay que identificar desde dónde es visto el actor en cada espacio: desde un espectador presencial o desde un dispositivo técnico como la cámara. En el teatro, para que la acción actoral se produzca es necesaria la presencia de dos sujetos: el actor y el espectador, sin que el actor pierda el control sobre su accionar. En cambio, esto pasa a otro plano cuando la cámara hace su intervención, ya que no solo hablamos de un dispositivo técnico, sino de un operador de tal dispositivo, por ende, la imagen obtenida va a ser resultado de la acción del actor, y también de aquel sujeto que opera la cámara (Mauro, 2014, p. 129). Esto quiere decir que la acción del actor es manipulada por el dispositivo y el sujeto que lo acciona, lo que conocemos como encuadre y movimiento, para posteriormente pasar a ser manipulada en post producción.



## CAPÍTULO 1: ESTADO DEL ARTE Y MARCO CONCEPTUAL

### 1.1 Estado del Arte

El mundo de la actuación es un extenso y multifacético campo artístico que, de la misma manera, abarca amplias gamas de expresión escénica. La manera en la que los actores se enfrentan a estos escenarios difiere significativamente. A medida que la industria del entretenimiento evoluciona y se adaptan las medidas cambiantes del medio y la audiencia, los actores se ven cada vez más tentados a transitar entre estos mundos, por ende, la necesidad de explorar y estudiar las complejidades de actuar en teatro y televisión se van volviendo un requisito con el paso del tiempo.

A lo largo de las siguientes secciones y con una revisión del estado del arte en el campo, examinaremos investigaciones previas y estudios relevantes que han abordado estas similitudes y diferencias, aspectos claves y complejidades que servirán como fundamento para la presente investigación que tiene como objetivo contribuir al enriquecimiento de este apasionante arte.

Son muy pocos los estudios académicos que aborden las diferencias del teatro y televisión para el actor. Sin embargo, para finalidad de esta investigación partiremos desde el punto histórico y pasaremos por las características propias de cada formato que nos ayudarán a desglosar y tener un punto de partida. Otro de los vacíos encontrados es la diferencia entre estudios de cine frente a los de la televisión y esto puede atribuirse a factores históricos, recordemos que el cine remonta sus inicios a finales del siglo XIX mientras que la televisión es un medio más joven el cual tiene su desarrollo más significativo en la década de 1950. Culturalmente, la televisión es considerada más comercial y menos artística en comparación con el cine, esto nos rebota información de cómo las diferentes percepciones culturales e históricas pueden influir en la atención y desarrollo en los campos académicos y de la industria. Esta carencia me ha obligado a extraer, además, bibliografía cinematográfica,

enfocándome en el trabajo con la cámara y complementando con lo que nos interesa: la televisión.

Partiendo desde la historia, Simone Trecca en su artículo *El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España* (2010), cuyas ideas principales señalan la introducción del cine como un choque estético y cultural con el teatro pese a que este se encontraba necesitando ya una renovación. Contrariamente a Rafael Morales (2003), que aboga por la influencia directa del cine en la renovación de cierta escritura dramática y de la escena, Trecca no lo considera un desencadenante, sino un elemento más. Dentro del debate crítico en cuanto a adaptación del teatro al cine, los autores como Virginia Guarinos (2003) y Jose Antonio Pérez (2003) coinciden en que las aportaciones teóricas siguen siendo escasas, sin embargo, el primero sugiere tener como base el punto de vista de la construcción textual en relación con los otros medios (televisión y cine) y su espectacularidad.

Jorge Eines (2015), destacado director de teatro y profesor de teatro argentino explora en su trabajo e investigaciones técnicas de actuación como en su libro *Las 25 ventanas. El actor, el director, el ensayo... el teatro* donde utiliza las metáforas de las ventanas para impulsar la visión desde el trabajo del actor de teatro, un conocimiento que parte del instinto, pero que es fundamental para consolidar sus recursos técnicos, pues considera que el conocimiento le permitirá al actor profundizar su técnica y llenar de sentido su interpretación. Apoyando esta convicción tenemos a Esper y DiMarco (2008) con su texto *The actors' art and craft: William Esper teaches the Meisner technique* donde señalan que el recipiente que contiene al talento, para que sea aprovechable, es la técnica (p.3). Volviendo a Eines, este realiza una dura crítica a los actores que se desempeñan en el ámbito televisivo, catalogándolos incluso como profesionales que han cedido a la industria. Pese a que su texto tiene comentarios muy certeros, me dejó con la sensación de no dejar espacio al debate. Juan Carlos Gené, también influyente dramaturgo, actor y director de teatro argentino, en su libro



*Veinte temas de reflexión sobre el teatro* publicado en 1984 hace una reflexión con una colección de ensayos enfocando su mirada principalmente al teatro, la dramaturgia, el actor y el director, impregnando en el lector la mística y magia del teatro en cada palabra usada. Expone una significativa relación actor-director de alta potencia creativa, pero a su vez de una mayor o menor posibilidad conflictiva. De aquí, sostenemos la relevancia de este vínculo independientemente de la plataforma en donde se esté desarrollando pues será siempre necesaria la mutua confianza, libertad, pero también autoridad.

Alberto Miralles en su libro *La dirección de actores de cine* (2000) también transita por la mirada de la dirección, pues considera que los actores tratando de responder sus propios cuestionamientos acerca de los personajes que interpretan, suelen llenarlos de razonamiento en vez de vivencias sensibles. Esta labor de ayudarlos a evitar que sus personajes se llenen de razón le pertenece al director.

La televisión es uno de los medios más influyentes y masivos de nuestros tiempos, se ha convertido en una ventana al mundo, un contador de historias, noticias e incluso un espejo de la sociedad. De los estudios existentes son varios los que van dirigidos al análisis de este campo desde su funcionamiento y sus efectos. Carlo Solarino con su texto *Cómo hacer televisión* (1993) nos hace un recorrido sobre los recursos técnicos y estéticos que nos ofrecen una visión completa sobre cómo se hace televisión. Solarino trata detalladamente cada paso desde la preproducción, producción y postproducción sin dejar de lado el uso de todos los elementos que hacen posible este suceso televisivo. Esta información le permite al actor colaborar eficazmente con el equipo y ajustar su técnica a los requerimientos televisivos.

Francesco Casetti, destacado académico y teórico del cine nacido en Italia, ha realizado contribuciones relevantes en el campo de estudios cinematográficos y temas relacionados con los medios de comunicación. En su libro *El film y su espectador* (1996), (“The film and the Spectator” en inglés) profundiza en la relación del espectador con el film y

cómo esta relación influye en la interpretación y apreciación de las películas. La respuesta de los espectadores varía según los géneros televisivos o cinematográficos, por ello recalcamos nuevamente lo vital e importante que es conocer los tecnicismos de cada género y en base a esto el actor y la actriz pueda tomar la decisión de qué herramientas le serán de mayor utilidad en su interpretación.

Son pocos los estudios que van a colocar al actor en la televisión como centro de su investigación. Comencemos por *El actor como intérprete* de Juan David Góonzales (2014), donde coloca, justamente, al actor como el responsable de transmitir la emoción al espectador. Esto nos da un punto de partida de la importancia del trabajo del actor y cómo los elementos alrededor de este van a ser de suma importancia para que logre con éxito su objetivo.

Otra autora que ha estudiado el trabajo actoral es Karina Mauro en *La actuación teatral y la actuación cinematográfica. Un campo de investigación específico* (2014) y *Actuación cinematográfica y análisis teórico* (2014). En la primera de sus investigaciones, la autora hace énfasis en la actuación del actor como un fenómeno poseedor de características autónomas que atraviesa cambios cuando se le sitúa en distintos lenguajes como el teatro, cine y la televisión.

En la segunda, se centra más en una indagación técnica sobre la actuación, pero desde un enfoque histórico. Aquí entra en diálogo con Oscar Cornago tocando uno de los puntos importantes en el trabajo del actor con su investigación: *El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen* (2004). En este, se centra en el cuerpo del actor y cómo se va a ver involucrado con el choque de la tecnología cinematográfica. Entre sus ideas principales nos menciona a una realidad construida a través de imágenes donde la mirada del espectador está mediatizada por la mirada cinematográfica fragmentada, y el cuerpo del actor parece



disolverse en esta plasticidad, sin embargo, aunque pareciera estar todo suspendido por acciones cíclicas, no deja de estar en continuo movimiento.

Pese a que, en el siglo XXI, la televisión ha ido perdiendo audiencia debido al ingreso de las plataformas, ésta sigue siendo, sobre todo en nuestro país, de los medios de comunicación más importantes y la telenovela, además de tener una larga historia, es de consumo predilecto por la teleaudiencia. Tomás López en su texto *Aproximación a la telenovela* (1987), hace un estudio consistente sobre la telenovela como sistema donde plantea signos y códigos desarrollados en la misma. López habla de la telenovela clásica y la telenovela latinoamericana, considera que la abundancia y dispersión de la última obstaculiza su propio análisis. Sin embargo, plantea un consistente número de diferencias entre una y otra que nos harán comprender su realización. Dentro de las características comunes resalta la narrativa fragmentada en series de suspenso para dar paso a los anuncios de televisión. Eduardo Adrianzén nos regala un extenso manual llamado *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben* (2001) donde además de hacer un breve recorrido sobre el surgimiento de estas, nos relata de manera muy dinámica las características que llevan a la telenovela a seguir siendo de los géneros televisivos más consumidos hasta la actualidad, pero no sin antes revelarnos el secreto de cómo se escriben los guiones de las exitosas historias que nos ha regalado este género televisivo.

Redondo (2020) nos señala que no podemos hablar de actuación y teatro si olvidamos teorías y discursos propuestos por los primeros practicantes de teatro, los predecesores de los actores contemporáneos (p.20), bases que beneficiaron no solo al teatro, sino a la televisión y al cine. Estas bases teóricas de donde la actuación se apoya vienen a ser discursos teóricos y métodos en los que se basa la formación actoral y, que han tenido una fuerte influencia, además, en la práctica frente a cámaras. Entre ellos tenemos a Konstantin Stanislavski (1863-1938), cofundador del Teatro Arte de Moscú (1898) junto a Vladimir Nemirovich (1858-

1943), producto de esto se crea el “Sistema de Stanivslaski” donde repudiaba la teatralidad exagerada, la actuación grandilocuente vacía de emociones que caracterizaba la época. Stanivslaski llevó el realismo al alma de los actores, introdujo la categoría de actor creador que trabajaba sobre la verdad. Este Sistema ofrecía diferentes formas de abordar el oficio entre ellas el “si, condicional” que se centra en ponerse en la situación del personaje; la “memoria emotiva” que le permite al actor revivir recuerdos pasados de su vida para evocar la emoción. Posteriormente tenemos “el método de las acciones físicas” con la acción como elemento central. Podemos encontrar obras sobre los hallazgos de Stanivslaski en la actuación. Entre ellas tenemos: *Mi vida en el arte* (1924). *Un actor se prepara* (1987). *El trabajo del actor sobre sí mismo* (2003). *La construcción del personaje* (2013). Miralles (2020) nos dice que “de todos los métodos interpretativos, el de Konstantin Stanislavski es el que más se ha ajustado al medio cinematográfico, lo cual no deja de ser una paradoja porque ese método lo creó el director ruso para el teatro” (p.94).

Chéjov (1891-1955) actor y director de teatro y cine discípulo de Stanivslaski y catalogado como “su mejor alumno” creó el método Chéjov donde su principio base es que el actor puede ir más allá del dramaturgo siendo el poder de la imaginación y el trabajo sobre el personaje los puntos de partida pues afirmaba que la esencia del teatro reside en su capacidad para comunicar mediante imágenes sensoriales más que ideas literarias.

Grotowski (1898-1956) y el llamado “teatro pobre”. Este director polaco se oponía al control que Stanivslaski tenía sobre los impulsos naturales del actor, él consideraba que la herramienta primordial del actor era su cuerpo y la responsabilidad de la creación parte de ahí. El trabajo que postulaba consistía en una formación física y vocal de los actores donde lograba que se comprometieran plenamente, por ende, su enseñanza no se basaba en una lista de pasos a seguir sino en la erradicación de bloqueos. No hay trabajo psicológico. Grotowski funda una compañía de teatro experimental donde lo esencial es el actor y su entrenamiento,

todo lo que pinta el escenario, está de más decía, de este pilar es que nace el nombre “teatro pobre”.

Lee Strasberg (1901 – 1982), actor y director nacido en Ucrania creador del “Método” que está sentado sobre las bases del “Sistema” de Stanivslaski. Consideraba que la memoria era la clave del proceso creativo, por ende, había que indagar profundamente esa facultad. La diferencia con lo que proponía Stanivslaski radica en la separación de una memoria sensorial (sentidos) y una memoria emotiva (vivencias), a través de la relajación y la concentración Strasberg proponía revivir vivencias del actor para conseguir que este reproduzca una emoción, dicha emoción pasaría a la conciencia y a partir de ese conocimiento que ahora posee, puede ser evocada cuando el actor así lo decida y a partir de ahí comenzar a accionar. En 1947 se unió al Actors Studio, una de las escuelas de interpretación más famosas de la época y hasta llegó a dirigirlo. El “Método” se dio a conocer masivamente a través del trabajo en el cine de actores que fueron alumnos del Actors Studio tales como Marlon Brando, Marilyn Monroe, James Dean, Robert De Niro, Al Pacino entre otros. El libro *Un sueño de pasión* (2019) resume sus descubrimientos.

Sandford Meisner (1905-1997) actor y profesor norteamericano, desarrolló un método interpretativo llamado “Técnica Meisner” que les permite a los actores desarrollar interpretaciones genuinas en cualquier medio, independientemente de las convenciones sin el uso de la memoria emotiva de Strasberg. En 1987 fundó su escuela *Meisner / Carville School of Acting* en Los Ángeles. Meisner se acerca a una actuación verdadera dotada de una vida interna convincente a través de ejercicios que establecen bases sobre las cuales los actores y actrices pueden empezar a construir como la reconexión con los impulsos. El actor encuentra herramientas claras para entrenar su imaginario y vivir bajo las circunstancias dadas. Su técnica ha desarrollado actores que pueden crear performances de calidad genuina en cualquier medio. El único libro escrito por Sandford Meisner *On acting* salió a la luz en 1987.

Otro de los clásicos libros de la pedagogía teatral le pertenece a Uta Hagen (1919-2004) maestra alemana y nacionalizada estadounidense con el nombre de *Respect for acting* escrito en 1973 donde plasma todos los años de comunión con el arte y experiencia en las obras que ha interpretado a través de ejercicios preparatorios para el actor. Una de sus técnicas tratadas para el trabajo es la sustitución que consiste en la identificación de experiencias sensoriales y emocionales del actor que lo conduzcan a una actuación incorporada.

Jacques Lecoq (1921-1999) considerado uno de los renovadores del teatro y con una escuela en París fundada en 1956 “Escuela de Jacques Lecoq” donde expande sus conocimientos y hallazgos que además plasma en su libro *El cuerpo poético* (2003), siendo su método de trabajo el movimiento y el gesto. Lecoq defiende que, “solo el cuerpo comprometido en el trabajo puede sentir verdaderamente la exactitud de un movimiento, la precisión de un gesto, la evidencia de un espacio” (p.15) la explicación de esto radica en que el cuerpo tiene memoria y será el movimiento el que provoque la emoción en el actor. Lecoq también nos habla sobre el silencio antes de palabra donde el actor se encuentra en un estado de descubrimiento y apertura que es la relación orgánica del hombre con la naturaleza, y fuera de la racionalización parte la creatividad.

Luego de este breve recorrido por los estudios existentes, observamos que hay una urgencia de darle espacio al trabajo del actor en televisión, enfocarnos en cómo este gana o pierde herramientas al trasladarse a este espacio que trae consigo muchos tecnicismos y experiencias provenientes del mismo ritmo televisivo, surgiendo una necesidad de indagación en cómo esos elementos transforman la mirada y el trabajo del artista.

## **1.2 Marco conceptual**

La actuación como forma de expresión artística, ha ido evolucionando a través de los siglos, adaptándose a las demandas de las audiencias y los medios. Dos de los escenarios más

importantes y, además, mis ejes centrales para esta investigación son el teatro y la televisión, cada uno con su propia historia, técnicas y características. Partamos de este punto.

### ***1.2.1. Actuación teatral***

El teatro occidental, con una antigüedad de 2500 años, donde las representaciones eran parte integral de las festividades religiosas, posee características consolidadas en la antigua Grecia, un espectáculo vivo que se distingue por la presencia física de los actores y espectadores al momento del acto escénico. En ese contexto, la proyección vocal y corporal son esenciales y tienen que ser entrenadas y desarrolladas para llegar a la audiencia presente. La actuación teatral exige un manejo y conocimiento del espacio para poder ser ejecutada función tras función con la capacidad de mantener el ritmo sin interrupciones.

A lo largo de la historia, los estilos de actuación teatrales han perdurado, desde la actuación estilizada del teatro griego hasta llegar a la actuación naturalista del conocido padre de la actuación Stanivslaski en el siglo XX, Strasberger que siguió el legado de Stanivslaski, Michael Chéjov con su método que tiene como base la imaginación, Lecoq con el teatro físico, Meisner con la escucha y respuesta genuina, Uta Hagen y su famoso libro “Un reto para el actor”, entre otros.

### ***1.2.2. Actuación televisiva***

La actuación en televisión tiene un formato completamente distinto al teatral, partiendo del elemento base de su ejecución: la cámara, que le permite a los actores y actrices lograr sutilezas y acercamientos más íntimos que el espacio teatral no sostiene. Las características propias de la televisión engloban guiones, ritmo de trabajo distinto, horas extensas de grabaciones, cambios de locación continuos, elementos técnicos audiovisuales que se vuelven parte de la atmósfera del actor, y la ausencia de un espectador inmediato. Entre las diferencias con el cine tenemos la cantidad de escenas que pueden ser grabadas diariamente, mientras en televisión el plan de grabación por día puede abarcar 15 escenas, en



el cine oscilan entre 3 a 5. Miralles (2020) respecto a esto nos dice “el rodaje de una serie televisiva es cuatro veces más rápido que el de una película. Y eso significa que los errores en televisión, por lo que suponen de retraso, están muy mal vistos” (p.180), esa rapidez va a repercutir directamente en el trabajo del actor como lo veremos en los capítulos siguientes.

### **1.2.3. Acción actoral**

Con la acción actoral nos referimos al desempeño del personaje en su espacio de desenvolvimiento para completar su objetivo. En la medida que dicha acción implica ciertas diferencias en el caso del teatro y del cine, me serviré de los estudios de Karina Mauro en sus textos *La actuación teatral y la actuación cinematográfica* (2014) y *La acción en situación de actuación* (2013) para desarrollar una definición diferenciada. La acción actoral en teatro “se reduce a una ilustración de la acción narrativa provista por el texto” (2013, p.117), es decir, la pieza escénica escrita plasmada en un plano escénico sumado a los elementos escénicos que también entran en juego si el director así lo decide. En contraposición, la acción actoral frente a cámaras se produce con el desempeño del actor durante la toma y que va a ser captado por la cámara según el encuadre y las indicaciones del director, finalizando al momento del corte y que, además, será luego modificada en el proceso de postproducción. (2014, p.128).

## CAPÍTULO 2: BREVE PASO DE LA RADIONOVELA A LA TELENOVELA

La forma de conectarnos con el mundo y de contar historias ha vivido una gran evolución, ha logrado surgir y transformarse a través de los años y la televisión no es la excepción. Su llegada significó un punto de inflexión en el mundo de la actuación y el entretenimiento, cambiando no solo la forma en la que las historias eran contadas, sino también su ejecución en la actuación. Pese a que el teatro continuó siendo una forma de entretenimiento popular, la televisión llegaba con una propuesta nueva y atractiva, además de llegar a una audiencia mayor.

El estudio sobre la aparición y evolución de la televisión en el Perú requiere de un seguimiento estrechamente vinculado a la radio, lo que se conocía como el radioteatro y la radionovela. La radio se introduce como una actividad nocturna a ser disfrutada en familia, y sus primeros programas son teatros radiales, es decir radiodifusiones de obras donde existían parlamentos y monólogos. Mónica Berman en su libro *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro* (2018) realiza una extensa investigación sobre el lugar que ocupó el radioteatro así como sus características, añadiendo que “los actores eran del teatro y de la radio, y nadie puede presuponer que existían registros de actuación diferenciados” (p.127), sin embargo implicó una novedad en el universo de los medios con los que coexistía teniendo como conciencia plena que la construcción ficcional es del orden de lo sonoro. En ese sentido, el trabajo actoral se centraba plenamente en hacer vibrar al oyente con un único recurso: su voz. Demostrando así su capacidad de darle desarrollo, presencia, entonación y vida a los personajes apoyado de efectos sonoros pensados para sugerir emociones y sensación de realidad al oyente. En cuanto al texto, Berman (2018) señala una mayor predominancia en la escritura que en la oralidad, lo que reduce el nivel de improvisación en el actor, pidiéndole una mayor exigencia a interpretar el texto (p. 261).

Quiroz (1993) nos precisa que la evolución de la empresa radial y la necesidad de consolidarse económicamente hace posible la aparición de un nuevo lenguaje que explota la dramatización de las voces con tendencia sentimental y melodramática: la radionovela (p.14). Existe una notable relación entre las estructuras narrativas (el suspenso, el tono histriónico, la música) y el discurso de la radionovela con la telenovela que permiten sospechar que la primera origina el desarrollo de la segunda, además de haber una necesidad de “ponerles cara a las heroínas de ficción” (Quiroz, 1993, p.14)

La Habana representó la cuna de artistas, productores y guionistas especialistas en el género con su telenovela de éxito internacional creada por el cubano Félix B. Cagnet en 1950 llamada “El derecho de nacer” que surgió a partir de una radionovela también cubana. Con la llegada de la televisión, y, a través de una pantalla pequeña a blanco y negro, aquellos personajes pensados e imaginados gracias a la composición vocal de los actores y actrices se convierten en seres de carne y hueso, pero con una especial característica que es propia del teatro “una imagen efímera e irrepetible (...) con momentos únicos y mágicos idealizados por la sentimental crónica de los recuerdos” (Adrianzén, 2001, p.155), pues las primeras telenovelas fueron emitidas en vivo, debido a que, el videotape haría su aparición años más tarde. Con el paso del tiempo la industria trajo consigo nuevas reglas, nuevos requerimientos y nuevas necesidades que cambiaron la metodología y la manera de hacer televisión, y como la televisión es un trabajo en equipo, los actores y actrices tuvieron también que adaptar su técnica.

Giuliana Cassano en su estudio sobre las *Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú: una mirada al siglo XXI* (2020) nos narra que Panamericana televisión fue el canal que apostó desde un principio por la ficción televisiva. La primera telenovela peruana emitida fue “Historia de tres hermanas” en 1960 protagonizadas por Gloria María



Ureta, María Elena Morán y Mary Faverón alcanzando rápidamente el primer lugar del rating (p.109).

## **2.1. La telenovela y sus características**

Para propósitos de esta investigación, el foco estará puesto en las telenovelas peruanas que se han convertido en un producto importante y muy consumido por el público que si bien es cierto tuvo su apogeo en los 80s y 90s, en los últimos años han vuelto a alcanzar altos niveles de audiencia, recuperando el rating que se había perdido. Las telenovelas llegaron a la televisión peruana en la década de 1960 y rápidamente se convirtieron en un género muy popular. A continuación, analizaremos de manera semiótica el discurso de las telenovelas pues es esencial que los actores y actrices comprendan las particularidades del género y adapten su técnica a ellas.

Según Quiroz (1993), “La telenovela latinoamericana es una narración melodramática de exacerbados conflictos sentimentales, con fuertes y definidos caracteres, asociados generalmente a una trama de ascenso social que pone en juego a uno o más personajes” (p.14). María Mendoza (2011), coincide con Quiroz en que el carácter de la telenovela es de alto contenido melodramático y, además, agrega que “su temática se desarrolla en torno a una pareja de protagonistas cuya centralidad conduce necesariamente a un final feliz” (p.108) estas características van a implicar para el actor un trabajo constante con sus emociones y un manejo cauteloso de las mismas debido a la gran demanda de personajes apasionados que contiene este género y la continua presencia de situaciones dramáticas en esta narrativa en constante evolución, sin dejar de lado la credibilidad en la interpretación pues en *The life of drama* (1987) de Eric Bentley señala que la exageración solo resulta tonta cuando no responde a un sentimiento (pp. 186-192).

