

UNA PERSPECTIVA ACTORAL A LA DIRECCIÓN DE ACTORES EN TELEVISIÓN

AUTOR

ERIQUE CARLOS TRHEEBILCOCK OLMOS

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE COMUNICADOR
SOCIAL

CAMPO PROFESIONAL

AUDIOVISUAL

DIRECTORA

MARIA URBANZCYK

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
COMUNICACIÓN SOCIAL
BOGOTÁ 2013

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana Artículo 23:

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

DERECHOS DE AUTOR

“En el caso de trabajos de grado o de tesis de investigación o similares que realicen los estudiantes dentro de sus actividades académicas, los derechos morales o patrimoniales serán del estudiante, salvo que la participación de otras personas pueda calificarse como un caso de coautoría por el aporte creativo de éstas, en su realización”

(Punto 140, Reglamento de Estudiantes, 2003).

“Si la Universidad financia, promueve, coordina o de cualquier otro modo participa en la elaboración de una obra literaria, artística o en alguna otra que sea susceptible de propiedad intelectual realizada por uno o varios de sus estudiantes, con o sin participación de profesores, podrá, previo contrato con los creadores, establecer que los derechos patrimoniales, o algunos de ellos, sean de la Universidad” (Punto 141, Reglamento de Estudiantes, 2003).

Sería ingrato no dedicar este trabajo a mis padres, que pese a la adversidad de las situaciones siempre me han brindado el apoyo y la libertad para seguir mis instintos. A ellos y a cada persona que en este camino de la vida me haya visto capacidades para hacer algo bien, lo menos que debo darles es un espacio en estas páginas para decir GRACIAS POR CREER EN MÍ.

ÍNDICE

Justificación.....	1
CAPÍTULO I: Teoría e historia de la actuación.....	8
¿Por qué hablar de teatro?.....	3
El teatro: Los orígenes de un todo.....	4
El cine y una nueva forma de actuación.....	12
La evolución de la radio.....	14
Historia de la televisión en Colombia.....	16
¿Qué es un director de actores?.....	21
Principales corrientes interpretativas.....	25
Bertol Bretch.....	25
Peter Brook.....	27
Jerzy Grotowski.....	29
Konstantin Stanislavski.....	31
CAPÍTULO II: De la teoría a la práctica.....	34
Criterios de selección y análisis.....	34
Carlos García Ruíz: El teatro como madre del actor.....	36
Jorge Cao: Una mirada crítica.....	43
Alfonso Ortiz: La voz de un maestro.....	50
Diego León Hoyos: La representación como necesidad humana.....	57
Consuelo Luzardo: Cincuenta y cuatro años de carrera.....	65
Alejandra Borrero: La televisión como espacio de proposición.....	72
Paola Turbay: El compromiso social del Comunicador Audiovisual.....	79
Maia Landaburu: La diversión como obligación propia del actor.....	86

CAPÍTULO III: Conclusiones.....	93
La formación es una necesidad inminente.....	93
Los ensayos no pueden faltar.....	95
La técnica no garantiza calidad.....	97
La televisión está estigmatizada.....	99
Actor y director como Comunicadores Sociales.....	101
El libretista como creador inicial.....	103
El actor en función de la televisión.....	105
El teatro como herramienta de aprendizaje.....	107
El productor tiene la última palabra.....	109
La gran conclusión.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	112

Las entrevistas en audio sin editar fueron anexadas en un disco compacto adjunto a este trabajo, a excepción de la de Carlos García Ruíz, por causa de problemas técnicos

JUSTIFICACIÓN

Este proyecto surge como respuesta a una necesidad por hacer de mi trabajo de grado una experiencia de profundo crecimiento profesional, tanto para mi persona como para cualquier individuo que en algún futuro tome la decisión de dirigir su carrera por los mismos senderos que he escogido. Así mismo, es consecuente con un planteamiento el cual se me inculcó durante mi paso por la facultad; el trabajo de grado debe ser la carta de presentación del estudiante ante el ámbito profesional. En mi caso, dicha carta de presentación es un intento por asociar mi carrera como Comunicador Audiovisual a un oficio cuyo estudio en los últimos semestres ha enriquecido considerablemente mi perspectiva profesional, es decir, la actuación.