Tomás López en su texto *Aproximación a la Telenovela* clasifica a la telenovela como una obra cerrada (1987, p.25) apoyándose del escritor Umberto Eco en su libro *Lector in*

*Fabula* (1979) que define a una obra cerrada como un producto de cultura de masas que tiende a textualizar y describir sentimientos y emociones llevando de la mano al espectador por el camino de las convenciones, utilizando un lenguaje que apela a lo figurativo y suele expresar más que palabras (p.82).

Cabrujas nos indica que la telenovela le permite al espectador “ver su vida, con sus miserias y virtudes, pero magnificada y elevada ante sus ojos” (2002, p.40), por ello el público de telenovela no se hace demasiadas preguntas ante una historia que suele estar vinculada a la vida misma. Sin embargo, con lo que debe construir una familiaridad son con los códigos de desenvolvimiento que se plantean en este medio y que tienen distintos propósitos (estos serán explicados a más detalle en el siguiente capítulo) entre ellos tenemos: los planos de cámara, elementos narrativos como el flashback<sup>1</sup>, la música encargada de crear atmósfera y alimentar las emociones, todo en relación con el grupo de personajes que contiene la obra. Las telenovelas suelen manejar un estatismo que suelen reducirse a planos abiertos, medios y cerrados. Tomas López menciona que, si bien no es una regla general, la telenovela clásica suele tener esta característica debido a que su propósito es “salvaguardar la comodidad del espectador a base del manejo de unas pocas técnicas que provean de un familiar, elemental y fiable lenguaje” (1987, p.26).

Otra de las características, y, se deslinda de lo mencionado en un inicio, es el texto, donde la exteriorización y repetición son elementos propios de las telenovelas, el propósito de esto es evitar que los televidentes se pierdan de la trama, las telenovelas son emitidas por señal abierta en un horario fijo, el público tiene que adaptarse a este horario y adaptar su ritmo del día a día, por ende la audiencia de telenovelas suele estar realizando otras actividades mientras miran el televisor, lo que no sucede con otras plataformas donde incluso tienes la posibilidad de pausar y repetir.

Otro de los puntos a enumerar y que tiene repercusión directa con el trabajo del actor es el guion, específicamente los argumentos tratados en la narrativa que, pueden hacerse y deshacerse como el equipo de guionistas y directores lo decida y vea necesario pues, “la competencia por mantener una audiencia hace que las telenovelas experimenten con diferentes tipos de inserción intertextual”. (López, 1987, p.28)

La televisión y cualquier medio audiovisual se sigue transformando con el tiempo adaptándose a los requerimientos del medio. Mazziotti, en su texto *La expansión de la telenovela* (2006) argumenta que la telenovela ha dejado de ser el producto solo familiar y doméstico que nadie tomaba en serio y que incluso:

Es una vidriera donde todo puede estar en venta, todo puede ser esponsorizado: los peinados, la ropa, los accesorios, el maquillaje, el lápiz de labios que saca del monedero una actriz o las cremas que usa, la marca de los anteojos, de los autos que aparecen, las bebidas que toman, etcétera.  
(Mazziotti, 2006, p.11)

Y de esto no está exento el actor y la actriz, pues serán sus rostros los solicitados por las marcas para promocionar dichos productos.

Eduardo Adrianzén, conocido dramaturgo peruano que hizo su debut escribiendo en la telenovela peruana Carmín en el año 1985, clasifica en su texto *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben* (2001, pp. 25, 26) los elementos que caracterizan a la telenovela:

- Ficción: por más que se utilicen como material vida de personajes reales, la telenovela siempre pertenece al campo de la ficción
- De corte sentimental: si bien contiene violencia, farsa, terror o comedia, la telenovela es necesariamente un mundo donde las emociones y el sentimiento priman sobre cualquier cosa.

- Continuo y entrelazado: narra una o varias historias que fluyen y se desarrollan en un universo único, relacionando sus conflictos entre sí mismos y dividiéndolos en episodios.
- No debe tener menos de veinte episodios o capítulos.
- Con un final previsto: Por más que se alarguen o se acorten todo autor de telenovela tiene al menos una idea de un desenlace calculado de antemano.
- Personajes estables: Se trata de que un buen número de estos sean fijos, reconocibles y tengan el tiempo suficiente para poder desarrollar una relación de empatía con los espectadores.
- Manejo gradual de la expectativa en todos sus capítulos: una telenovela tiene que dosificar el suspenso con eficacia. Es imprescindible no decir ni solucionar todo de una sola vez.

Conociendo y/o teniendo nociones acerca de la estructura de la telenovela, el actor y actriz pueden comprender mejor los factores que involucran el desarrollo de su personaje más allá de solo la trama, permitiéndole crear y justificar una construcción coherente respecto a lo que experimentará su personaje.

## **2.2. El melodrama**

Cassano (2020) nos señala que “desde sus inicios la televisión peruana apostó por el melodrama tradicional – el de los amores imposibles, los secretos, las identidades, las filiaciones perdidas, y la exaltación del matrimonio como el final feliz de las parejas” (p.110), pero que, a su vez, contenían una alta dosis de contenido social, llegando incluso a denunciar prejuicios sociales. Por ende, podemos intuir que el melodrama moderno es el resultado de una combinación de elementos culturales y alta sensibilidad con su público.

Bentley (1964) en su libro *The life of the drama* nos introduce al melodrama como un género que trae consigo una mala reputación que se lo debe al drama victoriano, teatro producido en el Reino Unido y que se caracterizaba por representar melodramas sensacionalistas (p. 284). Es un género que ha hecho arte de la fantasía y el dolor donde su punto más subestimado es, a la vez, su atractivo más fuerte: el llanto o “a good cry” (p. 196,197). ¿Pero de dónde parte el desprecio por el llanto? Y por ende, ¿el melodrama? Bentley nos amplía la perspectiva de esto. Por un lado, tenemos a un sentimiento opuesto: la risa, que trae consigo placer y que la gente prefiere sentir. Y por el otro, algo que se les enseña a los niños desde pequeños: no llorar, no sentir, no dejarte llevar por tus emociones. (Bentley, 1964, p.197)

El poder del melodrama, más allá de lo mencionado recae en la situación dramática que traen consigo sus personajes característicos. Si bien, Cabrujas (2002) señala que uno de los signos distintivos del género es “el triunfo del bien sobre el mal” (p.117), podemos observar una contradicción interesante del sentimiento base del melodrama: la lástima cuando Bentley plantea que la “goodness beset by badness, a hero beset by a villain, heroes and heroines beset by a wicked world.” (1964, p.200), debido a que el género maneja personajes finalmente acosados por el sistema con sentimientos exacerbados de miedo y lástima que terminan siendo cíclicos, pues el melodrama no consiste en hacer referencia a un estilo de actuación, sino en descubrir y resaltar aspectos específicos de la naturaleza humana. Lecoq (2003), nos añade que “en el melodrama todos los grandes sentimientos se ponen en juego: el bien y el mal, la moral, junto con la inocencia, el sacrificio, la traición... El objetivo es lograr una interpretación lo suficientemente fuerte como para que, a partir de la expresión de estos grandes sentimientos, los espectadores se conmuevan hasta las lágrimas” (p. 157).

## **CAPÍTULO 3: CARACTERÍSTICAS DE LA ACTUACIÓN TEATRAL Y LA ACTUACIÓN TELEVISIVA (LA TELENOVELA)**

### **3.1 Características del teatro**

#### ***3.1.1. El espectáculo vivo***

La principal esencia del teatro, aquella que lo diferencia del resto de medios es el momento vivo, la interacción en tiempo real, donde los actores y espectadores se encuentran compartiendo el mismo espacio y tiempo. Mike Alfreds (2007) habla del asombroso momento de transformación del actor en otra persona (un personaje) en un espacio de representación, mientras otro grupo de personas son testigos de esa dualidad, pues lo mágico es que “el público y los actores participan conjuntamente en un acto de imaginación” (p.45) que los hace cómplices. El actor tiene la tarea de encarnar ese acto de imaginación, mientras que el espectador recibe, a través del uso de su imaginación y su propia interpretación, la historia contada.

Otra característica que se desprende de este espectáculo vivo en el teatro es lo efímero y emocionante de la experiencia. Cada función es única, aunque el guion, los actores, la partitura espacial y las marcaciones sean las mismas; la interacción en tiempo real provocará que cada vivencia sea distinta, que, requerirán las habilidades técnicas y artísticas de los actores y actrices.

#### ***3.1.2. Presencia de un espectador***

Es inevitable hablar de un espectáculo vivo sin hacer parte del mismo al espectador presente. Un espectador palpable, activo, con quien se termina de cerrar la creación de la historia escogida. En el teatro, el espectáculo escénico no tiene lugar sin un espectador que lo presencie y será solo en la dinámica de la representación que, el público, comenzará a tomar posesión de su espacio y establecer su vínculo actor – espectador a través de una participación activa. Es a partir de esa participación que inicia desde la mirada del espectador,



que el actor empezará a ejecutar su acción debido a que “el espectador es quien legitima el desempeño actoral mediante su mirada” (Mauro, 2014, p.7).

### **3.1.3. *Espacio escénico, proyección vocal y corporal***

La representación es quien hace el espacio teatral, cualquiera fuere su forma y condición. Sin embargo, estos espacios van a requerir de habilidades técnicas desarrolladas por el actor tanto vocal como corporalmente para que la representación llegue satisfactoriamente, ya sea un teatro convencional con escenario y butacas, un campo abierto, o un espacio tomado. En el teatro, la actuación surge por un hecho de cuerpos presentes, y un espectador con quien se encuentran en continua acción-reacción. Es decir, el cuerpo del actor está en un constante accionar debido a que se encuentra siempre bajo la mirada del espectador. A esto se le complementa lo mencionado por Gené en el artículo Veinte temas de reflexión sobre el teatro (2012), donde comenta que si bien cualquier espacio vacío se puede poblar si existe la voluntad del actor de ocuparlo, no solo basta con posicionarse, sino comunicarse con el espacio, percibir su respuesta y dialogar corporalmente con él porque “el espacio vive si el actor vive en él. Si se posiciona, posesionándolo”. (p.25)

### **3.1.4. *El ensayo***

Es el espacio de descubrimiento del actor con su personaje, es el momento de sumergirse de manera práctica en la obra, conocer comportamientos, tonos vocales, corporalidad, detalles de sus personajes. Su carácter revelador permite que suceda todo lo que no puede ser pensado y tiene que ser accionado. Eines (2015), señala que, “un ensayo con la libertad instalada como paradigma de conocimiento puede ser bueno, regular o malo. Pero sin la libertad ni siquiera es un ensayo” (p.153).

El ensayo reconcilia, es donde el actor le da espacio a la imaginación y está lleno de una expectativa que no cesa. Ensayo y libertad van de la mano. Mike Alfreds (2007) expone dos aproximaciones básicas de ensayo: la primera, y menciona es el camino más largo, se

refiera a una inmersión total en la obra y todo aquel material que ayude al proceso de exploración. El objetivo es evolucionar de manera natural, mantenerse abiertos a las distintas posibilidades y retrasar cualquier decisión apresurada que evite la oportunidad de siguiendo más allá. La segunda, se orienta más hacia la improvisación con texto en mano, donde la toma de decisiones se realiza tan pronto como se crea conveniente en pro de la eficacia, valiéndose de herramientas como las experiencias previas y el sentido común. Sin embargo, considera que esto, “al final socava tu creatividad” (p.261). Habiendo tocado el punto de la creatividad, Eines en su libro *Las 25 ventanas* (2015) hace un acertado análisis sobre el actor respecto a su imaginación señalando que a través de la imaginación, el actor combate los tres grandes enemigos de su trabajo: la anticipación, el texto como imposición memorística, y la naturalidad pues considera que la imaginación va a salvar al actor de copiar la conducta aprendida en la vida y lo llevará al origen para poder crear, además de reducirle el riesgo de caer en el predominio de la razón, y no se refiere a negar el pensamiento, sino a la búsqueda del equilibrio entre el pensar de la mente y el hacer del cuerpo (p.146).

### ***3.1.5. La repetición***

Un actor tiene el compromiso de representar una y otra vez la misma obra con la misma implicancia de la primera vez. Hagen (2008) mencionaba que, las acciones en escena se vuelven mecánicas cuando la vista del actor está puesta en los efectos que produce o está ocupado en mirar lo que está haciendo en vez de involucrarse en el presente y vivirlo.

### ***3.1.6. Director***

El director es, lo que llamamos, el tercer ojo del actor. En el teatro es el que suele escoger la obra a ejecutarse por un deseo inmensurable de darle vida y compartir esa pasión con el resto de los participantes, en este caso, el elenco escogido. Gené (2012) lo define como “el maestro alquimista” (p.35), quien va a guiar la transmutación de la obra original en materia teatral y quien deberá crear un nuevo cosmos sugerido por el cosmos de la obra. El director



en teatro no solo tiene la función de guiar a los actores y dirigir los ensayos, también trabaja estrechamente con el equipo de escenógrafos, vestuaristas, iluminación y música si es el caso, para definir los detalles de la puesta en escena. Todo esto va a conllevar un proceso largo dependiendo la extensión de la pieza teatral, pero puede tener un denominador de mínimo 3 meses de trabajo arduo que parten desde el trabajo de mesa, exploración, apropiamiento del espacio y toma de decisiones por parte del director. Eines (2015) asegura que el director debe renunciar a tener el control absoluto, y en cambio abrir paso al trabajo conjunto de la imaginación y creación, pues la libertad de crear que asume un actor junto a la libertad de crear que asume un director conforman dos libertades que, asociadas, no deberían convertirse en lugar de confrontación (p.41). Desde el punto de vista de Hagen el actor tiene el trabajo de hacer vivas las indicaciones del director, de justificarlas en escena, de hacerlas tuyas incluso si no estás de acuerdo. “You must be flexible enough to go with him” (Hagen, 2008, p.198)

Una vez acabado el proceso de creación y montaje, se da inicio a la temporada donde el director puede hacer su aparición en cada función para tomar notas y seguir moldeando la puesta en escena, sin embargo, su ausencia de la misma no imposibilita su ejecución.

### ***3.1.7. El guion***

La ventaja del teatro es tener la obra completa y a disposición de los actores para ser leída cuantas veces lo requieran y les sea necesario. Esto les brindará información relevante y necesaria para empezar el proceso de creación, que no quiere decir, ceñirse al texto, pero tampoco dejarlo de lado. Esto les permitirá tener nociones de su personaje y comenzar el trabajo de mesa. A partir del guion de la obra escogida, y las propuestas de los actores en la exploración, el director podrá tomar decisiones sobre el rumbo que le quiere dar a la historia.

## **3.2. Características de la televisión (en la telenovela)**

### ***3.2.1. El set de televisión***

Si en el teatro tenemos lo que denominamos el escenario, donde el actor tiene la libertad de desplazarse de acuerdo a sus requerimientos. En televisión, el actor va a dejar de ser completo dueño del espacio para comenzar a desplazarse en función de su inseparable compañera de escena: la cámara. Por ende, deberá mantenerse siempre, a menos que no lo amerite, dentro del campo de visión del aparato técnico.

El set de televisión o cualquier ambiente donde se vaya a producir la grabación de una escena tiene que estar apto para recibir no solo a los actores y actrices sino los elementos técnicos que trae consigo el rodaje televisivo. Hablamos de dimensiones espacialmente adecuadas, aislamiento acústico o ausencia de sonidos distractores o que imposibiliten la grabación del audio, iluminación correcta y, que vaya estéticamente acorde a lo solicitado.

### ***3.2.2. La cámara de video***

Es el dispositivo electrónico esencial para cualquier práctica televisiva, se encarga de registrar la imagen, y esta imagen obtenida es para Mitry (1965) un objeto que se carga con una significación determinada que trasmite la percepción de los involucrados (p.52). Miralles (2013) dice que el matiz debe ser ligeramente rectificado cuando se interpreta frente a una cámara, pues la cercanía que el actor mantiene con ésta es mínima y no va a ser necesario agrandar el personaje o alzar la voz para ser oído por los espectadores de la última fila como en el caso del teatro. (p.176) por lo que, en el campo del cine o la televisión, las sutilezas van a tener un gran efecto visual. Caine (1997) aconseja que no es necesario tratar de impresionar a la cámara, pues ella ya está enamorada de ti, escuchándote, viéndote y grabando todo lo que haces inmediatamente cuando lo haces (p.4). Lemmon, actor estadounidense ganador de dos premios Óscar, contó en “El País Dominical” en la edición de junio de 1994 que, al principio no tenía ni idea de que podía decir con una mirada lo que yo me empeñaba en representar con

grandes gestos. Las grabaciones televisivas suelen efectuarse con 2 o 3 cámaras que registran la escena, por lo que va a ser necesaria la repetición de esta en pro de conseguir todos los ángulos y planos requeridos por el director. Las imágenes captadas por la cámara son vistas en un monitor.

De este punto también podemos deslindar los planos y encuadres empleados por la cámara y que se utilizan en televisión, cada uno con un significado y propósito distinto. Es deber del actor conocer qué parte de su cuerpo está contando la historia dependiendo del encuadre que el director haya solicitado. Solarino (1993, p.293) nos hace un breve recorrido sobre los planos que se utilizan en televisión y que son determinados por las distintas posiciones de la cámara respecto al sujeto:

- Plano detalle: es un detalle del personaje o de un objeto
- Primerísimo primer plano PPP: es la parte esencial del rostro.
- Primer plano PP: rostro completo.
- Plano busto PB: cabeza y hombros.
- Plano medio PM: desde la cadera hacia arriba.
- Plano americano PA: desde la cabeza hasta las rodillas.
- Plano entero PE: una persona de pies a cabeza
- Plano abierto: se utiliza también para designar encuadres que ofrecen

una visión suficientemente completa de ambientes interiores y exteriores.

Sin embargo, para la televisión peruana, específicamente la telenovela, el uso de estos planos se reducen a cuatro: plano abierto, plano medio, plano cerrado o primer plano y plano detalle.

Sumado a esto, existen algunas definiciones que son parte también del lenguaje televisivo entre el director, los camarógrafos y, yo le añadiría, los actores, y son de comprensión inmediata:

- Plano entero: encuadre sobre una persona.
- Doble o two shot: análoga a la anterior, pero mantiene en cuadro a dos personas.
- Triple o three shot: como las anteriores, pero sobre tres personas.
- Plano conjunto: comprende un conjunto de personas.

El director se encuentra conjuntamente creando con el actor, apoyándose además en la funcionalidad de la cámara para contar la historia. La inclusión de estos encuadres es una excelente manera de mostrar actitudes, comportamientos, relaciones de los personajes reforzando sus identidades, volviéndolos únicos sin necesidad de aislarlos. Tomás López respecto a este tema señala que, por ejemplo, el primer plano “aparte de su función diegética inmediata, cumple una misión paradigmática en cuanto se propone activar una intertextualidad de carácter intraepisódico” (1987 p.99), en ese caso podemos entender que, con el actor en primer plano lo que se quiere lograr es activar y sembrar información en el espectador a través de un proceso, una reacción o decisión que el personaje tomará y que servirá de desarrollo para los siguientes episodios. Un ejemplo de ello son los finales de escena y capítulo que la mayoría, si no son todos, suelen terminar con la reacción de los personajes en primer plano dejando a la audiencia a la expectativa de lo que éste va a decidir en el siguiente bloque.

### ***3.2.3. Secuencias en desorden***

Las telenovelas rara vez suelen ser grabadas en orden cronológico y esto viene de la mano con el método de trabajo del rodaje en cine y televisión que desencadenará una fragmentación continua de la acción del personaje. En la televisión las escenas o secuencias suelen ser agrupadas por día de rodaje dependiendo la locación, la disponibilidad de actores, escenas requeridas si el editor lo está solicitando, entre otros, donde el actor puede, rápidamente, caer en confusión. “Ese desorden es lógico para el técnico, pero no para un

actor que basa la coherencia de su personaje en la acumulación de vivencias” (Miralles, 2000, p.175).

#### **3.2.4. Script**

En términos amplios, es la persona encargada de llevar la continuidad no solo de la historia y los personajes, sino de las escenas ya grabadas. Además de esto, posee otras funciones en el momento del rodaje, sirviendo de apoyo al director y a los actores, como tomar nota de las secuencias grabadas, y llevar la continuidad de las acciones y posiciones de los actores en caso las tomas de las escenas se vean interrumpidas. La decisión de la inclusión de un script se debe al mismo formato de grabación que posee la televisión, un formato no lineal que podría incurrir en confusiones y errores si no existiera este apoyo extra. Sin embargo, Caine (1997) deja en claro que es trabajo del actor tener plena consciencia de sus continuidades, tanto emocionales como de movimiento, aconseja no confundir ni confundirse con excesivas y complicadas secuencias que, más allá de hacerlo ver creativo, lo único que logrará es perder tiempo sagrado de grabación al tener que repetir la toma por olvido de marcaciones (p.66).

#### **3.2.5. La audiencia**

Se habla de la ausencia de un espectador inmediato como en el teatro, pero se introduce a la audiencia, con un carácter que, también se transforma con el tiempo. Casetti (1996, p.26) lo señala como un partner consciente que sabe y desarrolla las tareas que se le han asignado como lo son atar los hilos de la trama, seguir un trayecto y responder a estímulos. El actor no va a tener la repercusión inmediata del público respecto a lo que se encuentra haciendo en escena durante la grabación, pero sí posterior a ello, cuando el capítulo salga emitido. Esta interacción entre audiencia y el contenido televisivo ha ido cambiando significativamente y en los últimos años gracias al desarrollo de la tecnología, pues la retroalimentación por parte del público a manera de comentarios es recibida por el equipo a

través de las redes sociales no solo del programa, sino de los propios actores. Mazziotti (2006) añade que, “el Internet ha contribuido fuertemente a que la charla sobre novelas tenga lugar no solo en la casa, en la escuela o en el trabajo sino que una espectadora de Rumania chatee con una mexicana sobre su galán favorito” (p.9). La televisión tiene la capacidad de darse a entender, la premisa es que siempre hay un espectador para quien se está trabajando y a quien, las posibilidades expresivas que posee la televisión (planos de cámara, luces, edición, música, efectos) invitará constantemente a participar. La creciente interacción en línea también le ha permitido a la audiencia y a las producciones televisivas ampliar las posibilidades de participación del público. Tenemos un claro ejemplo con la reciente telenovela “Luz de Luna 3” que emitió su último capítulo el 27 de Setiembre del 2023, telenovela producida por Del Barrio Producciones liderada por Michelle Alexander, donde invitaban al público, a través de un QR que podía ser escaneado en la pantalla del televisor desde sus celulares mientras el capítulo estaba siendo emitido, a votar por su personaje favorito en un duelo de cumbia que era parte de la historia en la ficción.

Por otro lado, la manera en la que el producto audiovisual conduce a la audiencia por el camino que debe ir tomando para el entendimiento de la historia, va a valerse de muchos factores que en breves empezaremos a describir, y, no quiero dejar de mencionar nuevamente que, el conocimiento y comprensión de este funcionamiento por parte del actor o actriz que hace cine o televisión es de vital importancia en pro de modificar y afianzar su técnica ante los requerimientos propios del medio. En una telenovela, la comunicación con el espectador no es solo responsabilidad del actor o actriz que se encuentra interpretando el personaje, la tarea de hacer entender al espectador la historia parte también de cómo se modela el texto fílmico pues el formato audiovisual tiene también un discurso. Casetti (1989), nos desarrolla la capacidad narrativa de la cámara menciona que, si bien la cámara se encuentra en una constante comunicación respondiendo al llamado del actor, también tiene la capacidad de



proponer y decidir no solo qué es lo que quiere que mire el espectador, sino incluso el mismo personaje. Entre ellas tenemos la cámara subjetiva: yo lo llevo a él, junto a ti, a ver a alguien o algo, se habla también de la interpelación: yo hago que tú (espectador) mires. (p. 86-133). Estas características le dan vida al film, se encuentran en un juego constante de intercambio de roles, pues el director con los planos escogidos sabe a quién se está dirigiendo en la escena. Algunas de las características que adaptan los espectadores son: el espectador en actitud de testigo (ve lo que el personaje no está viendo), ha descubierto un espacio anónimo, rico en detalles visibles; el espectador solidario con la cámara, testigo de lo que realizan personajes juntos en escena; el plano subjetivo con un espectador convertido en personaje donde se ha mostrado un espacio vivido desde el interior (p. 100). Esto sumado a efectos, sonidos, música, recursos como flashbacks (trae de vuelta escenas de la historia para dar paso a una serie de acontecimientos) agregados en la edición que dan espacio a nuevas vías de sentido e interpretación por parte del espectador que no recaen en el actor o actriz, por lo que no será necesario ser explicados, mencionados o evidenciados por estos al momento de actuar.

### ***3.2.6. El trabajo a ciegas / El guion***

He denominado esta sección con el título de “trabajo a ciegas” porque siento que define bastante bien el oficio en la televisión, no solo porque el actor no ve el resultado final del trabajo hasta que las escenas sean emitidas por la televisión, sino porque, la mayoría de veces, la base de toda historia, es decir el guion, se encuentra aún en proceso de escritura. Con una diferencia abismal con el teatro, en televisión “muy rara vez se tienen todos los capítulos escritos antes de empezar las grabaciones de una telenovela.” (Adrianzén, 2001, p.196) por ende, lo que el actor recibe es una idea general de la historia y los personajes en su primer planteamiento, y esto último es importante resaltar, ya que la predisposición al cambio de rumbo está siempre presente. Estos son acercamientos que el o los dramaturgos han

podido darles a los actores y actrices en una reunión conjunta con todo el equipo previo al inicio del rodaje. Recalcamos nuevamente que los guiones de telenovelas nacionales, en la mayoría de los casos, suelen escribirse y/o entregarse a los actores en la marcha, por ende, hay altas probabilidades de que puedan estar sujetos a cambio. Esto repercute e interviene directamente con el trabajo del actor y su proceso de creación de personaje pues la falta de conocimientos podría limitar su exploración. Y uso el verbo podría y no una afirmación porque hay muchos factores en juego al momento de crear un personaje, dentro de ellos, la intuición que, muchas veces, logra desplazar a la razón. Para esta parte del trabajo a ciegas, Seger (1990) nos da una luz de esperanza a los actores de televisión pues nos señala que “en las novelas, a veces las descripciones de los personajes han creado rasgos que hacen que reconozcamos al personaje de inmediato” (p. 37) esto compensa, de cierta manera, la falta de capítulos escritos y que le son entregados al actor para comenzar su trabajo.

Ya que mencionamos al guion, Adrianzén (2001) añade que las telenovelas siguen siendo más tradicionales que vanguardistas por lo que “sigue siendo un género más apoyado en el diálogo que en lo visual” (p.28). Esto nos da un atisbo del por qué la telenovela maneja diálogos repetitivos con sus personajes, recordemos que su formato es pensado también en la audiencia que suele ver la telenovela mientras realiza otras actividades, y la posibilidad de ponerle pausa a la historia no está contemplada.

### ***3.2.7. La voz y el sonido***

Si en el teatro la propia voz y proyección del actor son usadas para hacerse escuchar hasta la última butaca, en televisión ocurre todo lo contrario. La introducción de elementos técnicos como los micrófonos responden a características específicas, que no significa que el actor no deba tener entrenada la voz, es más, está dentro de su trabajo saber modularla según requerimientos. Existen dos tipos de micrófonos usados en la televisión: el boom y los pecheros. Los micrófonos boom se unen a un soporte largo y es utilizado de manera



direccional, es decir, capta el sonido en la dirección en la que es puesto y hacia donde esté mirando. Es manipulado por un ejecutante que, además, evitará se vea en la toma. El micrófono lavalier o conocido coloquialmente como pechero, es un micrófono pequeño que se coloca a la altura del pecho del actor o actriz y pueden ir ocultos en la prenda que el actor esté utilizando, por este motivo, cuando la toma es muy lejana y la voz de los actores debe ser captada, este micrófono es muy útil pues evita ser visto en la toma. Otra de sus características y que lo conduce a ser bastante requerido es que el pechero logra bloquear gran parte del sonido ambiental para centrarse en la voz del actor, y suele ser utilizado para escenas muy íntimas pues al no ser direccional como el boom, podrían llegar a captar sonidos cercanos como el roce con la ropa y esto podría significar un problema para el sonidista.

Otra de las diferencias características con el teatro y su entrañable creación viva, es que la televisión le da la posibilidad al equipo de sonidistas de solicitar, posteriormente, una regrabación del audio si este no cumpliera las condiciones necesarias para su exposición. Aquí entra en juego, además, la habilidad y suspicacia del actor de volverse a ubicar en la situación y estado emocional en el que su personaje se encontraba al momento de rodar la escena, respetando la intención, ritmo y volumen vocal para que coincida con el gesto de la imagen. Esto puede requerir varias tomas y retornos de la cinta grabada para llegar a la sincronización exacta.

Dentro de las posibilidades infinitas de creación y juego con la voz, tenemos también la introducción del ritmo. Si bien en el teatro, cuando el actor está en función, tiene la total potestad de decidir cómo manejar el ritmo vocal y del texto, entendiéndose bajo premisas trabajadas en los ensayos, en la televisión pasa algo curioso “the pacing comes in the editing” (Caine, 1997, p. 75), por más que el actor decida en un acuerdo con el director cómo llevar el ritmo de su acción, el texto y pausas, siempre los editores van a tener la posibilidad de recortar silencios o incluso textos si así lo ven necesario.

### **3.2.8. La iluminación**

La importancia de la iluminación televisiva radica en la calidad de la imagen que se desea conseguir, así como la correcta construcción de la señal de video (Solarino, 1993). Cada espacio donde vaya a ser rodada una escena exige un tipo de iluminación que puede ir desde la luz solar, hasta reflectores, iluminadores, proyectores y difusores, dependiendo de las características y requerimientos de la misma escena. Esto va a ser decidido por un equipo técnico experto en el área. Para tener dominio del espacio de trabajo hay que conocer todos los elementos que intervienen en el mismo, por ende, es de suma importancia que el actor tenga plena consciencia de la iluminación en pro de no provocar un efecto adverso al que se quiera lograr. Esto quiere decir, evitar sombras, contrastes o ausencia de iluminación, esto tiene validez cuando uno está solo en escena como para cuando está acompañado. Iluminar una escena en televisión toma tiempo, el actor debe esperar el tiempo que los técnicos requieran antes de retomar la escena, aún si esto ha significado el corte de una escena y por ende, la vida del personaje.

### **3.2.9. Cuerpo ausente**

Suele hablarse de un cuerpo totalmente vivo en el teatro, pero ¿qué sucede en un set de grabación? Por ejemplo, en el cine, se maneja un concepto que habla de un cuerpo ausente, no porque no esté presente, sino que, Arreche (2017) hace referencia a la ausencia de este con el hecho vivo, es decir el cuerpo del actor al no estar en el mismo espacio y tiempo con el espectador al momento de la ejecución de su accionar, le quitará las posibilidades de reaccionar sobre la experiencia del público. Mientras que en el teatro la base irrenunciable es el convivio, en el cine o la televisión esta parte se inhabilita.

En el teatro, el cuerpo “(...) en tanto, es el encargado de ejecutar, ilustrar o materializar aquellos conceptos que la mente comprende o que el alma siente” (Mauro, 2011, p. 32), sin embargo, en la televisión el uso de planos propios del formato segmenta a su

necesidad el cuerpo del rostro, teniendo como resultado en un primer plano la responsabilidad narrativa en el rostro del actor o la actriz, “(...) your mind should work even harder in a close-up than it does during other shots because in the close-up, the performance is all in your eyes; you can’t use the rest of your body to express yourself.” (Caine, 1997, 59), es un error pensar que porque la cámara no está enfocando completamente al actor, éste puede darse la libertad de soltar la energía en escena, todo lo contrario.

### **3.2.10. El director**

Sus funciones son bastante similares a las de uno de teatro. Sin embargo, una de sus diferencias es que, si bien es el encargado de tomar decisiones respecto a la ejecución del rodaje, no es el encargado de elegir la historia a contar, la trama, la novela que se va a producir, pero “es el principal artífice de la realización efectiva del programa” (Solarino, 1993, p.309) pues tiene el papel de guía de todos los colaboradores.

En televisión suele haber más de un director puesto que el equipo de trabajo se divide en unidades para asegurar la eficacia del rodaje en cuanto a tiempo y producción, por ende, la línea de la historia del personaje va a tener una visión distinta dependiendo el director con el que te toque grabar cada día, es importante resaltar que esto no es lo ideal. Lo recomendable es que los directores encargados de la telenovela estén alineados con una misma propuesta de personaje y desarrollo de su historia, no solo entre ellos sino también con los guionistas: “Es básico que todos estén en la misma frecuencia y tengan muy claros a los personajes para que no haya contradicciones a la hora en que cada director graba solo y por su cuenta” (Adrianzén, 2001, p.194) sin embargo, eso en la práctica no siempre sucede.

### **3.2.11. El ensayo / La repetición**

En comparación con el teatro, la repetición en televisión tiene sus ventajas y desventajas. El actor no tiene la necesidad de repetir todos los días el mismo guion, pero sí se encuentra en la posición de repetir la misma escena cuantas veces sea necesario para lograr su

satisfactoria ejecución que es decidida finalmente por el director. Si bien esta dinámica le da al actor la posibilidad de corregir errores otorgándole un cierto porcentaje de control, por otro lado, “you have to constantly crank yourself up to an intense pitch of concentration on every shot” (Caine, 1997, p.9) que puede devenir en la reducción de la organicidad por desgaste y/o la mecanización de la escena. Puede llegar a ser realmente desmotivador cuando el actor o la actriz sienten que han dado todo en escena y que, aparentemente, se ha logrado el objetivo, y el director pide una toma más.

En cuanto al tema de los ensayos en la televisión no es muy frecuente que estos sean pensados en función del actor, sino más bien, cuando los hay, son orientados para los técnicos de cámara y sonido.

In theatre, actors and director use rehearsals to explore character and relationships. In film, at this point in the process, there isn't time for dissection of your role. You use rehearsals to show the director and other actors what you're proposing to do physically and more or less how you're going to say the lines (Caine, 1997, p. 48, 49).

En televisión los ensayos son más técnicos, pues se asume que gran parte de la interpretación del actor ya la trajo consigo desde casa.

### **3.2.12. El maquillaje y vestuario**

El actor y la actriz cuando es parte de un proyecto televisivo como una telenovela, en la etapa de preproducción tendrá que hacer una parada en el departamento de vestuario y maquillaje, el actor de teatro habrá pensado ya en cómo su personaje debería lucir, sin embargo, al hacer su entrada en el área de maquillaje se dará cuenta que ya hay indicaciones previas para ello. Si bien la posibilidad de conversar acerca de cómo el actor o actriz imagina su personaje tampoco está vetada, lo cierto es que el mando ya está dado, y es hora de ponerlo a prueba. Caine (1997) aconseja que “these guys are experts, (...) it's best to let them

get on with it” (p.38). Sin embargo, esto de ninguna manera quitará o disminuirá la tarea del actor de apropiarse del personaje. Este departamento se encargará de continuamente tomar fotos a los actores para tener registro de cómo se ve el personaje al terminar cada escena y así mantener las continuidades.



## **CAPÍTULO 4: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS EXPERIENCIAS DE LOS ACTORES Y ACTRICES ENTREVISTADOS**

La televisión maneja un lenguaje completamente distinto al del teatro, no solo por los medios técnicos de los que se apoya cada plataforma, sino por cómo estos intervienen e influyen en la práctica artística. Eines (2015) afirma que el actor necesita técnica para trabajar en frente de una cámara pues deberá ser capaz de encontrar recursos para convertir lo que se le impone en algo que elige (p. 66).

En este capítulo me enfoco en las entrevistas realizadas a cuatro actores profesionales, de distintas edades y género, respecto a sus experiencias y conocimientos en teatro y televisión, lo que pretendo es reflexionar a partir de sus respuestas articulándolas con la información teórica vista en los anteriores capítulos.

Antes de continuar con el análisis, quisiera hacer una analogía con uno de los comentarios de James Benning, cineasta estadounidense, en su entrevista con “El Confidencial” (2015) de su experiencia cuando le tocó pasar de crear en cine a la era digital: “Cuando cambias de formato, lo primero que tienes que hacer es descubrir lo que puede hacer tu cámara y lo que puedes hacer como creador, no puedes duplicar lo que harías en una película” (párr. 10), de la misma manera que esta investigación plantea como deber del actor conocer a fondo las características y desenvolvimiento del formato en el que va a actuar y, de esta manera, explorar todas las posibilidades que ese espacio le permitirá realizar. El actor o la actriz no puede llevar la misma técnica que utiliza en un formato a otro y pretender que le funcione igual.

Pese a haber elaborado una lista de preguntas que se basan en el origen de esta tesis, me pareció pertinente que, al no ser una ciencia exacta, las preguntas fueran orientadas hacia la propia experiencia de mis entrevistados sin tratar de direccionarlos con una opinión previa y que, más bien, sean ellos quienes me conduzcan hacia cada una de mis preguntas. Para



lograrlo, comencé con una pregunta abierta: ¿Cuáles consideras que son las mayores diferencias de actuar en teatro y televisión?

Es interesante cómo de una pregunta tan amplia, cuando es hecha a cada entrevistado la respuesta es dirigida de diferente manera, sin embargo, los conceptos en todos los casos están entrelazados. De alguna manera u otra, con distinta perspectiva, llegan al mismo puerto. La diferencia más resaltante y evidente que comentaron y compartieron mis entrevistados está directamente relacionada al formato que maneja el teatro y la televisión como lo hemos visto en el capítulo anterior. Sin embargo, surgieron distintos términos y preparación para lograr el correcto desempeño del actor o actriz en un escenario o en un set de televisión.

Trucíos y Trujillo introducen términos que no han sido tocados como tal en el dominio de los espacios y son: la importancia del manejo de la energía y el control ya sea en un espacio teatral donde la energía tiene que llegar al último de la fila, y frente a cámaras donde es lo justo y necesario. Daniela Trucíos nos señala que todo depende del código, el trabajo en cámara se enfoca más hacia los pensamientos y lo que el actor está sintiendo dentro, la cámara tiene la capacidad de darse cuenta si el actor está mintiendo, a comparación del teatro, donde valiéndose de otros mecanismos el actor puede llegar a engañar al público. Caine también lo dijo en su texto *Acting in film: an actor's take on movie making* (1997): “On stage, technique can often fool an audience. (...) But in film, you cannot fool the camera with technique” (p.54), esto hace referencia a la importancia de pasar por el momento para repartir verdad en un medio tan minucioso como lo es la cámara, o si esto no es posible, Trucíos nos señala que el actor debería tener herramientas que puedan dispararle rápido la emoción y llegar a donde quiere, dos de las que ella usa son: la memoria emotiva y la sustitución. La memoria emotiva según el método propuesto por Stanivslaski buscaba revivir el recuerdo de una experiencia personal del actor que le ayude a recobrar la emoción exigida en escena para conseguir una mayor veracidad y similitud, ello va a suponer predeterminar el estado emocional del personaje y partir de la

emoción para empezar a construir, por ende, en este caso, la acción sería resultado de la emoción. Como ya vimos con Uta Hagen en el capítulo 1, la sustitución es una técnica que le permite al actor identificarse con experiencias personales que no lo hagan revivir la emoción sino más bien que lo guíen por el camino hacia la interpretación interiorizada. Gonzalo Molina defiende que, si bien no hay que perder de vista el lado sensible emocional, él es un descreído de construir desde la emoción porque considera que puede llevar al actor a un camino equivocado, pero sí puede hacerlo desde la sensación que es más intuitiva, como imágenes concretas y estimulantes que colocan rápidamente al actor en una situación emocional y será esta conexión sensorial emocional la que nos lleve por caminos que nos permitan crear desde la verdad. Existen puntos de vista distintos, pero lo que sí es certero es que el actor podrá crear las condiciones que él necesite para llegar al fin deseado. Miralles (2020) decía que el “actor aprenderá los métodos para usarlos, no para explicarlos. Lo que al director le importará es que su actuación sea convincente; el método empleado para conseguirlo, es irrelevante” (p.118)

Los tecnicismos y características propios de cada lenguaje nos llevan a la interrogante si un actor formado en teatro, y desenvuelto solo en el ámbito teatral, tiene las herramientas suficientes para hacer su traslado de manera exitosa al mundo de la televisión. Adrianzén afirma que:

Hay actores magníficos en teatro que, por alguna extraña razón, no funcionan todo lo bien que deberían en las telenovelas. También todo lo contrario: aficionados que en el teatro hacen papelones y sin embargo son un éxito en la TV. (2001, p.183)

Miralles (2020) añade:

A veces se da la paradoja de que un actor concienzudamente preparado en el teatro no puede adaptarse a un medio tan voraginoso como la televisión. Efectivamente, las condiciones del trabajo interpretativo, tanto en ese medio

como – algo menos – en cine, son tan anormales, que hay actores, de teatro sobretodo que, acostumbrados a varios meses de ensayo antes del estreno, son incapaces de repentizar actuación” (p.182).

Sin embargo, Molina y Gjurinovic conscientes de las diferencias del teatro y la televisión, están de acuerdo en que el trabajo del actor es el mismo independientemente de la plataforma en la que se desarrolle: “Yo no creo en los actores de cine, no creo en los actores de televisión, no creo en los actores de teatro o actrices, creo en el actor y en la actriz”. (Gonzalo Molina), entregándoles, tal vez, toda la responsabilidad al actor de su desenvolvimiento. Por otro lado, Liliana Trujillo considera que es más un tema de habilidades que parten de un entendimiento del dónde te encuentras, qué estás haciendo, hallar rápidamente el ritmo y la musicalidad y por supuesto un íntegro manejo de su cuerpo y voz, y no necesariamente de la formación que tenga. Sin embargo, en la televisión, como hemos podido ver en el capítulo anterior, el actor se sumerge dentro de un mundo lleno de elementos técnicos que serán sus aliados junto con un gran equipo de profesionales para contar la historia, esto va a significar una renuncia a la libertad total y poder de decisión autónoma por parte del actor. No está de más decir que la relación con estos elementos técnicos en televisión es irrenunciable hasta llegar al punto en el que el actor, en algunas ocasiones, se pueda ver desplazado por ellos e incluso lleguen a tener más importancia que él si el director así lo necesita. Miralles (2000) comenta que, cuando se habla de la actuación televisiva, se habla, en muchos casos, de un sometimiento del actor frente a los elementos técnicos audiovisuales (p.52). Este sometimiento incluso puede provocar que la interpretación del actor, que debió costarle mucho esfuerzo, se vea sacrificado. Desde el punto de vista de Gonzalo Molina “un director o una directora que esté abocado a lo técnico está totalmente desconectado o desconectada de su valor principal (...) no hay que perder de vista el lado emocional.” De aquí parte una de las preguntas que causaron controversia en los

entrevistados, debido a que uno como actor cuando hace televisión, a veces, no suele ser del todo consciente de que es una pieza más para contar la historia. Nos preguntamos entonces el grado de importancia del actor en la televisión por sobre los elementos inanimados, ¿es el actor más importante que los elementos técnicos? Dicho de una mejor manera, ¿debería prevalecer la actuación por sobre los elementos técnicos? Nuestros entrevistados opinan que, sobre todo en la televisión y el ritmo de trabajo que maneja, la flexibilidad debe ser una característica latente, ya que el formato exige una comunión entre ambas partes, no siempre sucede, pero es cómo debería suceder.

Es maravilloso cuando, digamos, la parte técnica se construye también a partir de lo que surge en el proceso creativo de la escena donde el director propone su planteamiento visual a partir de lo que los actores están generando en el espacio. (Gonzalo Molina)

Los entrevistados concuerdan en que uno de los más grandes beneficios que te da la televisión, y no te lo da otro medio audiovisual ni el teatro, es la gimnasia actoral. Te desarrolla oficio y te da la capacidad de resolver inmediatamente, te entrena para estar siempre presente y activa la memoria inmediata. La televisión también te regala la experiencia de convivir con el personaje que estás interpretando por la cantidad de tiempo en la que se desarrolla una telenovela (6 meses aproximadamente), verlo sumergido en innumerables situaciones poniéndote a prueba también como actor. Caine (1997) nos dice que si piensas que la actuación frente a cámara es fácil, piénsalo dos veces (p.4), la actuación requiere disciplina y mucho estudio, independientemente del formato en el que se desarrolle.

Las diferencias que hemos ido mencionado van a llevar al actor, inevitablemente, a un manejo distinto de la acción. Ya hemos mencionado que, en el medio audiovisual se construye de manera fragmentada que no necesariamente es cronológica, a comparación del teatro que tienes un punto de partida y un punto de llegada. ¿Cómo lidian los actores con esto? Lo curioso es que los cuatro entrevistados concuerdan en la seguridad que les da el

teatro al tener el conocimiento total de la historia a desarrollar, dándoles así la posibilidad de estructurar, probar e ir diseñando el viaje de los personajes. Sin embargo, cuando los trasladamos al ámbito televisivo cada uno tiene una perspectiva distinta de lo que significa para ellos la metodología de rodaje de una telenovela, para algunos es llevado como un ejercicio de soltar el control y estar completamente conectado con el presente que es, finalmente, de lo único que te puedes agarrar. Sergio Gjurinovic sostiene que “a veces, los grandes defectos pueden tomarse como una virtud para poder desarrollar otro tipo de habilidades” y quiero sumarme a esto con una cita de Stanivslaski (2009), uno debe “aprender a superar cualquier obstáculo, amando al arte y gozándolo” (p.114).

Daniela Trucíos introduce el término “instinto” para referirse a la actuación en televisión y no está alejada a la realidad pues, la exigencia del rodaje sumado a la rapidez que tiene la televisión le desarrolla al actor la escucha y toma de decisiones. Por otro lado, Liliana Trujillo nos comparte que esta fragmentación de la acción por las retomas continuas en televisión la han llevado, muchas veces, a perder el hilo del personaje, y no poder retomar al mismo punto de carga dramática que estaba desarrollando en escena necesitando la ayuda de la script encargada de la unidad para ubicarse nuevamente. Gonzalo Molina propone dialogar con el equipo y el director para, en caso de que ocurran retomas, estas sean desde puntos útiles de la escena donde el actor pueda tener nuevamente una viada sonora y física no solo para poder conectar nuevamente, sino para que la continuidad anterior o posterior de escenas en caso ya estén grabadas no tengan desfase. Y es que, claro, el actor no es un interruptor que se prende y apaga las mismas veces que escucha “corte y acción”, bien lo dice Jorge Gonzalez (1993) “En la telenovela, como moderno, industrializado y electrónico melodrama, se trata pues, de involucrarse para sentir, para de veras llorar a gusto y mentar madres cuando el momento (...) así lo requiera” (p.300), pero así funciona la televisión y para eso, hay que entrenarse. A pesar de las distintas visiones que tienen acerca de cómo se enfrentan a la



fragmentación de la escena, todos coinciden en lo que Miralles (2000) mencionaba: el desorden televisivo puede llegar a provocar confusión y frustración en los actores y actrices (p.175).

Del mismo modo se introduce otro concepto que no habíamos mencionado hasta el momento y es la mecanización, que se refiere a las respuestas automatizadas por parte del actor y que suele ser debido a la repetición. Sucede también en el teatro, la diferencia es que los actores en un escenario se encuentran recibiendo estímulos constantes de su público inmediato que le permiten estar vivo sumado a la dinámica de contar la misma historia cada noche que le da al actor la opción de seguir probando nuevas rutas durante la temporada. En la televisión es un poco más complejo, el tiempo es reducido, los ensayos son reducidos, tienes solo un par de oportunidades para probar y, una vez efectuado el ensayo, el pedido a los actores es que las marcaciones no se cambien para evitar así encuadres mal elaborados y un desfase en todos los elementos que vienen trabajando para la escena (cámara, luces, micrófono). Liliana Trujillo nos comenta que la mecanización en la televisión surge de las continuas retomas de las escenas por imprevistos, ya sean problemas técnicos, furtivos u olvido de letra que empezarán a frustrarnos y, la mecanización es un aviso de que necesitas hacer algo distinto, por lo que nos sugiere que aprovechemos estas retomas para buscar nuevas sutilezas en el texto, y, lo que debería suceder es que, tu compañero de escena, en el caso de que te encuentres con uno y esté realmente escuchándote pueda dejarse sorprender y reaccionar al estímulo dado de manera orgánica. El texto de Redondo (2020) refuerza lo dicho por Liliana Trujillo: “Si necesitas cambiar una palabra en la repetición, en regla de mantener tu respuesta honesta, se hace. Nunca se sacrifica una respuesta verdadera, por la literalidad de la repetición” (p.36).