Debo anotar que con veintitrés años, en este punto de mi vida, no tengo una certeza absoluta sobre la forma en que llevaré a cabo el ejercicio de mi carrera. Sin embargo, a pesar de no tener clara una forma específica de Comunicador Audiovisual (entiéndase actor, director, libretista, etc.) soy consciente que es altamente probable que el camino que he recorrido me lleve a estar estrechamente ligado al oficio del actor ante la cámara. He ahí el por qué consideré pertinente esta investigación en relación a mi trabajo de grado.

En ese orden de ideas, debo anotar que el trabajo pretende brindar una mirada actoral al concepto de dirección, enfocado específicamente a un medio como la televisión. La información que los estudiantes de Comunicación Audiovisual reciben sobre el oficio del director, proviene en la mayoría de los casos, de fuentes no fiables. Entiéndase profesores o demás individuos que no han tenido la oportunidad de dirigir y experimentar ese oficio, lo que conlleva a un mal entendimiento sobre el oficio del director. Uno de los objetivos de esta investigación, es brindar la oportunidad a los mismos actores y directores de proporcionar una visión más acertada sobre tal labor. Por eso no es de extrañar un tono principalmente actoral en este trabajo. Así mismo, se intenta rescatar al actor como un Comunicador Audiovisual.

Así mismo, se trata de un escrito que a pesar de ser principalmente académico, no deja de lado el carácter personal, lo cual se refleja en el estilo de escritura en primera persona presente en ciertos pasajes enriquecidos con detalles las experiencias vividas durante la realización del mismo, las cuales pretenden aportar una narrativa al texto. Teniendo en cuenta que no opté - Y muy posiblemente, ninguno de mis lectores tampoco - por una carrera alrededor de las ciencias exactas como la ingeniería o la medicina, creo que no está mal conservar ese carácter personal en un ámbito donde la materia prima se encuentra en la intimidad de cada ser humano y es la exteriorización de esa intimidad lo que permite contar una buena historia aprovechando las posibilidades del medio

audiovisual. De hecho, creo que en este oficio es imposible ser totalmente impersonal y ese pensamiento también lo ilustro en este trabajo, sin que eso signifique dejar la objetividad a un lado.

A nivel más general, más allá de mis intereses, este trabajo también responde a un sustancioso vacío que sentí durante mi paso por la facultad, donde pude apreciar gran cantidad de compañeros cuyo máximo anhelo es convertirse en reconocidos directores de cine, pero no tienen en cuenta aspectos fundamentales a partir de los cuales trabaja un director de cine, como por ejemplo, el oficio del actor como prioridad. Este trabajo pretende ser una guía, o por lo menos servir para orientar a futuros Comunicadores Audiovisuales javerianos con anhelos de dirigir.

Igualmente, hay –tanto en la facultad de comunicación de la universidad, como afuera de ella- altos niveles de prevención en relación a la televisión, no se le reconoce como un espacio que brinda grandes posibilidades comunicativas sino que es reducida a lo que permiten los estigmas a su alrededor. Este trabajo también pretende enfrentar tales estigmas y demostrar que la televisión es un medio donde se puede hacer productos de altísima calidad, que permitan el desarrollo a plenitud de cualquier director y actor.

Si usted es un lector afín al apasionante mundo de la actuación créame que se le facilitará la lectura. No siendo más, le invito a empaparse de la perspectiva del actor presente en estas páginas, así vaya a leer un solo aparte. Relájese y disfrútelo; para eso se hizo.

CAPÍTULO I: TEORÍA E HISTORIA DE LA ACTUACIÓN

¿Por qué hablar de teatro?