Los actores y actrices, sobre todo los que hacemos teatro, sabemos que existe un remedio para afrontar la inconformidad o inseguridades que tienes respecto a una escena y



éste es el ensayo. Hay que seguir precisando que el tiempo austero de la televisión no permite el espacio ni está cerca a la cantidad de ensayos que se pueden tener cuando haces teatro.

Serna (1999) comenta en su texto *El trabajo del actor en cine* que, a algunos directores no les gusta ensayar pues lo creen innecesario. Ella añade que, este pensamiento es el resultado de un desconocimiento y desinterés por el poder de comunicación que tiene el actor en escena pues se basa solo en lo que pueden lograr visualmente. Respecto a este punto tenemos comentarios bastante rescatables sobre cómo afrontan esta ausencia en base a sus experiencias. Resolver, soltar y descartar son los verbos utilizados y que, terminan compensando la falta de espacio para probar y equivocarse en un rodaje televisivo. Gonzalo Molina es de los actores que no le impacienta el no poder ensayar tanto como en teatro pues disfruta también el juego tácito que hay en probar qué sale en el momento. Además, considera que con el paso del tiempo y la experiencia que se va adquiriendo se aprende a llegar más rápido a lo que solicita la historia en términos actorales. Lo que sí tiene claro es que, hay que tener una línea hacia dónde llegar, qué es lo que se está buscando y en qué momento de la historia se encuentra tu personaje. Daniela Trucíos comparte esta opinión, nos recomienda que cuando trabajemos en televisión lo que tenemos que hacer es soltar la necesidad de tener todo bajo control y llegar al set con nuestra mochila de herramientas y así los requerimientos de la televisión nos encontrarán preparados. Sergio Gjurinovic lleva la diferencia de ensayos en el teatro y en la televisión hacia el plano de la autonomía del actor pues considera que, en el teatro el actor es mucho más dueño de su trabajo y posee más poder, por ende, los ensayos son inherentes a su trabajo. En cambio, en una telenovela, el director se apoya de los elementos bases de ejecución (planos, luces, sonido, fotografía, edición) propios de la televisión para contar la historia, por ende, el actor pasa a ser una pieza más de construcción donde puede ver su trabajo creativo enaltecido o empobrecido por esos elementos. Por otro lado, Liliana Trujillo es más práctica con este tema, ella tiene claro que

como en la televisión lo que más falta es el tiempo, no lo hay tampoco para dudas o inseguridades, y el conocimiento de esto tiene que ver con el oficio. Ella suele aprovechar la oportunidad de las repeticiones de las tomas, ya sea por fallos o por requerimientos de otros planos, para mejorar lo que no le puede haber gustado de su despliegue. Y recalca que, hace muchos años, la inexperiencia, tal vez, la llevó a reprocharse constantemente su inconformidad con una escena y la imposibilidad de repetirla. Quiero añadir a esto último un agregado de Esper y DiMarco (2008) rescatable para todos los que hacemos este oficio. Ellos consideran que el arte de la interpretación supera, con mucho, el alcance de la repetición. Por ende, debemos dejarlo atrás y enfocarnos y profundizar más en la técnica. Esto se convierte en un punto de partida magnífico (p. 74).

La televisión es un sistema de trabajo donde hay una suerte de confianza que se le otorga al director. El poder que se le ve reducido al actor en la televisión se le es otorgado al director, por ende, es necesaria la creación de un vínculo durante el periodo de rodaje cuando la relación se convierta prácticamente en una convivencia y sabemos lo que pasa cuando la convivencia falla. Sergio Gjurinovic acerca de su experiencia de trabajo: “(...) Cuando más cómodo me he sentido trabajando, ha sido cuando me leo con el director, cuando sé lo que quiere, estamos compenetrados y bailamos bien la canción”. Me llamó la atención que mis entrevistados coincidieran en que, desde su experiencia, en el rodaje de una telenovela televisiva esa suerte de confianza absoluta con el director muchas veces se ve empañada por la ausencia de este.

He tenido algunas experiencias muy buenas donde el director realmente arma la escena y otras donde el director no estuvo muy involucrado en esos momentos, no sé si depende de la cantidad de escenas que tal vez estén grabando y la rapidez con que se hacen las cosas. (Daniela Trucíos, comunicación personal)

Hay que tener en cuenta que el manejo de la dirección en teatro tiene características distintas que, en televisión, partiendo de que no existe solo uno sino varios los que van a tener delegada esta función pues en televisión las escenas se graban por unidades (grupo de trabajo de técnicos y actores a quienes se le delegan una cierta cantidad de escenas al día, normalmente pueden haber de 1 a 3 unidades por día). De esta premisa puedo desligar alguno de los motivos que crean esta marcada diferenciación en la dirección teatral y televisiva. Gené (2012) plantea en el teatro una idealización y un amor hacia la pieza teatral por parte del director, donde no solo éste ha escogido la obra, sino que la obra lo ha escogido a él y será la obra quien exija que el enamoramiento y la pasión que ella despertó se torne en constancia y convivencia. En televisión el panorama, como ya ha sido mencionado, es distinto, esa pasión, en algunos casos, suele verse reemplazada por el cumplimiento del deber, sin embargo, todos concuerdan que, cuando esta conexión sensorial director actor sucede, se logran resultados maravillosos. A esto se le añade una ausencia, en el mundo de la ficción televisiva peruana, de directores de actores. El actor se puede encontrar con directores que hagan un gran planteamiento técnico de la escena, pero en el momento de darles pautas a ellos se reducen a desplazamientos para su encuadre ignorando las posibilidades de explotar el talento de su actor (considerando que llega un punto en el que el actor no puede verse y necesita una dirección externa sobre lo que está haciendo), y causa de ello es la falta de conocimientos al afrontar los problemas de la interpretación. Caine (1997) nos señala que “Sometimes a director will hang in there with you, nursing you through every moment of a take. Others don’t relate to actors at all, they almost dare you to give a good performance” (p.120) hay buenos directores y hay malos directores, en ambos casos, aprendes algo. Siempre decimos en el set que, ante la ausencia de un director, ponemos a prueba nuestra auto eficiencia porque ante todo somos profesionales, sin embargo coincido con Miralles (2000) cuando dice “El director debe intervenir, que para eso su nombre aparece muy grande y destacado en los títulos de crédito” (p.131). Una de las alternativas que

Sergio Gjurinovic y Daniela Trucíos nos dan es el aprender a mirarte no solo como alternativa a esta ausencia de dirección, sino para perfeccionar la técnica, recordemos que para dominar hay que conocer y en este caso, la televisión te lo permite. Normalmente el espacio de las grabaciones con los capítulos ya al aire es tan corto que le da la posibilidad al actor de corregirse, felicitarse o auto regularse y a la producción de realizar cambios en el guion si así se requiere. Gonzalo Molina y Liliana Trujillo mencionaron que no les gusta verse por el miedo al exceso de autocrítica que viene siendo la crítica más dura de todas. La importancia de observar tu trabajo en televisión, lo que Solarino (1993) determina como autoanálisis, pese a que muchos actores y actrices no tienen familiaridad con esta práctica ya sea por decisión o gusto personal, es una herramienta técnica televisiva útil para el actor debido a que le da la posibilidad de “analizar el propio comportamiento, con la finalidad de corregirlo o perfeccionarlo”. (p.26). Miralles (2000) menciona que:

Por mucha práctica que un actor tenga, el cine siempre es para él un medio hostil por su sometimiento a una técnica que le impide actuar de forma natural, pero contra la que no puede hacer nada porque sabe que es la esencia del rodaje cinematográfico (p.174)

Si ya hablamos de autocrítica y cómo puede interferir en el trabajo del actor, pasemos a hablar también de la crítica que viene del exterior, específicamente de la audiencia. Gonzales (1993) señala que “Salir en televisión, era tener la posibilidad de ser públicamente reconocido” (p. 307) y esto no ha cambiado, sin embargo, como lo mencionamos en el capítulo 3 cuando tocamos el tema de la audiencia, la tecnología ha traído consigo a través de las redes sociales una forma fácil y rápida de tú como espectador “hacerte ver”, “hacerte notar” a través de tus mensajes y comentarios, y sobre todo hacerle llegar al actor o actriz lo que piensas de su trabajo, muchas veces de manera positiva y otras no tanto. En la entrevista con Sergio Gjurinovic el tema de la exposición en televisión, que engloba la no muy

mencionada vulnerabilidad del actor en televisión, salió a relucir. Sergio considera que este circuito, esta forma de trabajo que tiene la televisión, el nivel de exposición que maneja puede ponerle cabe al actor si este no sabe cómo llevarlo debido a que podría estar enfocando su trabajo hacia la búsqueda de aprobación:

Los actores, a veces, no estamos necesariamente buscando cumplir el objetivo del personaje sino puedes percibir que el actor o la actriz está buscando un objetivo distinto a lo que la historia necesita, como por ejemplo buscando aprobación, aprobación de ser buen actor, aprobación de verse bien físicamente y ahí te das cuenta cómo esta vulnerabilidad y búsqueda de aprobación del actor en la televisión puede hacer que su objetivo como persona esté por encima del del personaje. (Sergio Gjurinovic, comunicación via Zoom)

La vulnerabilidad del actor debido a la exposición que tiene en la televisión y con la cual no está acostumbrado a lidiar cuando recién entra a este mundo, o no aprende a manejarla ya teniendo experiencia en el medio, podría llegar a ser un motivo por el que su trabajo se vea desvirtuado y no nos referimos a la vulnerabilidad que el actor le entrega a su personaje, la vulnerabilidad gestionada como diría Condori en su investigación

*Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos* (2018, p. 149). Él se apoya de Uta Hagen para acercarse a la definición de vulnerabilidad dentro de la creación escénica:

En su libro *Respect for acting*, Hagen (1997) explica que la mayoría de nosotros protegemos nuestras almas con una máscara que nos cubre de la exposición; pero que, como actor, con el fin de revelar qué es lo que hay para el personaje en el nivel más profundo y permitir una comunicación fluida con el público, uno debe hacerse más vulnerable que en la vida misma. (p.16)

Es decir, cuando uno actúa, parte de lo que se busca con la preparación es bajar los mecanismos de defensa que nos llevan a querer protegernos de cualquier situación que pueda afectarnos, en escena el personaje necesita verse afectado, y qué mejor manera de llegar a eso que permitirte, como actor, ser vulnerable. Entonces, imaginemos esta apertura del actor donde se desprende de sus miedos y paredes para entregarse al trabajo en su versión más verdadera, para posteriormente, en televisión y a la vista de millones de espectadores recibir comentarios descalificantes, degradantes, entre otros. El actor, si no tiene el manejo a la exposición de la que hablamos previamente, se cuestionará si a quien esa gente está juzgando es al personaje o al actor que se encuentra encarnando el personaje.

Esta vulnerabilidad y búsqueda de aprobación puede confundirte y hacer que estés buscando aprobación de las heridas no resueltas que tienes como persona en el escenario y no estar buscando la aprobación y vulnerabilidad del personaje. (Sergio Gjurinovic, comunicación via Zoom)

En efecto, un medio tan masivo como la televisión, tan rápido, tan apremiante en muchas ocasiones, te puede generar más interrogantes que respuestas, y como lo mencionó Sergio Gjurinov en la entrevista hay que reflexionar acerca de cuánta atención se le está dando al tema de la salud mental del actor. Este resultado que se impregna en la salud mental del actor podemos manejarlo desde distintas visiones, una de ellas es el estrés que trae consigo trabajar en televisión:

Trabajar en la televisión sí es estresante, no lo dudo. Para empezar porque lo están haciendo por rating, entonces se nota la urgencia de que lo que estás haciendo funcione. En cambio, en el teatro hay más romanticismo, hay más amor desinteresado. En la televisión, como es un producto de entretenimiento, un producto hecho con otros ingredientes y otra finalidad, totalmente válido y respetable, hay más estrés, más carga y más apuro (...), una de las cosas que



tiene que desarrollar un actor es la capacidad para trabajar con estrés, a algunos nos cuesta un montón y a otros nada. (Sergio Gjurinovic, comunicación via Zoom)

Hablamos de un romanticismo que te lleva inevitablemente al disfrute de lo que estás haciendo, muchas veces la presión añadida ya sea externa o interna llega a empañar nuestro trabajo poniéndonos trabas y evitando conseguir nuestros objetivos en escena que, posteriormente, podría llevarnos al propio cuestionamiento, a dudar si lo que hacemos es considerado realmente bueno. Liliana Trujillo nos devela que ella no entra al cuestionamiento, intenta no ponerse crítica para poder estar tranquila debido a que la misma velocidad de la televisión la han empujado a descubrir maneras de resolver, de manera comprometida y con convicción, estos son: asumir y justificar. Asumir lo que se está pidiendo en escena y buscarle alguna conexión con la realidad, dándote una razón coherente para creer lo que estás haciendo, así lograrás lo que Trujillo llama convicción que no es más que el sentido de verdad que el actor debe tener al actuar.

La falta de control, la rapidez con la que se manejan las áreas, la presión del rating, el ritmo de trabajo, la ausencia de guiones escritos, el caos que suele haber en el set de grabación con tantas áreas trabajando simultáneamente:

He aprendido a concentrarme alrededor de la bulla, claro hay momentos en los cuales sí me parece intolerable, pero creo que también tenemos en un set la obligación y el derecho de solicitar el silencio necesario para poder llevar a cabo una escena que pueda ser en particular complicada (...) somos equipos preparados para eso, pero no siempre somos conscientes. (Gonzalo Molina, comunicación personal)

Lo cierto es que debe implantarse la noción de estar en un centro de trabajo que más allá de merecer respeto, trabaja constantemente con las emociones, la sensibilidad y la

vulnerabilidad ya mencionada. En el teatro existe una especie de mística implantada tácitamente, el escenario se convierte en un espacio sagrado abierto a recibir a los actores, retarlos y regalarles momentos maravillosos de conciencia. Entendamos al actor como es un ser altamente sensible que se encuentra recibiendo estímulos constantemente y trabajando en favor a ellos, de aquí parte la importancia de crear un ambiente de trabajo que le al actor la posibilidad de concentrarse, abrir su mente y estar dispuesto y apto a recibir esos estímulos que provienen del ambiente, del compañero de trabajo y de la misma propuesta escénica. Sergio Gjunirovic añade que parte del trabajo que tiene el actor en televisión es no contagiarte de la energía del resto (técnicos, productores, maquilladoras, vestuaristas) que, al no tener que trabajar con una presencia escénica que demanda un despertar y mantenerse activo, pueden fácilmente caer en la desconexión y contagiarlo a los actores. Gjurinovic con dice que, si bien formamos parte del mismo equipo, no debemos olvidar que nosotros los actores nos encontramos en otra especie de dimensión, contando una historia viva, hay que aprender a desvincularse de la energía cotidiana del ambiente, y generar la nuestra.

Respecto a lo que llamamos en nuestro capítulo anterior “el trabajo a ciegas”, o la falta de capítulos completos a lo largo del rodaje, lo que provocará es quitarle al actor la posibilidad de explotar sus recursos artísticos en pro de crear personajes con mucha más dimensión, desarrollar vínculos más profundos y dejar fluir la creatividad. Recordemos que “la creación de todos los personajes exige algún tipo de investigación (...) y la investigación puede requerir mucho tiempo” (Seger, 1990, p.31 y 32) por lo que es de suma importancia entender que el trabajo del actor directamente relacionado con la creación de un personaje requiere de un proceso previo que logrará estimular su creatividad. La entrega de guiones suele ser en plazos muy breves de diferencia entre las grabaciones y los capítulos al día, es decir, el actor puede grabar una escena de un capítulo que ha llegado ayer o que, muchas veces, aún no llega, esto limita grandemente una de las etapas más emocionantes para los

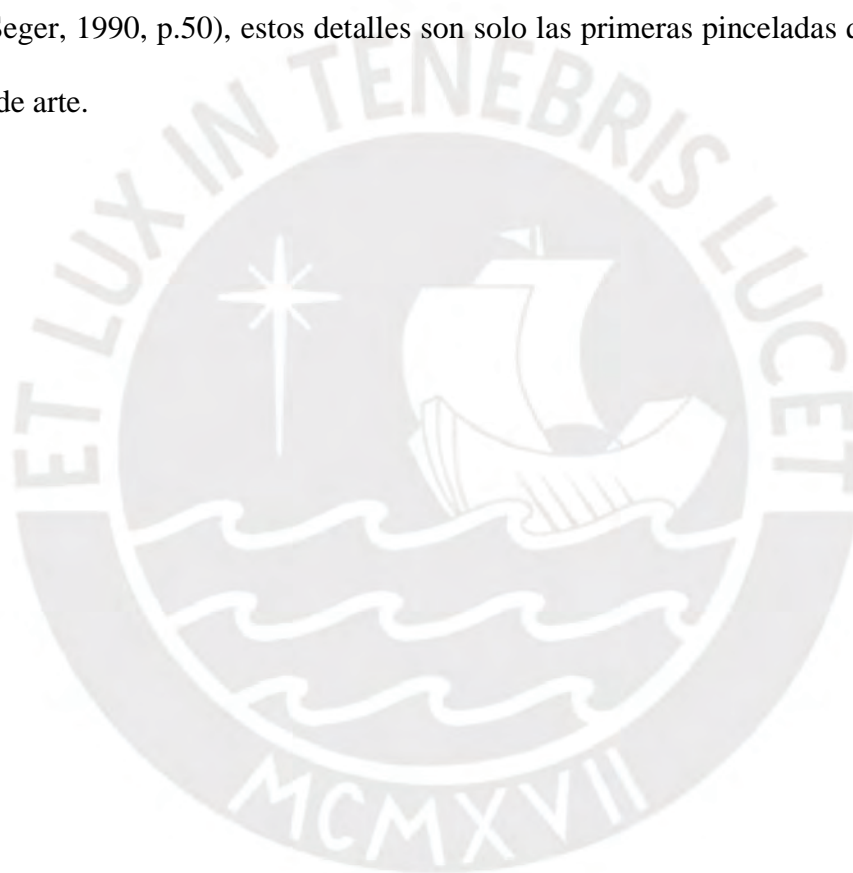
actores: la preparación del personaje. Entonces la interrogante es ¿cómo realiza la creación de un personaje el actor que hace televisión? Seger, en su texto *Cómo crear personajes inolvidables* (1990) nos señala que “los guiones casi siempre ofrecen una o dos líneas sobre los rasgos importantes del personaje para cautivar tanto al lector como a los actores en potencia” (p.37) a partir de esto las propias imágenes del actor comienzan a hacer su trabajo. Los guiones de televisión suelen dar mayor intensidad a la descripción física de los personajes si los guionistas consideran que esto puede ayudar y reflejarse en la interpretación del actor. Para fines de entendimiento de este punto utilizaré un ejemplo de un personaje que interpreté en la telenovela peruana *Luz de Luna 1* (2021) escrita por Yashim Bahamonde y producida por Del Barrio Producciones y cómo estaba escrita la introducción del personaje en el guion:

Una mujer viene caminando hacia la casa de Eus. Es Mabel, la amante. La mostramos de pies a cabeza. Trae consigo una maleta carry on. Es una mujer atractiva, serpiente. Camina de lo más natural, llega a instalarse en la casa de Eus y Luna. toca el timbre. (temporada 01, capítulo 02, escena 6)

Podemos observar las pistas y los detalles que proporciona el guionista en solo una escena fuera de los diálogos que me fueron de mucha utilidad para empezar a moldear al personaje. Es la “amante”, esto nos da conocimiento del contexto en el que se está desarrollando en relación con otro personaje. “Mujer atractiva” que si bien, las descripciones del aspecto físico no son de utilidad en la interpretación, son descripciones que pueden evocar cualidades y comportamientos. El uso de un animal (la serpiente) me direccionó inmediatamente a pensar en el ritmo que tiene el personaje, la velocidad que emplea en sus movimientos, cómo mira y hasta me atreví a considerar las estrategias que este personaje utilizaría para conseguir sus objetivos, todo esto con una palabra que el guionista me regaló.

Mabel camina por la sala y va bajando (tapando) las fotos de Luna. Eus detrás de ella, las vuelve a levantar. Ella se muestra conchuda y él no quiere perder la paciencia, respira, se sienta. (Temporada 1, Capítulo 2, Escena 7)

Otra de las distinciones de las que el actor se puede valer para construir su personaje son las acciones que realiza y el cómo se comporta, esto nos da indicios de su personalidad y nos pinta mejor las actitudes de las que nos podemos valer para crear personajes distintos, con particularidades y contradicciones. Además, recordemos que el proceso de creación es progresivo (Sejer, 1990, p.50), estos detalles son solo las primeras pinceladas que daremos a nuestra obra de arte.



## CONCLUSIONES

La televisión ha brindado a los actores una plataforma única para expresar su arte y conectar con audiencias globales. Ha instaurado no solo nuevas oportunidades para los artistas sino desafíos en la actuación, enriqueciendo el panorama artístico en general. A pesar de las diferencias entre el teatro y la televisión, los actores y actrices de hoy en día transitan entre ambos medios más seguido de lo que se piensa, esto genera en ellos una necesidad de ajustar su técnica en relación con las demandas de cada plataforma, Redondo (2020) lo dice en su texto: “Ahora el actor contemporáneo debe ajustar constantemente su trabajo, para satisfacer la demanda de los medios y deben hacerlo bajo restricciones increíbles, y condensados tiempos de ensayo” (p.30). Hemos visto que, cuando los actores comprenden las particularidades de cada formato, pueden ofrecer actuaciones de mayor calidad, beneficiando no solo al espectador que se interesa en seguir consumiendo este tipo de arte, sino que crece el interés por generar y producir más obras tanto teatrales como audiovisuales.

Esta investigación pretende identificar los cambios que experimenta el trabajo del actor de teatro al sumergirse en el universo de la televisión. A partir de los hallazgos encontrados a lo largo de los capítulos y el análisis de las entrevistas realizadas se sugieren conclusiones que nos lleven a conocer ¿cuáles son estos cambios significativos?, ¿en dónde radica la diferencia de un espacio con otro?

- La cámara introduce al actor de teatro a un nuevo mundo, y es deber del actor conocer cómo ayudarse y ayudar a la cámara. Nuestros entrevistados nos dieron pautas para que esta relación sea exitosa: el actor deberá ser consciente de los planos que maneja la televisión y que habrá ocasiones donde tendrá que escoger con qué parte del cuerpo contar la historia debido a que como hemos visto en el capítulo 3 en la cámara de video, los planos televisivos seccionan el cuerpo del actor. El pensamiento provoca una reacción, por más mínima que sea, y la cámara va a ser

capaz de captar hasta el más milimétrico movimiento, por ende, el actor de teatro deberá regular la intensidad de sus reacciones, esta es la principal naturaleza de actuar frente a la cámara. El actor debe reparar desde dónde está siendo visto, en el teatro desde la mirada del espectador, sin embargo, en la televisión desde un dispositivo de registro: la cámara, que viene con parámetros de encuadre, y por lo que el actor tendrá que limitar su acción en relación a este dispositivo. Entender, a su vez, que la cámara tiene también poder de comunicación y no es necesario que todo el trabajo de contar la historia se la atribuya el actor. Menos, es más.