Para abordar la mirada conceptual de uno de los roles de la producción audiovisual, desde el actor, es necesario revisar el origen histórico del teatro, como el escenario que no solo le da lugar a la actuación como representación, sino que le posibilita diferentes formas de expresión al relato y a las historias. El teatro, como el lugar de expresión de las historias, nos remite al cine y este a su vez, nos remite a la radio, primero, y luego a la televisión, como referente principal de este trabajo académico.

Por ende una breve contextualización histórica constituye una base teórica de suma importancia dentro de esta investigación ya que uno de los objetivos de la misma es una plena exposición del concepto de “dirección” lo cual, no sería posible sin comprender de dónde y cómo surgiría el mismo.

Hay elementos que no cambian sin importar el contexto, ni el tiempo. Uno de ellos, es el hecho de que las herramientas básicas del actor son su voz y su cuerpo¹, por tanto en la medida que el hombre es consciente de poseer toda una serie de condiciones que le permite manejar una expresión oral y corporal, se hace consciente de que las puede usar con objetivos comunicativos. Así como fue una necesidad comunicativa la que posibilitó el desarrollo de la escritura y el habla, el objetivo de poner personas a simular situaciones ficticias siempre ha sido también comunicar, por lo que se podría atribuir el origen de esta peculiar costumbre a la conciencia de la misma necesidad por comunicar que sintió el hombre desde que era un *homo-sapiens-sapiens* (Hombre que sabe que sabe).

Las evidencias de los primeros esbozos de lo que más tarde sería “teatro” se remontan a más de diez mil años AC, a través de los ritos religiosos de las primeras comunidades. A lo largo de la historia se pueden encontrar rastros de cantos y danzas en honor a un dios, llevados a cabo por sacerdotes y demás individuos caracterizados con pieles de animales, dónde se ilustraban las proezas del mismo. Sin embargo, para poder hablar de teatro como lo conocemos hoy, hacen falta actores recitando parlamentos individuales, algún tipo de conflicto en el diálogo y un público afectivamente involucrado con la acción pero que no toma parte de ella.

¹ STANISLAVSKI, Konstantin Seergevich. *Un actor se prepara*. México. Editorial Diana. 1953.

El teatro: Los orígenes de un todo

El origen del teatro moderno se encuentra hacia el año 800 a.c. en el ditrambo (himno unísono) cantado en el altar de Dionisio, dios del vino, cuyo culto se difundió desde la antigua Grecia hasta el Oriente Próximo por medio de un coro de cincuenta hombres, cinco por cada una de las diez tribus de la península ática. El camino de estos coros al teatro moderno, debió ser lento y no es posible hacer una cronología exacta del orden de los acontecimientos, porque no hay mayores registros.

De lo que si se tiene certeza, es que no fue sino hasta los tiempos de Tespis (alrededor del 500 a.c.) que se pudo hablar de actores, pues éste es considerado como el primero². La propuesta innovadora de Tespis consistió en separarse del coro y representar a la deidad a quien se estuviese adorando para establecer un diálogo directo con el coro. Lo que hizo Tespis, en su momento, fue más revolucionario de lo que podríamos pensar ya que fue la primera persona de carácter no religioso en caracterizar a un dios, cosa que causó molestia entre reyes y sacerdotes.

El punto es que de ahí en adelante se abrió el camino para el desarrollo de actores y se creó la necesidad de estos. No es casualidad que los primeros teatros estuviesen ubicados cerca de templos. Estas representaciones seguían siendo frecuentes en ritos religiosos pero su interpretación era encargada a hombres que se empezaron a dedicar a este oficio, a su vez, la audiencia también lo fue asumiendo de forma diferente, en algunos casos ya no como un acto religioso sino artístico e inclusive, de entretenimiento.