- Ambas plataformas manejan un alto grado de vulnerabilidad para los actores. En el teatro, esta vulnerabilidad es un resultado de la misma dinámica que se maneja: presente, libre, inmediata, pero llena de incertidumbre. Por otro lado, tenemos a los actores en televisión, un medio extremadamente masivo, donde el nivel de evaluación, crítica y juzgamiento será del mismo tamaño que su llegada al público, no solo con su trabajo, sino con aspectos que van más allá de ello: su físico, vida personal, interacciones y cuantos comentarios más. Esto puede llegar a interferir en su método de trabajo, generando una necesidad inconsciente o, en muchos casos, consciente, de querer controlar lo que sucede en escena, el cómo se ven, y lo que hacen con el fin de evitar comentarios posteriores que afecten directamente su personalidad. A través de la recopilación de experiencias llegamos a nuestra segunda conclusión: el actor y la actriz que se desenvuelvan por primera vez en la televisión deberán desarrollar habilidades que le permitan sobrevivir a la vorágine televisiva, más allá de las herramientas técnicas, le será de mucha utilidad desarrollar habilidades de adaptación, crear un espacio seguro donde, por ejemplo, su trabajo no se base en los comentarios efímeros que recibe en las redes sociales.



- El carente control que tiene el actor sobre todos los factores que abarca el mundo de la televisión puede generarle inseguridades, complejos y tensión. Las experiencias compartidas nos revelan que la negociación activa y la flexibilidad de decisiones le asegurará al actor de teatro acostumbrado a tener el control de casi todo su proceso creativo, eficacia en el ritmo que exige la televisión.

- Los actores deben entrenarse para saber que, en televisión, las emociones se le verán constantemente interrumpidas debido al formato que se maneja, donde la correcta ejecución de las escenas no depende solo de él o ella, sino de un grupo más amplio de seres humanos y elementos técnicos. Es por esto que, el actor llegará a la televisión con herramientas que le permitan salir y regresar rápidamente al estado emocional del personaje, recordando que el tiempo en televisión es oro, y el equipo de trabajo encabezado por la productora, se inclinarán por la elección de actores y actrices que no retrasen la dinámica de trabajo.

- El actor deberá abandonar rápidamente la dinámica del teatro y el impedimento de verse en el espectáculo vivo para adoptar las características que le presenta el formato televisivo. Hemos llegado a la conclusión de que, si el actor quiere mejorar su desenvolvimiento en televisión, deberá aprovechar la oportunidad que le regala el formato de poder verse diariamente en los capítulos al aire de la telenovela donde se encuentra participando con el objetivo de ver qué detalles aplicados a su actuación están funcionando no solo para contar la historia sino para crear un personaje vivo, humano y que se encuentra en constante comunicación con lo que le rodea.

Esta investigación pretendió, a la vez, a través de los tecnicismos y la experiencia, ser una guía útil a los actores que deseen descubrir y explorar el fantástico mundo de la

televisión. Recordemos que, mientras más conozcamos e indaguemos sobre nuestro medio, las probabilidades de crear personajes entrañables, pero sobre todo humanos, crecerá.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrianzén, E. (2001). Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben. *Pontificia Universidad Católica del Perú*. <https://doi.org/10.18800/9789972424281>
- Alfreds, M. (2007). *Different Every Night. Freeing the Actor*. Nick Hern Books.  
Diferente cada noche: El actor en libertad (scribd.com)
- Arreche, A. M. (2017, enero 9). Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro. *Centro Cultural de la Cooperación*. (Edición 17)  
<https://www.centrocultural.coop/revista/17/cuerpo-presente-y-cuerpo-ausente-relaciones-y-diferencias-entre-cine-y-teatro>
- Bentley, E. (1964). *The life of the drama* ([1st ed.]). Atheneum.
- Berman, M. (2018) La construcción de un género radiofónico: el radioteatro. Eudeba.
- Bowie, J. (2001). Teatro en verso y cine: Una relación conflictiva. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, 26(1), 317-335. Recuperada de:  
<http://www.jstor.org/stable/27742046>
- Cabrujas, J. (2002). *Y latinoamérica inventó la telenovela*. Alfadil. Instituto de Creatividad y Comunicación.
- Caine, M. (1997). *Acting in film: an actor's take on movie making* (Rev. expanded edition). Applause Theatre Books.
- Cassano, G. (2020). Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú: Una mirada al siglo XXI. *Pontificia Universidad Católica del Perú*.
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Ediciones Cátedra.  
449245723-El-Film-y-su-Espectador-Casetti.pdf
- Condori, J. (2018). *Vulnerabilidad en escena: memoria comparada del proceso creativo del performer a partir de cuatro montajes testimoniales peruanos*. [Tesis de licenciatura,

- Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.  
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/12743>
- Cornago, O. (2004, Marzo-Abril). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*. 177 (699/700), 595–610.  
<http://doi.org/10.3989/arbor.2004.i699/700.597>
- Eco, U. (1979). «El lector modelo» en *Lector in fábula: la cooperación interpretativa del texto narrativo*. Editorial XYZ.
- Esper, W, & Di Marco, D (2008) *The Actor's Art and Craft: William Esper Teaches the Meisner Technique*. Primera edición. Nueva York: Anchor Book, una división de Ramdon House, Inc.
- Eines, J.. (2015) *Las 25 ventanas. El actor, el director, el ensayo... el teatro*. Gedisa Editorial
- Gené, J. (2012). Veinte temas de reflexión sobre el teatro. *Teatro: teoría y práctica*, (013), 3 – 41.
- Gonzalez, J. A. (1993). El regreso de La cofradía de las emociones Interminables 2. Telenovela, memoria, familia. *El Consumo Cultural en México*.  
[https://www.academia.edu/48815774/El\\_regreso\\_de\\_La\\_cofrad%C3%ADa\\_de\\_las\\_emociones\\_Interminables\\_2\\_Telenovela\\_memoria\\_familia](https://www.academia.edu/48815774/El_regreso_de_La_cofrad%C3%ADa_de_las_emociones_Interminables_2_Telenovela_memoria_familia)
- Gonzales, J. D. (2014). El actor como intérprete. *Revista colombiana de las artes escénicas*, (8), 160 – 169. [http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass8\\_14.pdf](http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass8_14.pdf)
- Guarinos, V. (2003). Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España. *Cuadernos de Eihceroa* 2, 61-77
- Hagen, U. (2008). Respect for acting. Editorial Wiley.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Alba Editorial.
- López, T. (1987). *Aproximación a la telenovela*. Ediciones Cátedra, S.A.

- Mauro, K. (2011). Concepciones del cuerpo en las técnicas de Actuación en Buenos Aires. *Latin American Theatre Review*, 44 (2), 195–202.  
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/4156>
- Mauro, K. (2013, setiembre). La acción en situación de actuación. *III Encuentro Platense de Investigadores sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas – ECART*. 117-126. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52122>
- Mauro, K. (2014, diciembre – 2015, agosto). La actuación teatral y la actuación cinematográfica: un campo de investigación específico. *Investigación teatral*. 4-5 (7-8), 120-135.  
[https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/57714/CONICET\\_Digital\\_Nro.2577b3d0-f2b7-4350-8326-a21dffce7b89\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/57714/CONICET_Digital_Nro.2577b3d0-f2b7-4350-8326-a21dffce7b89_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- Mauro, K. (2014). Actuación cinematográfica y análisis teórico. *European Review of Artistic Studies*. 5 (2), 43-59.  
[https://www.academia.edu/8504944/Actuaci%C3%B3n\\_Cinematogr%C3%A1fica\\_y\\_An%C3%A1lisis\\_Te%C3%B3rico](https://www.academia.edu/8504944/Actuaci%C3%B3n_Cinematogr%C3%A1fica_y_An%C3%A1lisis_Te%C3%B3rico)
- Mauro, K (2016). Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (13)  
[www.asaeca.org/imagofagia](http://www.asaeca.org/imagofagia)
- Mazziotti, N. (2006). La expansión de la telenovela. *Contratexto*, (14), 127-140.  
<http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/765/737>
- Mendoza, M. (2011. Septiembre-Diciembre) El teatro en la telenovela: arquetipos modernos. *Omnia*. 17 (3), 99-112. <https://www.redalyc.org/pdf/737/73720790008.pdf>
- Miralles, A. (2000). La dirección de actores en cine. Cátedra.
- Morales, R. (2003). *La presencia del cine en el teatro* (antecedentes europeos y su práctica en el teatro español). Sevilla: Alfar.

- Redondo, C. (2020). *En búsqueda del arte del actor y la técnica*. Universidad distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes. <http://hdl.handle.net/11349/27698>
- Trecca, S. (2010). El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España. *Revista Signa 19*. 13-34  
[https://www.researchgate.net/publication/47276477\\_El\\_teatro\\_y\\_los\\_medios\\_audiovisuales\\_la\\_situacion\\_de\\_los\\_estudios\\_en\\_Espana](https://www.researchgate.net/publication/47276477_El_teatro_y_los_medios_audiovisuales_la_situacion_de_los_estudios_en_Espana)
- Quiroz, M. (1993, Diciembre). Los caminos de la radionovela a la telenovela en Perú. *Revista Renglones*. (27), 14-18 <http://hdl.handle.net/11117/1605>
- Sejer, L. (1990). *Cómo Crear Personajes Inolvidables*. Ediciones Paidós Ibérica  
<https://es.scribd.com/document/509219534/Sejer-Linda-Como-Crear-Personajes-Inolvidables>
- Solarino, C. (1993) *Cómo hacer televisión*. Ediciones Cátedra
- Stanivslaski. C. (1924). *Mi vida en el arte*. Alba Editorial
- Stanivslaski. C. (1987). *Un actor se prepara*. Editorial Diana
- Stanivslaski. C. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Alba Editorial
- Stanivslaski. C. (2013). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial
- Strasberg, L (2019). *Un sueño de pasión. El desarrollo del método*. Icaria Editorial



## ANEXOS

### ANEXO 1: ENTREVISTA A DANIELA TRUCÍOS

#### **¿Cuáles consideras que son las mayores diferencias de actuar en teatro y televisión?**

El manejo de energía. Cuando estás en un espacio escénico teatral, el actor la actriz tiene que ser consciente de su manejo de energía, la energía tiene que llegar hasta el último de la fila y se tiene que escuchar hasta el final en cambio cuando he trabajado frente a cámaras entiendo que sí hay una graduación para que lo que se percibe en cámara sea lo justo y necesario pero también lo justo y necesario para mi compañero de escena porque yo estoy interactuando con él pero también soy consciente de que hay una cámara que lo está captando todo.

Otra diferencia es el manejo del cuerpo. En cámara hay un plano de la foto entonces en este plano tú tienes que jugar, y a veces, eso te limita. Pero tú sabes que tienes que jugar dentro de ese marco de foto, en cambio en el teatro, creería que uno tiene que ser consciente de que se te está viendo todo, además de contar la historia en un plano mucho más abierto que ocupa todo el escenario, y que, aunque también puede estar delimitado por las luces, igual el público está siendo muy consciente de todo lo que ve, digamos que todo tu cuerpo está en función de contar la historia y que llegue a un público. En tele tienes que ser consciente qué parte de tu cuerpo está trabajando para contar la historia,

#### **Partiendo de lo que acabas de mencionar, ¿crees que el fragmentar o decidir con qué parte del cuerpo cuentas la historia dependiendo de los planos utilizados en televisión le añade dificultad?**

En un principio creía que sí, pero creo que es una cuestión de práctica. Ahora que he regresado al teatro me cuesta ser grande, durante la pandemia estuve haciendo, cine y teatro virtual, en este último tenías un plano del que no te podías mover, entonces como he jugado en ese código que es lo más mínimo, te das cuenta que todo significa algo, si miro hacia, hacia abajo, es algo. Por eso volver al teatro se me ha dificultado, ser consciente de que hay un espacio más grande que mi cuerpo y que éste puede ser más expansivo, más expresivo y que necesito de eso porque percibo que el teatro se tiene que componer de esa energía grande. En ambos casos hay una dificultad, por eso es importante que el actor trabaje todo su cuerpo, porque la dificultad está en moldearse.

**Consideras que el actor debería tener un entrenamiento de cuerpo continuo sea cual sea la plataforma donde se desarrolle.**

Sí, porque de ahí viene la dificultad. Puedo jugar con lo mínimo o con lo más grande.

**¿Crearías que al actor de teatro se le hace más fácil pasar a la televisión que al revés?**

Yo creo que sí. El trabajo en cámara es bien bacán, lo mínimo, lo que te está pasando dentro, el pensamiento del personaje y que esa energía chiquita la capte la cámara. Y claro, la cámara lo capta todo y se va a dar cuenta si estás mintiendo. Yo siento que, al público, en teatro, lo puedes engañar, puedes usar otros mecanismos para crear la sorpresa, pero en cámara no y ahí ocurre la magia. Entonces cuando el actor de tele, percibo yo, tiene que estar en un teatro te imaginas, y lo digo porque me ha pasado hace poco, que la cámara te está siguiendo y estoy en primer plano haciendo todo chiquito. Y veo a mis compañeros de teatro en escena y pienso que están haciendo todo muy grande. Pero todo depende del código. Jugar con la estructura del espacio y regresamos a los ejercicios básicos del primer ciclo como la balsa.

**Esa es otra de las preguntas que me gustaría hacerte, ¿qué técnicas o herramientas utilizas en teatro que no podrías llevar a la televisión y viceversa?**

Hay ejercicios de teatro que no podemos llevar a televisión porque no hay tanta libertad, tu espacio está limitado por las cámaras. Por ende, me quedo con tener conciencia del espacio tanto en teatro como en televisión. El público del teatro vendría a ser la cámara en televisión.

Por ejemplo, algo que no te sirve en televisión es el trabajo físico, en tele yo pienso mucho en la mirada que lo más importante va a ser lo que digan mis ojos, algo que no sucede en teatro porque el último de la fila, tal vez, no lo notaría. Si en el teatro tengo que rechazar a alguien, lo hago con todo el cuerpo.

**Digamos que, en el teatro, tu mirada no es tu principal herramienta para contar la historia...**

Así es, tengo que contar la historia con todo mi cuerpo porque si no, no se ve, no se siente. Igual es loco porque cuando estás actuando en tele también te está pasando en todo el cuerpo, pero por ahí que tú sabes que los planos que se usan a veces, lo que te sucede debe verse más en el plano que se está utilizando en ese momento, pero en teatro tengo que hacer uso de todo mi cuerpo, por ahí agarrarme del gesto.

**Entonces es una decisión que el actor toma, con qué parte del cuerpo quiere contar...**

Ahí creo que entraría el tema de lo técnico, decides dependiendo de en qué espacio estás trabajando, y lo técnico sí determina el trabajo del actor. En televisión, el actor debe trabajar de la mano con la cámara, dependes de otro.

**De ahí me nace otra pregunta, ¿es el actor quien se acopla a los dispositivos técnicos en televisión o viceversa? Y ¿cómo esto influye en su trabajo?**

Desde mi experiencia yo me he tenido que acomodar a lo técnico y es mucha presión y estrés. Lo siento como una carga más, por ende, creería que sí es trabajo del actor y el que va a hacer tele instruirse en eso y sobre todo práctica.

Es un gimnasio actoral bien bacán, por ahí el actor más preparado llega al set con 800000 intenciones y cómo podría enfocarse la escena. Yo creería que el actor tiene que estar con la atención plena, el texto bien aprendido, una acción clara, una intención, una emoción, lo que quieras, para que cuando venga lo técnico no te preocupes y tu único trabajo sea moldearlo.

Es una chamba bien difícil para un actor de teatro pasar a la televisión, pero creería que de la tele al teatro más. El teatro te da cancha, conchudez, te da hasta carisma y si eso ya lo tienes trabajado es más fácil.

El actor tiene mucho más poder en el teatro, más poder de decisión, en cambio cuando pasas a la cámara hay algo que no puedes hacer que es editar. En el teatro somos dueños de todo, del tiempo, del espacio, del público. En cámara debes respetar los tiempos que el otro llámese director, decida. Los tiempos de los procesos son otros. Hay una chamba de post edición donde el editor verá qué pone y qué no, pero el actor ya lo dio todo. El actor no puede decidir en televisión cuando acabar su emoción, no puede editar. Hablamos de lo que maneja y no maneja el actor.

**De aquí podemos abrir el tema de la autonomía del actor, en televisión se reduce mucho más porque tenemos al director, la cámara y posteriormente un editor que decidirá finalmente lo que le llega al espectador. ¿Cuál es tu opinión al respecto?**

Yo creo que todo vale en pro de contar la historia. El actor es un instrumento más para contar la historia. En televisión funciona distinto que en teatro, el actor tiene un perfil, pasa una prueba de maquillaje y vestuario, desde mi experiencia, yo creo parte del personaje, pero ya

con una premisa dada, entonces voy directamente a lo que se quiere y lo que me pide el director.

**En teatro uno suele imaginarse al personaje y construye a partir de ahí, pero qué sucede cuando en televisión ya te dicen cómo se viste, cómo se peina, cómo se maquilla...**

**¿Desde dónde partiría el trabajo del actor?**

Si en tele me pasa esto lo acepto o negocio.

**¿Funciona la negociación?**

No. (risas) Alguien ya decidió por ti y en teatro es más rico jugar con lo que podría llevar mi personaje. Ahora estoy en una obra donde sí he podido negociar todo lo de mi personaje, yo he elegido el peinado, la ropa, claro, es una producción grande y tenemos directora de arte y he negociado todo con ella.

**¿Siempre has podido negociar en teatro?**

No, pero si bien es cierto también hay un director, no hay tantas cabezas como en una productora de televisión. Uno como actor también que confiar en las cabezas, ellos saben, tú confía. Confía en tu directora, siempre las decisiones son por algo porque quieren contar la historia de cierta forma entonces el actor finalmente es un instrumento.

**El actor tiene que luchar con soltar el poder que se tiene en teatro y que ya no se tiene en televisión...**

En la mayoría de casos sí y yo creería que por eso hay muchos actores que no hacen televisión y hay que entender que estamos en pro de contar la historia y que hay alguien que ya ideó este universo y que sabe cómo se ven los personajes y por eso ha elegido a esta actriz para que cuente esta historia porque tiene algo del personaje, se ve de cierta manera y por eso pasas un casting.

**¿Cómo crees que aporta un director de teatro a la obra y un director de televisión en las escenas televisivas?**

El aporte del director en el universo de la obra y lo que se imagina es muy importante, pero diría con mucha comunión con los actores. Y cuando esto no sucede hay que confiar porque tú te has puesto en las manos de esta persona que es el ojo externo. En teatro, el director es casi el autor, en cambio en tele a veces las cosas ocurren tan rápido, a veces el director no

está y el asistente es el que da las notas y tiene un ensayo para ver lo que va a pasar. He tenido algunas experiencias muy buenas donde el director realmente arma la escena y otras donde el director no estuvo muy involucrado en esos momentos, no se si depende de la cantidad de escenas que tal vez estén grabando y la rapidez con que se hacen las cosas.

Una gran diferencia es que en televisión no hay tiempo para discutir la escena, entonces queda confiar en el director que tiene una idea de lo que el actor tiene que hacer y sabe cómo se está contando la historia por eso diría que es tan necesario, sino estás perdida. En televisión, además, aprendes a mirarte, en teatro nunca te ves y eso ahora a mi me genera angustia. En televisión me autodirijo también, veo qué está funcionando, qué puedo hacer, y ese poder es bien bacán, el ajustar si has tenido la chance de mirarte. Y si no hemos establecido una acción en este momento, de dónde vengo, si no lo hemos conversado me siento perdida.

**De ahí podríamos deslindar la siguiente pregunta. En teatro tienes una acción lineal y conoces tu acción de inicio a fin, pero qué sucede en televisión cuando no sabes qué va a suceder en el capítulo siguiente. ¿Cuánta diferencia ves que experimenta tu trabajo cuando conoces todo lo que va a vivir tu personaje a cuando incluso tienes que fragmentar tu acción por la misma dinámica de grabación de las escenas?**

Yo diría que en televisión es puro instinto. En teatro dibujas tu partitura y tienes el control de lo que le va a pasar al personaje, empiezas a moldear. En cambio, en televisión creería que requiere más conchudez y hacerle caso a lo que aparezca. Por eso es importante ahí la mano del director, yo creería que el director debería saber cómo va a continuar o qué quieres contar con este personaje.

**Decidir...**

Sí, decidir. De la mano con tu director. Confiando. Porque como no sabemos qué va a venir, claro la historia se va escribiendo en el camino como pasa en todas las telenovelas peruanas. Diría que el trabajo del actor de televisión es soltar el control, meterte a la piscina y jugar.

**Uno como actor siempre quiere que todas las escenas salgan perfectas...**

Quizá para ti no está saliendo bien una escena, pero quizá sí está ayudando a contar la historia, por eso tener el panorama completo ayuda al trabajo del actor, a dosificar.



La retoma es una dificultad, como actor debes tener las herramientas para generar el estado en el que se quedó el personaje en la toma anterior, o cuando sucede un corte.

**En televisión tienes que retomar la emoción en cada corte, pero en el teatro vivir la misma historia como si fuera la primera vez en cada función, ¿cómo ves esa diferencia?**

En televisión son tiempos muy cortos. Insisto que hay que soltar la ansiedad de querer controlar todo. Como herramienta regresar a las imágenes me ayuda. Trabajo con la sustitución, por ejemplo, si hablo con mi hermana menor, yo (Daniela) tengo una hermana menor con la que podría sustituir la situación en torno a la acción, algo me tiene que disparar rápido la emoción. Si no, memoria emotiva.

Cuando el proceso es largo y tienes dos meses para crear y probar que es lo rico que te da el teatro, pero cuando sustitución o imaginación, lo que me funcione primero, por eso el actor tiene que ir al set de televisión con su mochila de herramientas. Un compañero de escena generoso también ayuda un montón, entregarse al vínculo puede ser muy bonito, al juego con como si fueses a morir una hora después que es lo que sucede cuando estás en escena con el público. De repente salen cosas con tu compañera que no salieron en ensayo y se crea la magia. Hacer lo mismo, pero en tele.

**Un actor formado en teatro que pasa a la televisión debería conocer cómo se maneja**

De otra manera es agarrar cancha porque casi no hay escuelas de actuación a la cámara aquí y nadie nos enseña más.

**Volviendo a la emoción... no es algo que puedas controlar, es un proceso**

Y creería que esa es una de las mayores dificultades de un actor de teatro que pasa a tele, cómo lo haces tan rápido, uno debería tener una herramienta que te genere o dispare la emoción, pero creo que todo tiene que ver con la sensibilidad que ha construido el actor y esa es su herramienta, su sensibilidad. Y sucede tanto en tele como en teatro.

**¿Cómo influye la presencia de un espectador en teatro y su ausencia en televisión?**

Influye en el trabajo del actor, en teatro la obra termina de construirse con el público. Es inevitable sentirte observada y eso se disfruta. Mi círculo es estar conmigo, con mi compañero de escena y con el espectador y todo eso crea esta frase: “Nuestros corazones están latiendo al mismo tiempo” todos estamos contando esta historia. Tienes que ser muy



consciente de crear una sinergia con el público, saber que está, pero al mismo tiempo no. Y en tele es mi vínculo con el otro, estoy contigo y no importa nadie más.

**Entonces la ausencia de un espectador en televisión se compensa con el vínculo con el otro**

Sí.

**Lo mencionaste al inicio... ¿se podría decir que hay un cuerpo presente en el teatro, y un cuerpo ausente en televisión?**

No. El cuerpo siempre tiene que estar presente y activo, presto a lo que estoy contando. Más allá de que si la cámara lo vaya o no vaya a captar, es una herramienta para ti como actor, que tu cuerpo acompañe tu proceso emocional. Lo que se puede hacer es condensar lo que estás sintiendo en solo una parte de tu cuerpo. Tal vez lo ideal sería esta comunicación de saber qué planos van a utilizar, y esa es otra chamba porque por ahí un actor de teatro que recién hace tele no tiene ni idea de qué planos existen porque eso no te enseñan en teatro. Yo creo que los actores deberíamos tener acceso a ese tipo de información porque también estamos componiendo en la foto y componiendo con el otro.