De esta manera podemos remitirnos a las fiestas dionisiacas, que fueron los primeros festivales de teatro. El primer día de las fiestas, se hacía un desfile en el que los actores eran protagonistas. Los tres siguientes días se dedicaban a tragedias y el cuarto, a comedias. Vale la pena destacar que la tragedia era un elemento utilizado para llevar al pueblo a un estado de catarsis, en otras palabras, hacerlo reflexionar sobre lo que veía en escena para que eso no sucediese fuera de ella. La comedia era usada para aliviar al público luego de tragedias continuas, por lo cual siempre se dejaba para el final de la jornada. Igualmente es importante destacar de estas fiestas, que constituyeron la primera entrega de premios en este oficio. Se hacía un reconocimiento a la mejor tragedia y la mejor comedia, así como también al mejor actor, que no necesariamente debía estar en la obra ganadora.

Entre los primeros dramaturgos se encuentran Sófocles, Esquilo, Eurípides y Aristófanes quienes se hicieron célebres por la gran cantidad de premios que ganaron en las fiestas dionisiacas.

² VALLVERDÚ, José. *El teatro en la antigüedad*. Madrid. Seix Barral. 1949.

La *Orestíada*, de Esquilo es el único ejemplar de una trilogía que se conserva completa hasta nuestros días. A través de su obra podemos observar parte de la evolución del teatro griego. En las primeras, se conserva el coro de cincuenta hombres y hay solo un actor. Luego se reduce el coro a doce hombres y se introduce un segundo actor, para más tarde abrirle paso a un tercero. La obra de Esquilo se caracterizó por ser poderosa, majestuosa y dinámica.

Sófocles, por su parte tenía una personalidad muy diferente a la de Esquilo. Sus temas se inclinaban más hacia tratar la profundidad del alma humana, que a la de los dioses. Escribió cerca de noventa obras, de las cuales se conservan siete y dieciocho fueron galardonadas, siempre en primer o segundo lugar; nunca tercero. Sus caracterizaciones son más sutiles (como en *Antígona* y *Electra*, por ejemplo), sus conflictos son más complejos mientras que sus líricas más flexibles y armónicas. La tragedia griega gracias a su obra se empieza a “humanizar” más, alejándose así de sus orígenes de adoración.

Eurípides, el último gran escritor de la tragedia griega, continuó con la serie de innovaciones de Sófocles. Era un hombre de alta posición social y un tanto más individualista que sus predecesores. De entre sus obras, de las cuales se conservan diecinueve de posiblemente noventa y dos, es *El cíclope* la única sátira completa que nos queda. Irónicamente, Eurípides fue mucho menos éxito que Sófocles y Esquilo en su época teniendo en cuenta que solamente ganó cinco premios. Quizá se deba a que su obra fue mejor entendida por generaciones posteriores, destacándose entre esta no sólo la tragedia, sino también la comedia, la tragicomedia e inclusive, el melodrama. Eurípides contribuyó a que el coro cada vez fuera perdiendo importancia así como también a la introducción de un prólogo como tal.

Mientras la tragedia se desarrollaba por cortesía de los antes mencionados, fue Aristófanes el que se encargó de explotar las diversas formas de la comedia. Su importancia, radica en que es el único dramaturgo cómico de la antigua Grecia del cual se tienen obras completas. Se conservan once de cuarenta obras atribuidas a él. Igualmente, fue Aristófanes el primero en vestir a sus actores con ropas cotidianas, ya que los trágicos usaban imponentes trajes que evocaban criaturas con más aspecto de dioses que de humanos.

Hacia la llegada de los romanos a medida que estos extendían su imperio, por el Siglo I a.c. Se encontraron con estas obras que lejos de ser destruidas fueron fácilmente asimiladas e importadas a Italia donde sufrieron drásticas transformaciones al encontrarse con Plauto, Terencio y Séneca.

Plauto se encargó de adaptar y traducir las obras de la cultura griega, a la romana. Era un gran dramaturgo si consideramos que la mayor parte de su obra luce mejor sobre la escena que sobre el papel. Serviría de inspiración para Shakespeare, posteriormente. Contrario a Plauto, Terencio era mejor escritor que dramaturgo. Sus conflictos eran más universales y había menos alusión a la bufonería que en la obra de Plauto. Ambos escritores influyeron en la obra de Séneca, la cual era planteada para leerla y no para representarse. De ahí surgen los primeros payasos, Maccus y Bucco.