## **ANEXO 2: ENTREVISTA A GONZALO MOLINA**

**¿Cuáles son las mayores diferencias de actuar en televisión y en teatro?**

Creo que lo primero es evidentemente el formato. Cuando estás trabajando en el teatro estás parado frente a una audiencia que te está mirando a una determinada distancia, empezando por las cosas más concretas. A una distancia no tan cercana normalmente, bueno hay distintos formatos, pero digamos al actuar en un escenario o en un espacio escénico tu cuerpo entero está permanentemente siendo observado y está permanentemente trabajando cuerpo y voz. En el caso del medio audiovisual no necesariamente pasa eso, va a depender de lo que la cámara y el director necesiten ver. En el formato visual esto puede pasar desde un detalle donde se ve tu cuerpo completo en un plano sumamente abierto donde solamente se te ve atravesando el parque hasta un detalle donde lo que se necesita que se vea es tu ojo o tu mano o se te vea girando el rostro. Entonces para mí esas son las 2 mayores diferencias, tienes una audiencia, pero es una audiencia de otra naturaleza porque no está necesariamente expectante a lo que tú estás construyendo y, por otro lado, en el medio audiovisual se construye de manera

fragmentada con una fragmentación que no necesariamente es ordenada, no es cronológica, sino que puede tener el orden que requiera el proceso de ese rodaje en particular. En el universo escénico todo tiene un principio y un fin más allá de que la obra tenga el formato de tiempo espacio que quiera es una obra que se está viviendo desde un punto A hasta un punto B y que no se detienen.

**¿Cuánta diferencia experimenta tu trabajo como actor cuando tienes este punto A y B a cuando actúas de manera fragmentada en televisión?**

Creo que hay distintos tipos de complejidad, en el caso del trabajo escénico la preparación tiene que ser una preparación previa donde todo está, en principio, calculado, medido, diseñado para que funcione de la manera como el director o la directora o el colectivo decida que esté finiquitado, como se espera que esté la obra de teatro. En el caso de la televisión, del cine, del medio visual, lo más complejo es la fragmentación porque implica un trabajo adicional al ejercicio actoral ya que, el actor, tiene que estar consciente de dónde viene a dónde va, osea en qué momento de la historia está inserto ese pedacito que se está construyendo porque a veces inclusive la misma escena es fragmentada en el mismo momento de ser grabada y no necesariamente en orden cronológico por temas técnicos, de producción y eso lo vuelve a veces más difícil.

**Aprovechando que has mencionado los elementos técnicos, esta es una pregunta que incluso yo me la hago siempre... ¿Uno como actor se tiene que adaptar a estos elementos técnicos propios de la televisión o viceversa?**

Las dos cosas. El problema es cuando se cree que tiene que haber una supremacía de uno sobre el otro, si las personas que son responsables de la parte técnica de un proceso de audiovisual creen que eso es lo más importante, en demérito de lo actoral, hay un problema. Si es que los actores o actrices creemos que nuestro trabajo es más importante que toda la construcción técnica que hay alrededor, también estamos en un problema porque el formato exige una comunión de ambas partes, entonces creo que igual y esto algo que sí lo he visto en algunas ocasiones, pero no tan seguido como de repente me gustaría, bueno también va a depender de cada proceso, pero creo que es maravilloso cuando digamos la parte técnica se construye también a partir de aquello que surge en el proceso creativo de la escena donde el director propone su planteamiento visual a partir de lo que los actores están generando en el espacio, en el set.

**Lo que se vaya necesitando y vaya surgiendo mientras la escena planteada esté siendo ejecutada...**

Sí, y eso es lo complejo porque necesita de mucho diálogo y mucha escucha real, no de una imposición de una parte. Ahora, si el plano del director es un plano que requiere que uno tenga que estar agachado y tirado contra el piso y eso es lo que el director ve pues eso es lo que hay que hacer. En ese sentido me encanta Mamet en muchos aspectos, pero hay uno en particular que me gusta y es que suena a una suerte de cinismo pragmático del trabajo del actor, donde el plantea que ejecutes, sobre todo en un trabajo escénico. Lo que pasa es que él también es un hombre que está conectado al mundo audiovisual, al cine, entonces tienes que hacer lo que tienes que hacer, el actor es un artesano y no quiere decir que no seamos creadores, lo somos. Somos seres sensibles, nos emocionamos, sí, sin duda, pero somos artesanos y ejecutantes, nuestro trabajo es físico y nos olvidamos que lo es. Entonces si hay que hacer lo que hay que hacer físicamente para poder lograr lo que se necesita en escena, hazlo. Ya cómo te sientes ya veremos pues no (risas) a ver cómo se resuelve esa vaina, pero creo que hay que hacer lo que hay que hacer.

Un amigo vio a Daniel Radcliffe en Broadway y me dijo que lo más impresionante era que físicamente no paraba de trabajar de principio a fin en el escenario. Entonces, además es un amigo que es director, pero me hizo pensar que sí, somos ejecutantes y ante esa premisa hay que adaptarse a lo que el formato te pide, pero eso no quiere decir que no haya una parte creativa del lado nuestro. Es encontrar un equilibrio, que es difícil y puede ser frustrante.

**Hablaste del actor artesano, pero también del actor creador y partiendo de esta premisa, me pongo a pensar en la autonomía que tiene el actor tanto en teatro como en televisión... Yo pienso que en teatro el poder de decisión del actor es mayor, ¿qué opinas sobre eso?**

Totalmente de acuerdo. Y retomando un poquito lo anterior con respecto a ser artesano, o sea te lo dice un actor que está proponiendo todo el tiempo cosas, soy un espeso. Todo el tiempo quiero plantear desde mi mirada también, teniendo en cuenta que siempre la mirada del director o directora es quien comanda, pero, a ver, más que una mayor autonomía en el trabajo escénico, creo que lo que hay es una carga de responsabilidad irrenunciable, el actor no puede no estar en el escenario, si no estás no hay escena, o sea tienes que estar sí o sí en el momento en que tienes que estar de principio a fin y lo que hace el actor o la actriz, salvo que te apaguen las luces, es lo que se cuenta, o sea todas las herramientas y los elementos que

están construyendo al lado del trabajo son para que su historia y su personaje pueda transitar, de principio a fin. En el caso del trabajo audiovisual, la autonomía es mucho más limitada porque, además, está fragmentada, pero eso no quiere decir que no haya, dentro de esa fragmentación, un poder de crear. Hace una semana estaba filmando una película, una escena particular, compleja, dura y de muchos silencios, era una despedida con la actriz que hacía de mi ex pareja, y en un momento pasó un avión en uno de los silencios, un avión real y me acuerdo que lo único que hice fue voltear y empecé a mirar la ventana que tenía a mi derecha, me quedé un rato mirando, y, de manera técnica, lo que estaba haciendo era esperar que pase el ruido para que no corten y luego regresé hacia ella, la miré y terminé de decir las últimas dos frases que tenía y se acabó y esa fue efectivamente la mejor toma y la directora estaba fascinada porque el gesto de mirar hacia la ventana y escuchar el avión a ella le sirvió un montón y me dijo eso que hiciste fue extraordinario porque, claro, en la escena él estaba finalmente aceptando que sus dos pequeñas hijas con las cuales estaba construyendo una relación a lo largo de la historia de la película finalmente se fueran a vivir fuera del país y no las iba a volver a ver. Entonces, algo pasó me entiendes, y ahí tuve un poder de autonomía, un poder de creación sin que se me haya sido concedido de manera literal, sin que haya sido consciente, pero algo se construyó a partir de lo que estaba pasando en ese instante. Igual en el momento que dicen acción tienes un poder, como creador lo tienes, pero hay que saber medirlo, proponerlo, jugarlo, sorprender y dejarte sorprender también, de repente en la escena no estaba pensado que levante la voz y de repente hay un impulso, una idea, una sensación, algo que te provoca hacer y por qué no llevarlo a cabo, lo peor que puede pasar es que te digan no.

**Tener presente que los actores somos seres sensibles y nos encontramos recibiendo muchos estímulos constantemente y trabajando a partir de ellos...**

Sí, totalmente.

**¿Hay alguna diferencia entre un director de teatro y uno de televisión? Y cómo influye cada uno en el actor**

En el macro sí es distinto por el formato, una vez he dirigido un teaser audiovisual y es otro universo, simplemente me entregué a la mano de los expertos audiovisuales porque eso no es algo que yo maneje y es un chambón sin duda. Entonces claro construir desde la mirada del director una obra de teatro es muy distinto a construir una escena audiovisual, una película o una novela, pero en lo que yo creo que no se diferencia es y eso es lo que siempre agradezco

como actor y trato de darlo al momento que dirijo, no se si lo logro, pero por ahí es lo que me interesa construir y es que el director o directora logre conectarse con el ser sensible que está creando y para partir de esa inteligencia, esas habilidades, esa sensibilidad, poder conectar con la historia que queremos contar. Un director o una directora que esté abocado a lo técnico, está totalmente desconectado o desconectada de su valor principal y eso no quiere decir que la cámara, la luz, el sonido no sean valiosos porque son evidentemente importantes y necesarios, pero claro o sea la gran pregunta que tenemos que hacernos es qué historia estoy contando y si tienes humanos parados en un escenario, además de lo concreto efectivamente y lo instrumental porque también somos instrumentos, no hay que perder de vista el lado sensible emocional y te lo dice alguien que es un descreído de construir desde la emoción o sea yo creo que no se debe construir de la emoción, desde la sensación sí porque es algo más intuitivo, pero desde la emoción creo que más bien te puede llevar un equívoco de creer que una escena tiene que ser llorada, o sea de repente sí partir sobre paradigmas emocionales sensoriales, pero eso no quiere decir que no nos lleve hacia otro puerto, pero eso va a ser posible y factible en tanto haya una conexión sensorial emocional con esos sujetos que están también creando. En ambos ámbitos son muy importantes.

**Ahora que mencionaste la emoción y las técnicas y herramientas de las que partes para construir... ¿Cuáles consideras que no pueden ser utilizadas en ambas plataformas?**

Yo no creo en los actores de cine no creo en los actores de televisión no creo en los actores de teatro o actrices, creo en el actor y en la actriz. Y el hacer teatro es aprender a arrastrarte, a gatear, a pararte, entonces creo que si no tienes esa fortaleza es más difícil enfrentarte a otros formatos porque todos parten de la misma matriz que es el trabajo con tu cuerpo entonces el escenario demanda un trabajo no necesariamente más físico, pero sí hay una conciencia física y vocal que no puedes eludir, o sea estás en un teatro de 600 personas y no tienes la voz entrenada para poder proyectarla, no vas a poder actuar, te va a ser muy duro, muy difícil. El cuerpo escénico, el cuerpo en el escenario tiene otra proyección porque necesitas que ese alcance impacte, de lo contrario, se desdibuja, se diluye, eso es lo que la gente llama presencia de escénica, no es qué impresionante ese actor actriz actuando en el escenario, o sea sí no puede impactar, pero creo que esa presencia viene de una conciencia de ese actor actriz de su cuerpo y de la proyección que tiene el movimiento de su mano, hay un ejercicio hermoso en uno de esos inside actors Studio en una entrevista que le hacen a Glenn Close y ella hace la diferencia entre mirar la luna y mirar la luna, yo no lo voy a hacer porque lo voy a hacer pésimo (risas), pero ella hace una cosa que tú dices, claro, mira con todo el cuerpo y



todo su cuerpo se activa y su poder especial es haberse entrenado en esas lides, de haber chambeado durante años para poder lograr eso. La televisión o en un formato audiovisual se cree, erróneamente, que el cuerpo anda muerto sobre todo cuando los planos son muy cerrados, y, por ejemplo, ahí lo más difícil es la contención, dependiendo de la escena como la cámara está muy cerca, lo que sucede es que el actor va a necesitar un mayor o menor nivel de contención, pero hay una contención siempre, o sea ahorita que estoy conversando contigo mi cuerpo está igual en un estado de tensión, mi centro, cómo tengo cruzada las piernas, donde tengo apoyado mi codo, la manera cómo estoy hablando, hacia dónde voy dirigiendo mi mirada, mi cabeza está funcionando, estoy buscando ideas en mi historia, en mi experiencia, estoy adecuando cuando mi discurso para no sonar mal, para que me puedas entender, las palabras adecuadas y correctas. Entonces hay un trabajo permanente, cuando vas a cruzar la pista tú no haces como que cruzas la pista, miras para ver si viene un auto y si viene una combi a toda velocidad vas a correr y tu cuerpo va a tener que reaccionar y es muy natural y cotidiano, pero el cuerpo está actuando y si yo le pongo a eso una cámara tus ojos van a tener otro nivel de brillo, sobre todo cuando vienen toda velocidad, va a haber otro nivel de alerta para poder llevar a cabo tu acción física, entonces creo que eso es lo que se olvida en el trabajo audiovisual muchas veces. Que el cuerpo pasa por otros niveles de tensión que hay que aprender a modular, regular, respirar, hay que aprender a mantener la boca cerrada en el momento que se deba hacerlo para que la energía no se vaya, para que el aire no se pierda, para que se contenga de alguna manera, que no es lo mismo una mirada con el cuerpo relajado a una mirada con el centro activo, algo va a cambiar, o sea mi ajuste va a hacer que mi mirada pueda tener fuerza porque mi columna también se va a poner de otra manera, eso es muy animal, muy instintivo; un gato mira de una manera, un perro de otra manera, una serpiente también y eso tiene que ver con su fisicalidad, entonces creo que es cuestión también de trasladar eso al formato y creo que, la fragmentación hace que podamos fácilmente relajar, en un plano en cual no estamos o estamos de referencia, claro hay planos también que si solo se está viendo mi mano escribirle una carta de despedida al amor de mi vida, no es que tenga que estar llorando porque solo se está viendo mi mano, entonces ahí también hay un uso inteligente.

**Decidir. evidentemente uno está sintiendo con todo el cuerpo, pero dependiendo del formato tú decides con qué parte expresarlo...**

Y con la ayuda de un diálogo entre dirección y el equipo actoral. Pero claro, pasa por varias instancias o sea realmente podemos haber hecho una escena extraordinaria y luego quien



edita y quien ve la edición final dice no necesito la escena y la saca. Finalmente edición y dirección tienen las decisiones finales a partir de las figuritas que manejan, lo que les funciona o les sirve en la entrega final, y a eso me refiero con la parte instrumental en el trabajo de la actuación, a la parte de herramientas, o sea es difícil a veces aceptarlo, pero creo que eso también ayuda a que uno se libere de culpas que es tan peruano además, el pensar que algo sucede porque lo hice mal y no, muchas veces los castings también uno piensa que lo ha hecho fatal y resulta que es solo porque necesitan a alguien con el pelo negro, es así y son cosas muy concretas. Las decisiones pasan por muchos filtros y muchas muchas personas que también toman decisiones. Entonces somos ejecutantes, somos intérpretes y nuestra chamba es una chamba física.

**Quiero hablar de la rapidez que se maneja en televisión, donde no tienes un tiempo de ensayo y de prueba como lo tienes en teatro. ¿Cómo haces cuando estás manejando una escena dramáticamente alta, no tienes este espacio y a esto se le suman los imprevistos propios de la grabación que obligan a cortar y retomar numerosas veces?**

Lo que sucede también es que con el tiempo y la experiencia uno va aprendiendo a llegar de una manera más rápida y eficiente a los puntos a los cuales más o menos intuyes que debes llegar. Me ayuda el no desconcentrarme y saber que eso va a pasar, ósea tengo que estar preparado para que eso pase, no para que sea perfecto y esté de un tirón, es lo ideal, a veces diálogo porque a veces el equipo quiere retomar de un punto que para mí es inservible, entonces pido retomar aunque sea cuatro líneas antes para poder tener la viada sonora y física que yo sé que vengo reproduciendo porque si no sé que no va a pegar, y cuando quieran hacerlo va a haber un desfase. Lo otro que me ayuda también es tener la conciencia de lo que estoy buscando en escena, sobre todo de manera muy puntual en escenas que son complejas, ser muy específico con el qué busco, qué quiero en este instante porque hay escenas que lo requieren y otras que tal vez, no tanto y eso va a ayudar a que tengas esa conexión. He hecho escenas desgarradoras, pero mí me cuesta mucho arrancar cuando me dicen ya listo arranca llorando, no puedo, tengo que entender de dónde viene y de repente tomarme un tiempo para analizarlo y ahí encontraré el camino. No soy de los que suelen pedir tiempo para el llanto, no puedo. Admiro a la gente que lo hace, pero bueno más allá del tema del llanto que puede sonar simpático y anecdótico, a mucha gente le preocupa, pero yo creo que es como un adicional, puedes actores que lloran y no está pasando nada, está vacío. Y es difícil, volviendo a tu pregunta, retomar cuando hay un viaje, pero creo que la concentración ayuda mucho. He aprendido a concentrarme alrededor de la bulla, claro hay momentos en los cuales

sí me parece intolerable, pero creo que también tenemos en un set la obligación y el derecho de solicitar el silencio necesario para poder llevar a cabo una escena que pueda ser en particular complicada. Antes me estresaba más el tema de la bulla, ahora no, porque se que la gente va a hablar, conversar, claro sin que eso se desdibuje. Hay escenas y escenas. Pero creo que sí es importante y no necesariamente hay y se olvida, el saber que el ambiente del set por más que sea un ambiente cálido y amical, está enfocado en la creación, sea un set de televisión o en el teatro. Y somos equipos preparados para eso, pero no siempre somos conscientes, es ahí donde entra el director o directora para enrutar y eso es una gran ayuda y aporte.

**¿Cómo ha sido tu paso del teatro a la televisión, específicamente con la diferencia de ensayo que tienen ambos ámbitos, cómo lo manejas?**

Lo que me parece paja de un medio audiovisual es que descartas rápido, pasas rápido a lo siguiente, avanzas. Y uno aprende a ser selectivo, del paquete de escenas, a ésta hay que darle un poquito más de tiempo y a esta no. Todas las escenas son importantes, pero algunas se pueden resolver de una manera más sencilla y otras hay que darle un poco más de tiempo, de trabajo desde la demanda técnica hasta la demanda actoral, pero no soy un actor al que le impaciente no ensayar tanto como se ensaya en teatro. Disfruto el juguemos a, 123 veamos qué sale. La televisión y el cine entrenan mucho el instinto, sobretodo cuando tienes que resolver en el mismo día la escena que te acaba de llegar. Activa la memoria inmediata, literalmente pasa la escena y ya me olvidé. Me pasa también en teatro, yo acabo una temporada y chau. Entonces lo que me parece paja es este entrenamiento más inmediato, resolver. En cine puedes tener en el proceso un poco más de tiempo, pero también hay mucho de descubrir qué sucede en el momento a partir de lo que puedas haber ensayado, planteado, hay una línea para llegar con cierta idea.

Un amigo me dijo una vez que aunque no lo crea, era como actor del método. Osea, creo en algunas cosas, no creo en hacerte sufrir para poder llegar, no soporto eso. Pero también depende de la escena, del momento, del personaje. Cuando hice esta película con la directora peruana que ha hecho vida en Suiza, y se entera que dictaba clases estuvo muy preocupada y me dijo cómo que estás dando clases porque para ella era muy importante que en el proceso de la película yo esté enfocado. Le dije que entendía, y de repente en otro espacio tiempo, si viviera en Europa tal vez eso pasaría pero no es la realidad local, la realidad local es que hacemos varias cosas. Y recuerdo que le dije tú tranquila porque cuando yo salgo del rodaje

igual estoy dando vueltas a mi personaje creando a partir de ideas, estímulos, imágenes y sonidos y siempre está presente.

**En teatro la obra se termina de completar con el espectador, en televisión no tienes uno... ¿Cómo funciona ese vínculo en tu caso?**

En el teatro el círculo se completa cuando los espectadores llegan a la sala o al espacio en el cual te estás presentando, eso es verdad. Y muchas veces el proceso durante las funciones se construye a partir de lo que el público también va dando, creo que tenemos que aprender a escuchar más en general porque muchas veces en los procesos escénicos se construye a partir de lo que solamente uno piensa y el público puede reaccionar de la manera menos esperada y va por una línea que de repente tú no pensabas. Hay un actor de Peter Brook, japonés, cuenta siempre antes de la función se para entre las patas, se siente un rato a escuchar al público llegar y te das cuenta que cada público es distinto. A veces cuando una función no sale bien dices “ay la gente no estaba conectada” y hay que pensar que el público nunca ha visto tu historia, qué cosa no habremos hecho el día de hoy que ha fallado. Pero hay esto permanente, en la televisión y el cine no, pero tus principales espectadores son tu equipo. Hay otro tipo de rebote, de respuesta, de lo que estás haciendo y puede llegar con instancias muy inmediatas como que venga el director y te diga eso era, muy bien, lo cual estimula y a veces nos olvidamos que hay que hacer porque igual hay un altísimo nivel de vulnerabilidad en lo que hacemos. Estamos expuestos todo el tiempo. Cuerpo y voz. Y no hay nada más frágil que nosotros mismos. Entonces yo a veces lo busco, no porque busque la aprobación sino porque quiero saberlo. Y uno como actor actriz tiene que aprender a poner a un lado lo de tomarse las indicaciones buenas o malas a título personal. En términos generales en una relación saludable, sana y sobretodo profesional ese es el principal rebote. Otro es el equipo técnico la gente con la que chambeas, a veces sin decirlo hablan y dicen cosas, son tus principales espectadores y es interesante escucha, prestar atención a qué perciben, qué intuyen de lo que vas haciendo porque de alguna manera están siguiendo la historia, cada quien a su manera. Y en una instancia un poquito más lejana de tiempo, hay un poco de privilegio cuando estás haciendo tele y estás cerca al aire de poder verte, en el cine no.

**¿Sueles verte? ¿Con qué finalidad lo haces?**

Odiaba verme, pero ahora me soporto y es un gran paso (risas). Ahora me da curiosidad saber cómo quedó la escena, me veo para corregir, no para latigarme. Me interesa saber qué se ve

en un termómetro personal. Incluso antes iba a monitor en el mismo set de grabación a verme, pero hace muchos años no lo hago. A veces es muy rápido todo.

### **Yo me veo todo el tiempo (risas) porque a veces siento una ausencia de dirección...**

Los peruanos somos huérfanos sociales, culturales, el abandono está en nuestro ADN (risas), entonces hay que construirnos a partir de eso también y ser conscientes de esto. Otro tipo de rebote, ya un poco más diferido, y podemos ver con la novela que estamos haciendo ahora, por ejemplo, y es que hay una mayor cantidad de personas con una necesidad de decirme en la calle: “qué malo eres” y me encanta. Hay un nivel de impacto en lo que estoy y con un medio tan masivo como la televisión, sobretodo en un país como el Perú donde la gente todavía consume televisión, melodrama y creo que sí hay una identificación que no hay, de repente, en otros espacios o patrones culturales, ves en lo que te sientes representado también.

El teatro es aquí y ahora, todo está sucediendo en este instante.

### **Y nunca te llegas a ver...**

Exacto, ahora graban las obras, pero no es igual. Por ejemplo, yo veo la grabación de una obra que hago esporádicamente desde hace dos años y me quiero matar (risas). La veo porque tengo que verla para refrescarme del texto y digo cómo puedo haber entrado así, cuerpo sin acción, horrible (risas). Y ahí vienen estas mezclas de espacio tiempo tele, presencialidad teatro, donde el público reacciona a lo que está sucediendo en ese momento y es maravilloso. Como la señora que debe gritar maldito desgraciado a Manrique cuando le metió un balazo Mabel frente a su tele y debe haber pasado en miles de casas. El teatro tiene esta cosa de la inmediatez. En la obra de Rosmery el Libertador me sucedió que en mi último texto, un momento muy íntimo habían 3 adolescentes sentados en la segunda fila llamándome y haciéndome gestos con las manos y claro, sentí que estaban en efervescencia, y yo solo miraba al frente, entonces claro, se me salió el lado profesor y empecé a bajar la mirada que normalmente la lanzo hacia un punto fijo, los miré y bajaba la velocidad del texto para que les llegara un mensaje de que se tranquilicen porfavor y aún así me hacían corazoncitos (risas) y se me fue la letra. Felizmente mi compañera de escena me salvó, entró con su texto y ya pude continuar. Aquí hablamos de la consciencia de lo que es el espacio escénico, no es la tele, no es el cine donde como cancha y no pasa nada. Como espectador reacciona, acciona, movilízate, emocionate, pero fíjate bien hasta dónde puedes invadir. Conciencia espacio



tiempo. En la televisión deberíamos ser conscientes de lo que necesitamos para ser eficientes en nuestro trabajo.