Los teatros romanos eran muy diferentes a los griegos. Se montaban sobre una superficie plana, no inclinada. Con la desaparición del coro, ya no hacía falta el espacio que este requería, por lo tanto se manejaba un espacio menor. Se introdujeron bancas para el público y se empezó a hablar de “escenografía.”

Se construyeron varios teatros durante los primeros siglos del Imperio Romano por lo que hoy se conoce como Italia, Francia, España y algunas colonias en el norte de África. Algunos de ellos están en muy buenas condiciones y todavía conservan parte de la imponencia que debieron tener cuando eran nuevos. Las representaciones que ahí tenían lugar no se podían comparar con las que se daban en los sencillos espacios de la antigua Grecia, previamente.

Sin embargo, los actores, que en la antigua Grecia eran ciudadanos de gran prestigio social, ya no gozaban de la buena reputación que en aquellos tiempos. En este punto fue donde nacería aquel estigma que aun en tiempos de hoy se mantiene en ciertas mentalidades, asociando a los actores con conductas socialmente reprochables. Lejos de sus orígenes religiosos, promiscuidad, excesos y demás costumbres inmorales fueron relacionadas al teatro desde entonces.

Luego de la caída del Imperio Romano, hacia el Siglo V, el período siguiente fue lo que podríamos decir un hueco, un vacío dramático en su proceso, el cual se extendería por toda la Edad Media hasta finales de la misma. Esto, principalmente gracias al oscurantismo, tendencia prevaleciente de la época que consistía en limitar el conocimiento para evitar cuestionamientos a la iglesia. No en vano, este vacío no fue sólo en teatro, sino en muchas otras artes que vieron frenado su desarrollo durante muchos siglos.³

Claro está, se puede hablar de estancamiento más no de parálisis total. Hacia el Siglo X, la iglesia se esforzó por adaptar el antiguo teatro pagano para difundir su mensaje y así se empezaría a hablar de teatro religioso. Así como el teatro despertó por el culto a Dionisio en la antigua Grecia, el drama

³ Ibid.

litúrgico surgiría gracias al cristianismo. Fue así como en muchos casos, el teatro y el templo eran uno solo pues las representaciones dramáticas tomaban lugar en el interior de este último.

Las obras litúrgicas estaban escritas para ser representadas por sacerdotes y monjes dentro del templo. En la medida que se agregaron más incidentes, se les permitió participar a los laicos, sin embargo no era aceptada ninguna mujer. Es así como la necesidad de un espacio más grande surge en la medida que aumenta el número de actores y de audiencia, razón por la cual el teatro se ve forzado a salir de los templos a las calles.

Los acontecimientos importantes en el desarrollo del teatro durante este período porque estos tuvieron lugar por toda Europa. Los *misterios* en Francia e Inglaterra, la *sacre rappresentazioni* en Italia, los *autos sacramentales* en España y los *Geistspiele* en las tierras germanas, todos tienen en común el tema y la firme creencia de una devoción en su audiencia. En ese sentido, se podría decir que el teatro sufriría un retroceso debido a que estaba retomando el carácter de adoración que tenía en sus orígenes.

Quizá el aspecto más importante de la poca evolución que el teatro ha podido tener durante este período, sea la parte técnica. El teatro medieval muchas veces ha sido catalogado como simple pero si nos detenemos a hacer un análisis más preciso de éste, nos encontraremos con que no debió ser tan simple como se cree, ni antes ni después de su salida de los templos⁴. A juzgar por las direcciones de escena presentes en los textos de aquella época, estas representaciones han debido ser muy complicadas porque necesitaban una maquinaria muy compleja para entonces.

En el escenario podían descender sin problema Dios y sus ángeles desde el cielo. En *Mons*, una obra de 1501 había todo un mecanismo que evocaba la boca del infierno, la cual se abría y expulsaba humo. Su elaboración era tan compleja que requirió cerca de setenta hombres. Las obras exigían la simulación de inundaciones, incendios y terremotos que de alguna manera siempre eran simulados creíblemente. También había ejecuciones que exigían gran realismo y los trajes eran muy elaborados, en algunos casos espléndidamente bordados a mano. El cuero era la materia prima para los vestidos de los demonios, pantalones para humanos y guantes para Dios. Además, había joyas de gran valor y máscaras doradas para Dios y los ángeles. La puesta en escena exigía toda una melodía que bien podía ser instrumental o vocal, la cual era encargada a grupos que también debían estar elegantemente vestidos de acuerdo a la ocasión. Todo esto para producir un colorido y dinámico espectáculo que tenía lugar frente a una suntuosa escenografía elaborada y pintada a mano.

⁴ HARTNOLL, Phyllis. *The theatre a concise history*. Singapur. Thames & Hudson. 1998.

La cumbre del drama religioso fue durante el Siglo XIV, el XV vaticinó su caída la cual se aceleró por el impacto del Renacimiento. La gran transformación empezaría cuando Constantinopla cae en poder de los turcos en 1453 y el teatro, al igual que otras artes sufre una serie de cambios debido a su continua difusión. Paradójicamente, el drama religioso que durante siglos fue la única manifestación permitida de teatro, empezaría a ser prohibido en muchas partes de Europa. En París se prohibieron 1548, en Inglaterra gracias a la reforma, en 1588, mientras que en España, dónde tuvo su mayor período, en 1765.

Quedando el tema religioso aparte, se rescataría toda la obra de los griegos y es en este punto dónde el teatro empieza a ser usado como medio de expresión para llevar mensajes políticos, satirizando, criticando a la sociedad, lo cual sucede hasta el día de hoy.

Si bien es cierta la ausencia de grandes dramaturgos desde los tiempos de la antigua Grecia, el renacimiento italiano le aportó al teatro el diseño de los escenarios modernos que conocemos actualmente, (razón por la cual puede ser considerada la cuna del teatro moderno) así como también otro aspecto aún más importante; la *comedia dell' arte*. Aquí es dónde surge, lo que podría considerarse, la primera necesidad de una técnica actoral porque anteriormente toda la responsabilidad de la representación recaía sobre el guionista y el actor sólo se limitaba a hacer lo que se le decía, es decir, cualquiera podía ser actor.

Esta forma teatral, que es paralela a la aparición de los estudios académicos de teatro, dependía principalmente sobre la capacidad dramática del actor en escena. Se basaba en la improvisación. A los actores se les proporcionaba un conflicto, unos personajes y una serie de condiciones que delimitaban la situación pero solamente ellos eran los encargados de resolver lo que se les estaba planteando. Así mismo, esto exigía gran capacidad de reacción y agilidad de pensamiento pues las improvisaciones tenían una estructura dramática circular que debían terminar en el mismo punto donde empezaron. Igualmente, la *comedia dell' arte* constituye la necesidad de actores integrales, en el sentido que estos debían tener también conocimientos de danza, canto, acrobacia, pantomima y comedia además de la agilidad mental y física anteriormente mencionada. Sin embargo, estos actores usaban máscaras, lo cual aniquila cualquier posibilidad de un trabajo gestual.

Es importante destacar que la *comedia dell' arte* le dejaría al teatro los primeros actores agrupados entre sí representando diferentes obras por dónde viajaban, es decir, las primeras compañías de teatro. El sistema era un tanto diferente al que se maneja actualmente, pues cada actor representaba siempre el mismo personaje y siempre se representaba a los mismos personajes en las mismas

situaciones. Los jóvenes amantes que siempre trataban de estar juntos burlando al padre de ella y el sirviente cómico que sirve de espía a la pareja.