**¿Crees que un actor de teatro puede desempeñarse en televisión con más facilidad que uno que solo ha hecho tele pasar al teatro?**

Sin duda. Un actor que hace teatro tiene conciencia de su cuerpo y su voz. Y el trabajo del actor es adecuar su cuerpo y voz a lo que requiere el formato. En la película que he grabado hace poco, mi directora me bajaba, me decía “esto no es tele”. A mi maestro Jorge después del ensayo le decía “okay bien, esto no es teatral” y pienso que eso es bueno porque te hace tomar conciencia del formato, de dónde está la cámara. El director de foto me decía “mi cámara no miente, lo que se ve, es”. El formato del cine es enorme, se ve todo. La tele también tiene un código y el melodrama latino tiene un código, es distinto a hacer una serie. No es tan cotidiano como nosotros creemos y el melodrama exige un código un poco más alto, en volumen de voz, gesto, mirada que, de repente, el cine no lo aguanta. Es otro tipo de formato. Entonces un actor entrenado en cuerpo y voz y con inteligencia actuarial va a saber adaptarse al medio. Un actor actriz que solamente ha hecho televisión y que sea sostenido sobre simpatía, facilidad de palabra, cotidianeidad, naturalidad, ponlo a hacer La vida es sueño... difícil. Si no pasa por un entrenamiento físico vocal, es bien difícil. No es lo mismo sostener un plano de 10 segundos a sostener una obra de 1 hora y 30. El escenario te desnuda. La mayoría de actores que yo admiro en cine, son de formación teatral, como los grandes músicos de rock que son de conservatorio y luego rompes. Lo otro es un poco más utilitario, funciona y está muy bien. La gran pregunta que cada uno se tiene que hacer como actor es qué quieres hacer. Un pedacito o todo.

**ANEXO 3: ENTREVISTA A LILIANA TRUJILLO**

**¿Cuáles consideras que son las mayores diferencias de actuar en teatro y en televisión?**

Lo principal es la energía, el buen uso y manejo. A nivel vocal no necesitas mayor proyección como en un espacio teatral, pero lo que sí necesitas es control.

Otra diferencia bastante importante es la línea, no solo de pensamiento de personaje sino el recorrido emocional que realiza tu personaje porque no es lineal, no es que inicie, haga su recorrido y llegue al final como en el teatro sino que son por fragmentos.

**¿Cuánta diferencia experimenta tu trabajo cuando conoces toda la historia del personaje y construyes a partir de eso como sucede en teatro, a cuando pasas a televisión y no tienes necesariamente esta información?**

Pienso que es una especie de sensación. Es como un control en el sentido de, en teatro vas teniendo el timing muy presente, el ritmo de las escenas, de las participaciones y entonces tienes el recorrido mucho más claro y de alguna manera puedes enmendar después, en algún punto puedes ajustar el ritmo de la escena o la intensidad de lo que necesites. En tele, a veces hay tantas retomas que no necesariamente siento que logro regresar al mismo punto emocional, al mismo punto de carga dramática que necesita la escena, a veces me tiene que ayudar la script para saber si estaba más arriba o más tranqui, porque pasa que por el mismo ritmo de las grabaciones, a veces tú también apuras tus textos o apuras el ritmo de personaje sabiendo y conociendo perfectamente que no trabaja así, pero es como que te contagias del momento y claro por suerte está el script para ayudarte.

Lo otro creo que es algo mucho más subjetivo y tiene que ver con el placer de poder hacer algo de inicio a fin, ese recorrido que tú ya conoces y lo has experimentado, trabajado y las explorado durante todos los ensayos. Es un placer diferente al placer que encuentras al hacer las escenas en tele con retomas y todo porque también hay un nivel de placer allí, es decir, es posible sentirse un poco o menos satisfecho de tu desenvolvimiento, de tu performance a pesar de que sean fragmentos de una escena, porque además, en la tele, no solo tiene que ver tu concentración sino la de los otros. Entonces sientes un bienestar, que es bacán, porque significa que para que la escena haya quedado, de acuerdo el director, no solo está bien cómo te has guiado tú sino cómo ha replicado tu compañero de escena, cómo conjuntamente han construido la escena y, además, como los camarógrafos, iluminadores y sonidistas han hecho todo lo que se tenía que hacer para lograrlo. Es una satisfacción diferente al igual que la grabación es una satisfacción por trozos, por partes.

**Al ser un trabajo de varias áreas al igual que el teatro, en televisión, además, pasa por una última instancia que es la edición... ¿Crees que esta autonomía o libertad de decisión que tiene el actor en teatro no lo tiene en televisión?**

Sí, finalmente el director puede marcar la obra, pero a la hora de la hora el actor puede hacer lo que le venga en gana en escena, he escuchado y visto varias veces eso. Como sucede en vivo, el director no va a interrumpir la obra, ya sucedió. En cambio, en televisión sí hay una supervisión un poco más estricta, un control mucho más evidente porque incluso si a ti como



actriz quisieras plantear la escena de otra forma o el timing o las reacciones o lo que sea, no lo puedes hacer, el director puede interrumpir la escena y volverte a explicar.

**Y en cuanto al desarrollo de personaje, en teatro, hablando de un teatro más independiente, el actor tiene un trabajo más completo y cercano con su personaje, comienza imaginando cómo se podría peinar, vestir, pero llegas a televisión y toda esa primera chamba ya está hecha, que además, no es tan flexible...**

Y nuestro trabajo es más de interpretar y el texto, yo, sinceramente, procuro no hacerme paltas ni entrar en rollos por eso, porque donde manda capitán no manda marinero. Entonces procuro ser lo más flexible posible y tratar de justificar lo que puedo justificar. Aunque, a veces, Liliana sepa que no es justificable lo que se está haciendo (risas), pero alguna vez alguien dijo: “en tanto lo hagas con convicción, todo es creíble y si tú te la crees, el espectador también lo va a hacer”. Procuro no conflictuarme demasiado para no obstaculizar mi trabajo ni el de mis compañeros. Me pongo en la posición de que ok no es lo que yo haría o alguien con sentido mínimo común haría, pero ok así es el género melodramático y vale. Eso es en tele, en cine, de repente es un poco más sencillo conciliar y eso que, en tele, a veces se trabaja con directores que son bastantes conciliadores y tratan de satisfacer de alguna forma tu inquietud y lo que está pidiendo la plataforma, el tipo de producto.

**Te refieres una flexibilidad al momento de montar la escena...**

Sí, y de las intenciones, las acciones, los movimientos o los gestos, los mismos textos, hay algunos que tú dices, pero estamos en el siglo XXI, cómo digo algo así, por qué estoy preguntando algo tan básico, qué pasó. Entonces lo que hago es tratar de justificar. Lo cierto es que en la vida real, a veces también sucede.

**¿Cómo justificas una escena que no tiene mucho sentido?**

Trato de enfocarla como si fuera para los espectadores que recién están viendo la novela por primera vez y si es alguien que cayó de pronto a la casa de alguien, la están pasando en un restaurante, etc, y de pronto ves escena de reiterativa que suele haber mucho en las novelas, en algún momento escuché a alguien decir que en la novela se necesita eso por si a alguien un televidente se acaba de enganchar. Y si es algo muy sacado de los pelos, trato de creer que mi personaje guarda algo de ingenuidad o no terminó de captar, tal vez no se da cuenta de la gravedad del asunto porque es ignorante en algún aspecto de la escena, que es evidente para todos, pero para ella no. Lo manejo por ahí para estar tranquila, no entrar al cuestionamiento

y no ponerme crítica, y por la misma velocidad que tiene la televisión, hay que asumir, justificar y resolver, y para yo como actriz resolver de manera comprometida y con convicción es que apelo a esta forma de ver con ingenuidad, o de repente el personaje no es tan brillante.

**¿Cuáles son las técnicas o herramientas que usas para esta velocidad que te pide la televisión de hacer o retomar una escena dramáticamente alta?**

Por ejemplo esas herramientas, quien no ha hecho tele, asume que son sencillas, tampoco estoy diciendo que sean tan complicadas, pero alguna vez alguien de la profesión hizo un post en Facebook desmereciendo el trabajo en televisión, entonces asumí la posición de no tomarlo personal y pensé que quizá esa persona no había experimentado, en lo que le tocó hacer, estas herramientas o estas escenas en donde te ponen en riesgo emocional porque no todas las escenas son dramáticas o requieren de ciertas herramientas sólidas. Pero volviendo a tu pregunta, lo que yo uso es la imaginación, el sí mágico, el colocarme en la piel del personaje, lo pienso, lo trato de imaginar, me coloco en la situación sin cuestionarme y ya el director me dirá si es demasiado o si es poco. A mí no me gusta mucho cuando me dicen “Lili ahora hay que llorar”, pero es una sensación personal, igual ya aprendí que soy yo la que tomo la interpretación por el lado equivocado y la siento como un manoseo de la emoción “llora como quien se hace la plancha, como quien escribe” yo digo espera un ratito, esto tampoco funciona así. Hay un tiempo particular, un proceso que cada uno de nosotros tiene, entonces pedirle al resto, que además no tiene formación actoral, por ejemplo gente de producción, asistencia de dirección, que no tiene por qué conocer cómo trabajamos, lo resume de esta manera, con esas frases y que no tiene que ver con el menosprecio o invalidación de nuestro trabajo sino que simplemente no lo tienen mapeado, pero ya lo entendí, lo comunican así porque es más sencillo para comunicar, esto es lo que queremos porque la tele funciona un poco sobre esa base, lo que se está buscando en esta escena es que la gente se sensibilice, que tome partido, que la gente sufra sintiendo el dolor de la mamá, del hijo. En ese sentido va así de claro, así de preciso, esta escena es para esto, esta escena es informativa, esta escena es reiterativa, y hay que justificar. Esas son las herramientas que uso, tratar de estar en el momento, de creerme las circunstancias dadas. Lo otro que procuro hacer no estar muy bloqueada emocionalmente, procuro no ser tan racional, que salga el impulso y escucharlo, a veces resulta, a veces no.

Lo otro que sucede con las retomas de una escena complicada, lo que hago es jugar, retarme, qué pasaría si pruebas esto, si intentas esto, ya dijiste el texto con esta intención, ahora prueba esto.

**Que es un poco la dinámica del teatro, tienes un tiempo ensayando y probando para ver qué funciona...**

Porque el tema de las retomas en la televisión lo que ocasiona en ti y en el otro es la mecanización, también puede pasar en el teatro, pero digamos vas de largo, pero en las retomas es posible que seamos conscientes de que te has mecanizado y que necesitas hacer otra cosa, por ti y por el otro. En tanto yo lo diga sutilmente diferente si el otro me está escuchando me va a captar y va a reaccionar. Entonces estamos trabajando en la misma escena, sintonizados en lo mismo y va a salir de una manera orgánica porque yo la acabo de probar, estoy probándome a mí misma qué tan diferente puede ser esto. Lo otro que viene de teatro es el no soltar, en televisión si tu plano ya está hecho sueles soltar, y no, porque no voy a soltar a mi compañero, y, a veces eso viene del ego. El no hacer, tiene que ver con una mística del trabajo teatral, que estás trabajando con el otro, no eres tú el centro del universo.

**Cómo trabajas la mecanización en el teatro, si bien no hay retomas, te encuentras contando la misma historia cada noche por una temporada de 3 meses...**

Es bueno trabajar con quien tiene conciencia de lo que está haciendo y que esté buscando no mecanizarse, está buscando constantemente que sea vivo. Lo que nos sucedía en Sobre Lobos es que nuestros directores Mariana Silva y Diego Gargureviech todas las todas las funciones antes de empezar nos daban las notas, muy puntuales. Entonces te dan cuenta que si no escuchabas y no estabas con el otro esto se caía, también podría ser porque éramos solo 3 actores y porque yo regresaba después de tiempo a hacer teatro, tenía miedo que la temporada no funcionara y todo el tiempo invertido en los ensayos no se tradujera en verificar que habíamos trabajado, además de constatar que yo no había perdido el oficio, o sea que la televisión no había hecho su parte y me había mecanizado, me había quitado la noción del timing. Como decían en el tuc mejor que terminaras de estudiar antes de trabajar para no contaminarte de algunos vicios. Entonces ese era mi miedo, que la tele me haya llenado de vicios que no me ayuden a trabajar en el teatro. Por eso siempre procurábamos siempre escucharnos y estar presentes. Durante todo el primer mes de “Sobre Lobos” yo no estuve. Estuve pendiente en mi cabeza de no olvidarme la letra, angustiada y estresada, me estaba

autosaboteando. Hasta que dije ¿cuál es el principio básico de la actuación? escuchar y estar presente y eso me va a conducir a mi texto, y así fue.

**¿Crees que a un actor formado en teatro se le hace más fácil pasar a la televisión y adaptar su técnica que alguien que solo ha hecho televisión pasar al teatro?**

Creo que tiene que ver con ciertas habilidades de cada quien y no necesariamente con la formación. He visto compañeros que tienen formación teatral y aún así en tele no han terminado de cuajar y viceversa. Pienso que tiene que ver con habilidades que tienen que ver con flexibilidad, sentir el todo de lo que estás haciendo, ubicar el tono rápidamente de la escena, la musicalidad, qué tan consciente eres de tu cuerpo, y quizás los que estamos formados en teatro sabemos eso y somos mucho más conscientes porque tenemos tanto entrenamiento y trabajo corporal que sí o sí terminas conociendo tu cuerpo y manejándolo o por lo menos teniendo conciencia de lo que estás haciendo. En el TUC hacíamos muchas secuencias con tu cuerpo, con elementos y llega un punto donde tú odias las secuencias, pero las terminas haciendo, y descubres que tienes otras calidades de movimiento porque todo lo que tú traes en tu mochila te sirve, todo lo que lleves al espacio para trabajar te va a servir si eres consciente de lo que estás haciendo. Cuando entré a la televisión, al poco tiempo me di cuenta que era una secuencia, tú estableces una secuencia. Te quitas la cartera, abre la silla con la mano derecha, te sientas y colocas los brazos en la mesa. Plano general, plano medio, plano corto, es la misma secuencia. Por ahí puedes variar la inclinación del rostro, un gestito, el subtexto, pero físicamente es lo mismo. Lo otro que es para ir contra la mecanización es retomar y descubrir el impulso.

No se si es más fácil para los de teatro, creo que sí tiene que ver, pero también hay otras cosas más que tienen que ver con cada uno. Ahora, a nivel vocal creo que alguien que ha estado solamente en tele le puede costar un poco más de trabajo hacer teatro por la proyección, por la técnica vocal y su manejo que sí toman un poco más de tiempo asentar. Descubrir tu gama de graves, de agudos, tus nasales, en ese sentido por ahí de repente.

**Esto me lleva a pensar además en el ensayo, que además de permitirte probar, te da una tranquilidad extra, en televisión eso no existe. ¿cómo lo manejas?**

En los planos cerrados procuro mejorarlo si no salió como quería. He aprendido además a soltar, antes me daba duro de latigazos, ni siquiera buscando o viendo qué hubiera podido hacer para mejorarlo sino reprochándome lo que hice. Lo otro es como ya sé que no hay



mucho tiempo, hay que entrarle, no hay tiempo para dudas ni inseguridades. No se si tiene que ver con oficio, con maña o con auto convencerme de que me dirán si no lo estoy haciendo bien, si no me dicen es porque ya está.

### **Confiando en el director que es nuestro tercer ojo...**

Sí, igual me he dado cuenta que a veces el director no está, está en cualquier otra cosa, pero como yo sé que en mi trabajo el que se va a ver y mi reputación está en juego, no me permito como profesional estar a media caña, claro que hay escenas y escenas. Entonces de acuerdo al análisis rápido que pude hacer, ya hice todo lo que profesionalmente, humanamente puedo, ya no puedo hacer más. Sobretudo cuando el ritmo bajo el que se trabaja es muy rápido y se trabaja bajo presión, lo que te queda es confiar en tu compañero de escena, en tus herramientas y en los ojos que están trabajando para el mismo objetivo, de lo contrario te bloqueas.

Cuando empecé me acuerdo que casi siempre quedaba la primera toma porque mi memoria por alguna razón estaba intacta, ahora no me acuerdo gran parte de la escena (risas) y me castigaba todo el tiempo, pero luego me puse a pensar, quién ha dicho que la escena tiene que salir en la primera toma, claro, la premura del ambiente a veces te hace creer eso. Lo primordial es evitar caer en bloqueos.

### **Se habla y se escucha de un cuerpo presente en teatro y un cuerpo ausente en televisión, ¿crees que eso es cierto?**

Yo creo que hay un juego de concentración y relajación que van a la par. O en todo caso uno tiende a pensar en concentración como tensión y claro eso se contrapone con la relajación, pero el tema del primer plano y la cercanía de la cámara es que te capta de manera natural presente no estoy en otro lado, entonces el hecho de tener el primer plano, el plano cerrado es lo que ayuda a que se mantenga un poco el cuerpo sin que esté alerta, en cambio en el teatro sí necesitas proyectar porque sino se pierde en la distancia de la butaca, se pierde en el espacio. Lo otro es que no es un cuerpo abandonado, el ser natural no es un cuerpo sin conciencia, relajación no significa abandonado. Detrás de eso está el tema de la conciencia corporal, qué es lo que estás haciendo con el cuerpo, y con esto pienso ahora en las personas que trabajan en teatro y pasan a tele o viceversa, si tienen la conciencia corporal va a ser mucho más sencillo para ellos y tiene que ver con cómo me relaciono yo con mi cuerpo, con otros cuerpos y con el espacio.

**Otro de los factores importantes de mencionar es que en el teatro uno no tiene el espacio para soltar porque el público te está viendo siempre. En la televisión no tenemos ese espectador directo, ¿qué vendría a reemplazar esa ausencia?**

A veces la confirmación la recibes de tus compañeros de cámaras, de los compañeros técnicos si están atentos a la escena y mientras estás grabando a veces las reacciones de algunos de los compañeros técnicos, porque uno desarrolla un poco la mirada periférica, porque pese a que estás concentrado, a la vez también estás mirando todo.

Y en ese punto como no tengo al espectador, pruebo algo en el ensayo y al director le pareció la progresión, la transición, el tiempo, el subtexto que utilicé, la energía que utilicé y quiere decir que ya está, lo comprobaste, es confiar un poco.

El trabajo en equipo también se da en teatro, pero en la tele es un tanto diferente porque de verdad todos tienen que estar realmente concentrados en la escena, todos. Hay como una especie de comunión con el equipo audiovisual que es diferente a la comunión que haces con el equipo teatral, yo siento que cada escena o cada retoma es como un nuevo nacimiento, un intento nuevo, hagamos la comunión una vez más. A veces están todos y a veces resulta que están solo los necesarios e indispensables o sea cámara, sonido y actores.

**¿El actor acopla su trabajo a los dispositivos técnicos televisivos o son estos los que tienen que adaptarse a lo que el actor proponga?**

Creo que hay situaciones y hay momentos, a veces la persona del sonido te dice que esperes 2 pasos para decir el texto o saluda y regresa a tu posición, ahí el actor se está adaptando, por eso creo que es un tema de flexibilidad.

**¿Cómo repercute en tu trabajo?**

Trato de resolver porque no me queda de otra, o sea yo sé que mi compañero de sonido está haciendo lo que puede y no puede estirarse más y tiene que tener mi texto, nuevamente es a ver tú como actor cómo haces, qué puedes ir haciendo para que no sea evidente que estás esperando al de sonido. Tal vez una reacción, un suspiro previo, una reacción anticipada, algo físico y que de pronto en teatro no te sirve porque claro es un vicio de la actuación porque es a favor de los equipos, porque estás trabajando para gente que maneja equipos entonces llenas tu trabajo de tal forma que te ayude a ti y lo ayude a él, pero en realidad es un vicio si



es que no sabes que en teatro no puede ser porque no tienes que anticipar o adornar nada sino que de frente hay que hacerlo.

### **¿Ves tus escenas cuando salen al aire?**

Generalmente me veo y pocas veces me convence lo que veo, y por eso ya no me veo (risas) porque me sigo diciendo hubiera podido hacerlo de otra forma, hubiera podido decirlo mejor.

### **Esa característica es propia del actor (risas)**

Autoexigentes, insatisfechos siempre, pero es parte del juego. Porque cuando estás haciendo la escena lo estás haciendo concentrado, con convicción y con todos los principios que tienes, entonces no hay nada que reprochar en ese momento, porque además no puedes verlo, porque seguro que si lo ves te vas a quedar más rato ensayando y no se puede.

### **Hay que saber cómo funciona el formato en el que vas a desempeñarte...**

Por supuesto porque puedes retarte y probarte en función a eso, o sea dentro de este esquema, dentro de este límite que es el encuadre qué es lo que puedo hacer y qué es lo que no puedo hacer, qué gesto es demasiado y qué gesto es el que va acorde para mi personaje y para el encuadre, funciona que te mire así o funciona que te mire más bien así, este juego chiquitito de ojos sí es determinante e importante. Sí tienes que conocer que estás trabajando para la cámara, con la cámara y frente a la cámara.

Llego a un punto en donde nuevamente ya confío en el ojo externo, y si es mucho gesto me lo van a decir y con el tiempo vas conociendo dónde debes posicionar los elementos que estás usando en escena para que la cámara lo capte, el mismo actor y su posición en escena, cosas que ayuden al espectador a que pueda entender qué es lo que le está pasando a tu personaje durante la escena y ni siquiera es si este ángulo me va bien o no me va bien, sino simplemente es en qué medida estoy siendo clara con el gesto que estoy haciendo para que no haya confusiones en lo que estoy diciendo y en lo que viene después, si es congruente con el personaje, con la situación, con la historia para que se pueda aprovechar al máximo. Y tiene que ver también tú como intérprete cómo te retas, qué tanto conoces tus gestos para que puedas trabajarlos entonces frente a la cámara o qué tan bien has entendido la escena para darle lo que ella necesita o el timing que necesita o la atmósfera que necesita o el tono que necesita porque esto de trabajar las escenas en solo uno o dos ensayo en lo que te entrena es en poder identificar rápidamente el tono de la escena, la atmósfera y en qué situación están y

por eso el director también juega un papel importantísimo para guiarte y armar juntos dentro de este tiempo escaso.

#### **ANEXO 4: ENTREVISTA SERGIO GJURINOVIC**

##### **¿Cuáles consideras que son las mayores diferencias entre actuar en teatro y actuar en televisión?**

Son varias, pero creo que la principal es la idea de perder una continuidad en la acción, porque estás todo el tiempo siendo interrumpido por los cortes o por los planos al momento de ejecutar la acción del personaje. También pienso que es el hecho del lenguaje. Una cosa es registrar tu trabajo hasta la última butaca en un escenario y otra muy distinta es registrado para la cámara. Hay un uso del cuerpo y de la voz distintos. No es el mismo lenguaje. También creo que hay un montón de elementos que te pueden distraer en escena, en el set hay un montón de información, en cambio en el escenario estás mucho más inmerso en una caja por así decirlo con tus compañeros, pero creo que el trabajo del actor también es adaptarse a la cantidad de gente que puede haber un set, a la bulla o las distracciones que pueden haber ahí. Igual soy de los que cree que el trabajo sigue siendo el mismo o sea el trabajo del actor es el mismo y tiene que adaptarse simplemente al cauce por el que está yendo. Tu chamba de construcción de personaje y tu atención que tiene que estar concentrada en la búsqueda de tu acción a través de cómo está repercutiendo en la conducta de tu compañero, es esa.