Esta estructura permitía al actor hacer un ejercicio introspectivo para llevar sus cualidades a escena y trabajar con ellas. No en vano, el actor siempre permanecía con su personaje dentro de la compañía pues se trataba de sentirse identificado con el personaje y apropiarse del mismo. Esta sumisión al personaje solía ser de por vida, de hecho, se conocen casos el actor dejaba a un lado su propio nombre para asumir el del personaje. Se dice que nunca ha habido nada tan propio del actor como la *comedia dell' arte*. Le pertenecía en su totalidad al actor y dejaba muy poco para la literatura. Entrenó a sus propios actores, creó sus propias condiciones y viajaba bajo sus propias condiciones, vestuario y escenarios portátiles, por ejemplo. La influencia de la *comedia dell' arte* en este medio es incalculable, sin ella ni el teatro, ni el cine, ni la televisión serían como los conocemos hoy día.

Pero como los tiempos y las sociedades van cambiando y demandan nuevas mecánicas, la *comedia dell' arte* también tendría un final. A pesar de los incalculables esfuerzos por revivirla, no quedó más que su influencia en los teatros de toda Europa. Lo mejor de esta fue asimilado por generaciones posteriores de actores y a finales del Siglo XVII ya no era más que una sombra de lo que algún día fue. Goldini intentó traerla de vuelta proporcionando texto a los actores pero manteniendo el funcionamiento de su puesta en escena. Por su parte, Gozzi usó máscaras para improvisar comedias y así fue como la *comedia dell' arte* tuvo su último destello de gloria antes de desaparecer por siempre.

Habiéndole Italia hecho su aporte al teatro con la *comedia dell' arte*, ahora le llegaría el turno a Inglaterra por medio del teatro isabelino donde las obras de los antiguos griegos cobrarían importancia otra vez. El principal aporte del teatro isabelino a este arte, no fue otro distinto al talento humano, por ejemplo William Shakespeare, dramaturgo que hasta el día de hoy sigue siendo alabado como el guionista más grande que ha podido existir.

De Shakespeare sabemos que fue bautizado en Stratford-Upon-Avon, una pequeña aldea inglesa. Se casó a los dieciocho y al poco tiempo se fue a Londres, dónde se convirtió en actor y guionista. Habiendo alcanzado un cierto prestigio gracias al teatro, pudo comprarse una casa en Stratford y se quedó ahí hasta su muerte en 1616. Aparte de eso, no se sabe más. Quizá sea esta ausencia de datos sobre su vida la que alimentan las teorías que ponen en duda su autoría.

En todo caso, auténtica o no, nadie ha puesto en tela de juicio el hecho de que la obra atribuida a William Shakespeare es un objeto de valor incalculable para cualquier persona que aspire a desempeñarse en este medio, bien sea actor, director, guionista, etc. El genio de este autor radica en su estilo variado, el cual abarca desde la comedia a la tragedia pasando por tragicomedia, tragedia romántica y piezas de difícil clasificación. Shakespeare fue el primer autor en entender que la tragedia y la comedia deben estar tan cerca, en el drama, como lo están en las vidas humanas. Su obra es más grande que los géneros en sí, por eso es que no se puede clasificar dentro de ningún género específico, como si se puede hacer con autores de menor rango.

Si bien es cierto que gozó de cierto prestigio en vida, al igual que pasa con muchos otros artistas, no era considerado en su época, lo que es hoy. De hecho, sus colegas lo miraban como si fuese un escritor de talla menor, debido a que no era un hombre de universidad, como ellos. Se cree que entre otros factores, esta clase de comportamientos eran motivados por la envidia y los celos que despertaba el éxito obtenido por Shakespeare.