##### **Mencionaste que en el teatro tienes una acción continua y en televisión, digamos, una fragmentada. ¿Cómo crees que esto repercute en tu trabajo?**

Es un ejercicio bien importante de perder el control porque creo que finalmente cuando estás actuando en una obra de teatro puedes estructurar mucho más tu trabajo porque sabes cuál es el inicio, el final y cuál es el recorrido. En la televisión, no solo en el momento de grabar una toma o un plano que puede ser cortada la escena cuatro porque entró el sonido y tienes que retomar sino que por la misma línea del personaje no sabes muy bien hacia dónde estás yendo, entonces para el actor también puede ser un ejercicio importante de no tener el control de lo que suceda y de verdad estar conectado con el presente. O sea, si por último sabes cuál es realmente el objetivo general del personaje y qué es lo que busca dentro de la historia y estás absolutamente conectado con el presente, tu trabajo debería ser el mismo, deberías poder hacerlo igual porque si no lo otro es simplemente querer tener el control y querer tener la seguridad y querer tener este espacio limitado. Entonces digamos que, a veces, los grandes

defectos pueden tomarse como una virtud para poder desarrollar otro tipo de habilidades. Y, en ese caso, también creo que la fragmentación, justamente por la pérdida de control, nos puede generar frustración porque tu acción está todo el tiempo siendo interrumpida. En los ensayos del teatro, por ejemplo, tienes mucho tiempo para probar y equivocarte y no pasa nada, pero en la tele tu ensayo y tu error queda (risas) quedó grabado y sale en la televisión cuando tu recién estás probando tus equivocaciones. En el proceso de ensayos de teatro tienes mucha posibilidad para equivocarte y llegas a la función más cuajado, con todos tus descartes de lo que no debe suceder porque a la función ya finalmente en el estreno junto con el trabajo en equipo porque la actuación en teatro es un trabajo en equipo, finalmente ya llegas al estreno con las cosas más halladas. En la tele hay mayor riesgo de eso, pero también es un entrenamiento a estar presente, que a mí, me parece bien difícil. Estar presente en la vida y en el trabajo y no dejarte sumergir o sobre estimular por la cantidad de estímulos que hay en el set. Vestuario, sonido y todo te puede realmente marear. Entonces, a pesar de la fragmentación, uno puede tomarlo como un espacio para desarrollar esa habilidad.

**Hay un punto que has tocado que, a mi parecer, es vital y es el ensayo. Eines habla del ensayo como un espacio donde el actor emplea su imaginación a favor de lo que se va a crear. ¿Cómo crees que influye la diferencia de tiempos de ensayo en teatro y en televisión?**

Lo primero que se me ocurre es que el actor es mucho más dueño de su trabajo en el teatro, donde vuelca mucho más su imaginación, pero en los medios audiovisuales siento que los actores vendríamos a representar una suerte de elemento que está contando la historia y que, a veces, la postproducción, la edición, te puede enaltecer un trabajo creativo, un trabajo actoral como también te lo puede empobrecer, entonces, el sonido, la edición, la fotografía o lo que venga a utilizarse después de la grabación, destruye un poco y te quita tu creación. En cambio, en el teatro, tú eres mucho más dueño, estás en el escenario y te la estás viendo solo, estás solucionando una escena, solo. En la tele, o en el cine, que están dentro de lo audiovisual, siento que no somos lo más importante como en el teatro, por eso, en el teatro, tenemos mucho más poder y más capacidad para volcar, equivocarnos, explorar y soltar todo. En cambio, en los medios audiovisuales, no.

**Ya que has mencionado todos estos elementos técnicos que tiene la televisión... ¿Tú crees que el actor debe acoplarse a ellos o viceversa?**

Desde mi punto de vista, las actuaciones que a mí más me han gustado y la que más he admirado, provienen de estos actores que tienen una capacidad para ser libres y estar conectados con el presente y adaptarse al cauce. Así como en la vida, uno tiene que adaptarse al cauce. Tienes que adaptar tu carro a cualquier medio y tienes que, para eso, manejarlo. Si estás formado como actor, porque sí creo que tiene que haber una formación y una conciencia de lo que significa actuar en un medio y en un espacio y en la naturaleza del trabajo de la televisión. Osea, no creería que los medios tengan que adaptarse a la formación del actor, pienso que el actor debería venir con una formación que implique habilidades para que puedas conectar y desarrollar creativamente tu trabajo en cualquier lenguaje. En este sentido, la televisión me parece que produce mucho oficio, aún encontramos gente que ningunea el trabajo de la televisión o los actores que trabajan en televisión, y a mí me parece que en realidad desarrolla mucho oficio y capacidad de resolver inmediatamente, mucha escucha y entrega, no juzgar, de poder delimitar tu atención y enfocarte. Es difícil, pero nadie dijo que la televisión era fácil (risas). Entonces sí creo que nosotros deberíamos de adaptarnos a los diferentes lenguajes. A mí lo que más me gusta y me parece más difícil y me cuesta es el no juzgar y no juzgarse. Y eso implica el no verse, no evaluarse, sino estar con la atención hacia afuera. Hacia el comportamiento del otro personaje para conseguir lo que necesitas de ese otro.

### **¿Crees que la rapidez que tiene la televisión limita de cierta manera el trabajo del actor?**

Sí. Odio usar este término, pero te lleva a un lugar para entenderlo rápido y es el fast food. Osea, sí me parece que la televisión puede estar generando un producto fast food y que incluye la búsqueda de un producto que sea de entretenimiento, lo cual me parece valiosísimo, o sea nosotros trabajamos en una industria de entretenimiento y, en ese sentido, el teatro que, como objetivo base dentro de la pirámide, tiene que ser el entretenimiento para poder cautivar al público, pero en el fondo no solo está buscando entretener, sino cuestionarte, enfrentarte, desestabilizar, movilizarte y creo que para poder lograr todas esas cosas, que no necesariamente la televisión la está buscando, sí es necesario que el trabajo del actor sea mucho más hondo, profundo y que interiorice los conceptos que la historia de la obra de teatro está queriendo hacer y poner en escena, pero la tele eso no pasa, muchas veces estamos contando historias que el público quiere ver o que mientras la ama de casa está cocinando o haciéndole las tareas a los chicos necesita tener las cosas super claras, el personaje está o no está contento, no pueden entrar, digamos, a analizar sutilezas o ver cosas



profundas porque no tiene el tiempo, no tiene el espacio, la televisión es un espacio masivo, el teatro no sé si tanto. Por eso creo que la búsqueda del público en el teatro no es la misma búsqueda del público cuando ve televisión, por eso mismo creo que el trabajo del actor también es distinto por esta cosa fast food. Y nuevamente, siento que eso te puede desarrollar también malos hábitos, o sea el trabajo del actor en la tele puede hacer que desarrolles ciertas habilidades y ciertos músculos que ya luego cuando pasas al teatro, en el escenario, en el momento de un trabajo mucho más hondo, más intenso, mucho más verdadero, mucho más complejo, en un proceso de ensayos de teatro, ya te olvidaste cómo entrar ahí porque ya te condicionaste, ya te acostumbraste a usar los tipos de músculos que utilizas en la tele, y eso puede jugar en contra en nuestro trabajo creativo. Hay que aprender a separar. Yo sí veo actores que tienen una gran capacidad para hacerlo, saber qué utilizar en tele y qué en teatro, como hay otros que no.

Los actores cuando hacemos tele, solemos mirarnos mucho, estamos buscando ser efectistas, y en el teatro, eso no pasa, creo que la responsabilidad dentro de una historia de teatro es mucho más grande o por lo menos eso me lo dice mi lado romántico (risas), ósea a en el teatro, los actores estamos buscando otra cosa que cuando buscamos actuar en la tele. Entonces creo que hay que saber nadar en las diferentes aguas, y si nadas en una piscina no llevar el cloro al agua de mar y viceversa. Hay que adaptarse. Esa es una de las grandes chambas del actor y es difícil, pero es parte de nuestro trabajo. En vez de nosotros juzgar a los medios o juzgar lo que nos está dando de comer y lo que nos está dando trabajo también, desarrollemos la habilidad de adaptarnos, desarrollar nuestra creatividad y cumplir en el medio en el que nos embarquemos.

**Parte de esta magia de la que hablas y que tiene el teatro es también debido a la presencia de un público con quien la obra se termina de redondear. ¿Qué sucede en la televisión cuando no tienes un espectador que, digamos, esté confirmando cada paso que das?**

Si bien soy consciente de que no tienes una respuesta del público nunca me he preguntado qué sucede con esa ausencia, creo que la presencia en el escenario, la presencia de un espectador en el trabajo teatral sí enriquece y retroalimenta, totalmente, y de alguna manera hace que tu trabajo tenga mucho más sentido porque sientes el efecto de manera inmediata y uno está para contar una historia para un público. Y en la tele, al no tener eso, me imagino que tu público, sería no se, ¿tu director?, pero sí, esa ausencia creo que también te puede

generar frustración porque me pasa mucho que salgo de grabar una escena y no tengo idea qué tal lo hice, siento que hay una pérdida mayor del control y de saber los efectos que está ocasionando tu trabajo en la televisión porque, además, eso va a pasar por una máquina donde van a editarte y van a decorarlo con sonido y van a agregar o entrecortar escenas, entonces creo que esa ausencia lo que genera es mucha incertidumbre y creo que los actores también buscamos reconocimiento, buscamos ser vistos y entre tantas otras capas y cosas que buscamos al mismo tiempo, porque son infinitas las cosas que buscamos, también estamos buscando el reconocimiento entonces es rico sentir al público porque estamos conectados con ese reconocimiento de manera inmediata y sí sabemos cuándo es una buena función o una mala función o sí sabemos si el público estuvo conectadazo o la gente ha venido dispuesta a disfrutar su sábado por la noche o las funciones de domingo mejor te hubieras quedado en tu casa tomando tu café abrigadito, entonces sí enriquece sentir al público.

La ausencia del espectador cuando se graba en televisión no te da una respuesta ni te da seguridad sobre tu trabajo porque ¿cómo lo mides? No lo se.

**¿Confiar en tú director? ¿Él te dirá si necesitan una toma más? ¿En un mundo ideal, tal vez? (risas)**

Sí, en un mundo ideal (risas) porque a veces no hay tiempo para hacer una más. En todo caso eso me llevaría a hacer cine. Quiero decir, esa idea de confianza absoluta y de que si se necesita hacer una más, realmente se va a hacer una más, eso puede utilizarse en un medio o una serie que pueda implicar más tiempo, la tele es más rápida. Y en ese sentido, los actores, depositamos gran parte de nuestra confianza en el director. Por eso gran parte de nuestro trabajo se logra cuando tienes una buena química con el director, cuando se sienten conectados, eso me parece básico e incluso puedo decir que cuando más cómodo me he sentido trabajando, ha sido cuando me leo con el director, cuando sé lo que quiere, estamos compenetrados y bailamos bien la canción. Ese es nuestro público inmediato, el que está viendo la cámara y que está viendo lo que se verá en la pantalla, pero igual no sentimos su reacción porque está lejos de nosotros, qué interesante pregunta. Sí, definitivamente es otro tipo de trabajo.

**Pienso que el mirarte es una herramienta muy interesante para afinar... Cuando trabajas en televisión, ¿sueles verte en el capítulo al aire?**



Odio verme. Me la paso mal, me juzgó un montón, sin embargo necesito saber cómo lo estoy haciendo para no hacerlo tan mal (risas) Uno si es cocinero, tiene que comer su comida o sea tiene que probar lo que ha hecho, los actores tenemos que ver nuestro trabajo, tiene que saber cómo corregirlo y qué tanto se está logrando porque a veces sabemos que uno siente una cosa mientras está actuando y eso no es lo que se ve o se lee. Sí, es importarse verse, pero sin la vocecita del juicio.

Una de las cosas en la que vengo pensando bastante y, a veces, lo comparto con mis compañeros actores y actrices es cómo manejar nuestro ego porque finalmente el exceso de crítica que nos hacemos a nosotros mismos o por ejemplo esta sobre importancia que le doy a verme o no verme porque me voy a juzgar un montón, me parece que también es un poquito de egocentrismo, por último si hiciste un mal trabajo no pasa nada, no pasa nada si nos equivocamos, hemos cometido un error y ya, tenemos otro personaje en otra ficción o escena para poder superarlo o hacerlo bien, entonces a veces me pregunto si está auto exigencia y ganas de querer hacerlo bien vienen desde el ego del actor y a mí me parece que también deberíamos entrenarnos en no trabajar desde ahí. A mí me gustan un montón los actores que, y no quiere decir que no por eso sea difícil para mí hacerlo, y es la generosidad. Es bien difícil, uno tiene que ser generoso y cuando se es generoso y estás trabajando en equipo, uno desaparece y toda tu atención está hacia fuera y el trabajo del actor es mejor cuando no se mira y cuando no quiere brillar porque siento que nunca se trata del actor ni se trata de la actriz, sino de la historia, lo que quieres contar y decir. Todo esto para decir que, más allá de esta diferenciación entre el lenguaje o el trabajo creativo del actor en tele y en teatro, va buen tiempo que vengo pensando en el ego del actor y cómo nos juega en contra, no siento que enriquezca nuestro trabajo, entonces, a veces, cuando veo una escena, siento que me doy mucha importancia y el hecho de no querer verla, cuando lo que tengo que hacer es verla para corregir mi trabajo, esta tortura puede ser un poco egocéntrico y lo veo en mí, digo has tu trabajo nomás Sergio, por qué te torturas y estoy seguro que una persona de otra profesión no se tortura tanto. Y no solo lo veo en mí sino en otros compañeros. Y el ego es el enemigo de la razón por la cual estás contando la historia.

**El tema del ego es bastante amplio y definitivamente si está interfiriendo en tu trabajo, no estás yendo por el camino correcto. Sin embargo, también pienso que, esta carrera al no ser una ciencia exacta, trae consigo mucho juzgamiento del ojo externo y pienso que de ahí proviene también ese peso que le damos. Estamos completamente vulnerables en**

**la televisión o en escena, entonces tratas de cuidar tu trabajo mucho más porque estamos muy expuestos...**

Sí. Y a veces no sé si eso te alimenta o no o cae en un circuito de si estás buscando aprobación o cuál es el sentido de tu trabajo y todo eso también me lleva a preguntarme y trato de prestarle mucha atención al tema de la salud mental del actor. Un tema enorme, gigante y está ligado a lo que está buscando el actor y qué tan sano es tu acercamiento a tu trabajo.

Y, a propósito de lo que dices de la vulnerabilidad y la aprobación, me parece paja notar cómo los actores, a veces, no estamos necesariamente buscando cumplir el objetivo del personaje, sino puedes percibir que el actor o la actriz está buscando un objetivo distinto a lo que la historia necesita, como por ejemplo buscando aprobación, aprobación de ser buen actor, aprobación de verse bien físicamente y ahí te das cuenta cómo esta vulnerabilidad y búsqueda de aprobación del actor en la televisión puede hacer que su objetivo como persona esté por encima del del personaje.

Por ejemplo, una época me acuerdo que vocalizaba demasiado para parecer mejor actor de teatro, lo cual es una cojudez (risas), pero ese se volvió mi objetivo en escena, en vez de seguir el objetivo de mi personaje. Esta vulnerabilidad y búsqueda de aprobación puede confundirte y hacer que estés buscando aprobación de las heridas no resueltas que tienes como persona en el escenario y no estar buscando la aprobación y vulnerabilidad del personaje.

**Sobretudo cuando pasas a la televisión que es un mundo completamente distinto, masivo y, además, donde tu trabajo pasa por muchos filtros antes de ver el resultado final.**

El trabajo del actor es bien complejo y cada vez me parece más complejo y difícil. Tienes que habitarte a ti mismo y tener una chamba de autoconocimiento súper grande y al mismo tiempo estar conectado con el presente. Y además, adaptarte a los distintos espacios (teatro y televisión).

Si bien debes tener un montón de conocimientos y tienes que saber qué pasa cuando combinas el aceite con la sal y el limón y es un gran aderezo para la ensalada, también tienes que descubrir haciendo. Para mí es un músculo y un entrenamiento, y sí creo que ese músculo puede volverse fofo si no lo tienes activo y no lo entrenas. Sí creo que es un entrenamiento constante, tienes que estar desarrollado, tienes que estar alerta y, como el cuerpo, lo debes

tener fortalecido y cada medio te va a pedir músculos desarrollados distintos, entonces en ese sentido, el actor tiene que estar preparado, es bien yuca y es una formación eterna.

Me gustan estos actores y actrices que están enamorados y enamoradas de su trabajo 24/7 sin descanso, pero también me pregunto ¿tanto? o sea hay una película con Natalie Portman, el cisne negro, donde se comprometió demasiado, claro, hizo un trabajo maravilloso y se rompió muchas costillas internas y externas y me pregunto hasta dónde quieres llegar con tu trabajo y ahí es donde aparece, nuevamente, la salud mental del actor. A veces me pregunto si los actores nos confundimos o de verdad sabemos que es un juego, ósea nuestro inconsciente con tanta repetición no se la cree? ¿No nos creemos algo que repetimos todas las noches mientras hacemos una obra de teatro o un personaje en tele durante 8 meses, acaso, de pronto, nuestra identidad cambia? Hubo un conversatorio con Alfonso Santistevan y Natalia Torres sobre la salud mental del actor Natalia acaba de publicar un libro sobre ese tema y ella dijo que no le gustaba creer o que no creía necesariamente que podía haber una confusión o, en todo caso, ese no debiera ser el camino más saludable cuando trabajas un personaje en el tiempo sino que es como cuando compartes un montón con amigo o una amiga o tienes una relación de pareja de mucho tiempo y se te pegan cosas del otro, entonces yo admiro profundamente la entrega de los actores, y, en ese sentido he visto más actores y actrices en televisión que se mimetizan más con sus personajes que los que hacen una obra de teatro, porque claro, estuviste 5 años, día a día, cumpliendo objetivos con características de una personalidad que no es la tuya, en cambio, en una temporada de teatro estás 3 meses, terminas, y a los otros dos meses ensayas otra y luego haces otra y haces otro personaje y así. A propósito de las diferencias entre el teatro y la tele, es un tema que a mí me interesa un montón, cuidarnos es bien importante y a veces no somos tan conscientes de eso.

**Hablamos de un personaje en televisión con una convivencia de 6 meses por temporada, y el cuerpo tiene memoria, entonces si uno está pasando todo el tiempo no solo por nuestras emociones sino las del personaje, y, además, y con esto quiero introducir el siguiente tema viviendo el estrés que se maneja en teatro y en televisión que son distintos, cómo repercute esto en nuestro trabajo...**

Trabajar en la televisión sí es estresante, no lo dudo. Para empezar porque lo están haciendo por rating, entonces se nota la urgencia de que lo que estás haciendo funcione. En cambio, en el teatro hay más romanticismo, hay más amor desinteresado. En la televisión, como es un producto de entretenimiento, un producto hecho con otros ingredientes y otra finalidad,

totalmente válido y respetable, hay más estrés, más carga y más apuro y me parece un poquito más difícil, pero, en ese sentido, como cualquier otra carrera, una de las cosas que tiene que desarrollar un actor es la capacidad para trabajar con estrés, a algunos nos cuesta un montón y a otros nada. La otra vez fui a ver una obra de Yuyachkani, un festival de reposiciones, ya tiene 50 años, y fue increíble porque justamente es un acto de generosidad, es una obra política, que busca la memoria, de equipo, donde desaparece el ego, es una obra que se viene haciendo muchos años que ya está interiorizada y donde no había estrés, donde las personas que estaban ahí estaban disfrutando absolutamente lo que estaban haciendo y, en ese sentido, creo que ese estrés que aparece en la televisión puede jugar en contra en el disfrute y el placer que debe tener tu trabajo para poder hacerlo bien. Hace muchos años, se descubrió que mejor ambiente laboral, mejor resultado de sus trabajadores. Entonces, sí creo que el estrés puede jugar un poco en contra en el trabajo del actor, pero creo también que es una oportunidad, no queda otra, para desarrollar la habilidad de enfrentarte a trabajar y desarrollar esa habilidad porque la vida es así también. Habilidad, además, también, para no involucrarnos tanto y jugar un montón y, en ese sentido, creo que la televisión te hace desarrollar el estar presente y estar alerta y este control que sí tienes en el teatro porque tienes una historia, tienes una estructura, ensayos, una temporada. Por último, también podríamos usar a favor el juego que desarrollamos en la televisión, que veo que tiene mucha gente que hace impro y tienen una capacidad para entrar y salir con mucha verdad. Y para que eso pase, deberíamos poder diferenciar ciertas cosas, que quizás no tienen que ver con talento, humor para el trabajo sino con otras variables, que no estamos pudiendo reconocer y no tengo idea cuales podrían ser.

**¿Cuáles son las técnicas o herramientas que utilizas en teatro y en televisión para conseguir los objetivos de cada plataforma?**

Lo primero que pienso y que no tiene tanto que ver con el trabajo del actor sino como persona, y es que cuando voy a un proceso de ensayo de teatro voy con mucha más paciencia, tranquilo, o sea tiene dos meses, tranqui. En cambio, en televisión siento una vocecita que me está apurando y para poder desarrollar la habilidad de solucionar rápido y para esto no pensar tanto. O sea, siento que en un proceso de ensayo si bien exploras y te equivocas. En la tele, tienes que ir con el chip del juicio más apagado y tienes que entrar rápidamente. No estoy a favor de la memoria emotiva porque creo que te saca de la situación y estás más fijado en ti que en lo que está sucediendo, pero sí me ha pasado que 5, 6, grabamos y tienes que estar listo y es súper difícil. Entonces, lo que me sirve es no te estreses, no te contagies del resto,



del estrés de la gente, que el apuro del asistente de dirección o de que el grupo ya se tiene que ir o lo que sea, no interfiera. Separar. Pero como actor, y como herramienta inmediata, confiar. Hay un segundo en el que solo debes confiar en lo que estás haciendo, porque no te queda otra. Otra cosa que hago es decirme a mi mismo “desaparece”, no te veas, tu atención está hacia afuera, y esto igual te puede vulnerar entre comillas, los chongos entre los técnicos, la cámara, el sonido y es horrible. Entonces es un trabajo extra, generar las condiciones necesarias para actuar. Y si hablamos de las herramientas propias del actor sería desaparecer y confiar. Una vez, en “De Vuelta al Barrio” conecté con una vulnerabilidad mía, un problema mío, que justo en ese momento no estaba también y lo usé en ese 5,4,3,2,1 y particularmente me chocó y lo usé a favor de la escena. Sí creo que la tele te obliga a conectar rápidamente y es un constante descubrimiento. A veces funciona también, para bien o para mal, el no darle importancia, y eso me libera de mi observador juicioso y hace que, de pronto, aparezcan y surjan más cosas. Nuevamente el no verse tanto porque creo que es pura mente y los artistas, los actores, lo que tienen que hacer es sacar cosas más verdaderas que no necesariamente la cabeza tiene, el impulso o lo que está en nuestro cuerpo es más verdadero que lo que nosotros hemos construido como sociedad y los juicios y el hecho de vernos tanto hace que entren ingredientes que no necesariamente le traen una cosa verdadera a la escena.

En conclusión, las habilidades que desarrollo más bien creo que corresponden más a un libro autoayuda que a un libro del actor (risas), habilidades para poder tratarme bien, sobretodo en la tele que es tan rápida, donde hay más estrés, donde no hay proceso, por eso mis técnicas son más de amabilidad, de cómo adaptarme a estos medios.

**Esto me hace pensar en preparar a tu cuerpo, mientras esté más abierto y despierto, más estímulos va a recibir. Tratar de tenerlo libre de bloqueos...**

Lo que uno se olvida, a veces en la tele y es algo que no debería pasar, es calentar, estirar, conectar con tu voz y cuerpo y te olvidaste. O sea las primeras escenas de las mañanas y te olvidaste. Si no conectas con tu cuerpo, caes en una especie de energía fofa y por más que sea televisión, no es algo cotidiano, es algo escénico, por ende, obligatoriamente hay que despertar el cuerpo, así sean las 8 de la mañana y uno se olvida porque te contagias, y ese es el riesgo, mantener tu unicidad, tu independencia en un set de grabación y no contagiarte del ambiente también es parte de la chapa del actor porque te puedes contagiar de las 8 de la mañana de todo el mundo o de las 6 de la tarde un viernes donde todos se quieren ir, pero tú igual tienes que estar calmado, presente y escuchando. No olvidar que si bien formas parte de

este equipo, en estos momentos estás en otra historia, estás contando una historia que requiere otras características para no mimetizarte con el ambiente del set. Entonces las habilidades que se piensan se desarrollan son más habilidades blandas, cómo sobrevivir en el mundo de la tele para poder hacer mi trabajo. Porque en el teatro, por el director y los compañeros, el ambiente de por sí es cálido y amable, siempre está. Confías rápidamente. En la tele pasan muchas cosas a la vez, y la habilidad que hay que desarrollar es desvincularse del ambiente, porque es lo que más me cuesta.