Al término de la era de Shakespeare, fue inevitable que la escena inglesa sufriera una decaída. Había buenos escritores y buenos actores, pero ninguno de su talla. No hubo mayores innovaciones que revivieran el interés del público. Por si fuera poco, después con las guerras internas, los teatros fueron clausurados, la actuación prohibida y los actores obligados a formar parte de la armada o huir para encontrar otras formas de vivir. Cuando la escena inglesa revivió en 1660, se encontró con una sociedad que no tenía el hábito de ir a teatro, generaciones de actores desvanecidas sin rastro alguno y una ausencia completa de la continuidad con la que fue su época dorada por lo cual le esperaba un largo proceso de restauración para volver a brillar como alguna vez lo hizo. Mientras tanto, había un panorama teatral más interesante por analizar, como lo era el de Francia y España.⁵

Entendiendo que el enfoque de esta investigación no es sólo teatro sino actuación, lo que nos interesa de esta contextualización histórica es ver cómo este arte ha evolucionado paralelamente con el ser humano y en este sentido, luego de su origen en la antigua Grecia, de haber pasado por los romanos, haber sobrevivido al oscurantismo de la Edad Media, después de la *comedia dell'arte* y de Shakespeare específicamente, este arte empieza a adquirir un carácter aún más académico. Es así como empiezan a surgir las primeras escuelas de escritura dramática por toda Europa, mientras que en Francia, al igual que sucedió en Inglaterra con Shakespeare, la muerte de *Molière* constituye el fin de una época dorada.

⁵ Ibid.

Siete años después, en 1680 se fundaría una de las más importantes y primeras escuelas de actuación en el mundo; La maison de Molière, mejor conocida como la *Comédie-Française*, primer y único teatro nacional de Francia, el cual goza de gran prestigio hasta nuestros días, cuando es reconocido por formar actores de talla mundial, tener tres teatros en París, su propia compañía y más de tres mil obras. Actualmente, la *Comédie-Française* también produce contenidos para cine y televisión.

Durante los próximos siglos, el teatro viviría un proceso de expansión por todo el mundo y se reconocería como un arte. Es en este punto dónde el teatro es aceptado como todo un medio comunicativo con alto poder de expresión, que tiene la capacidad de albergar la cultura de un pueblo, como lo hacen la música, la pintura y la literatura. Como causa de ello, se empieza a ver que algunos países del viejo mundo (como Francia, anteriormente mencionado) instituyen sus propios teatros nacionales con el fin de fomentar este arte.

Mientras tanto, en este lado del mundo, el teatro llega a Norteamérica por cortesía de los primeros colonos de aquellas tierras. Aun así, no fue sino hasta principios del siglo pasado cuando se pudo hablar de una cultura estadounidense propia, pues anteriormente, todo lo que se hacía ahí, era una extensión de la escena europea. Inclusive, se veía la importación de estrellas europeas de teatro sin importar los costos que esto implicara, ya que carecían de las propias. Sin embargo, Norteamérica vivió un despertar “actoral” mucho más temprano que el resto del continente, hecho cuyas repercusiones se sienten en la actualidad. No en vano es uno de los focos mundiales de este arte hacia el cual apuntan muchos profesionales en este medio, bien sea para hacer teatro en Broadway o cine y televisión en Los Ángeles.

No es sino hasta finales del Siglo XIV, cuando tienen lugar dos acontecimientos de suma importancia que cambiarían notablemente la historia del este arte. Por un lado, en lo que hoy conocemos como Rusia, Stanislavski revoluciona la academia con su “sistema” para entrenar actores (el mismo “método” que instauraría Strasberg en el Actor’s Studio, años después) que a grandes rasgos consistía en utilizar la vida del actor para llevarla a escena y lograr una actuación más natural, pues el actor no “actúa” sino que “vive” su parte. Por otro lado, en la capital francesa ocurriría algo que nadie en aquél entonces, alcanzaría a dimensionar las repercusiones que dicho suceso tendría en un futuro.

El cine y una nueva forma de actuación

El acontecimiento que tuvo lugar la noche del 28 de diciembre de 1895 fue descrito por el *Poste de París* en su edición del 30 de diciembre, de esta forma:

“Los señores Lumière de Lyon ayer por la noche habían invitado a la prensa a la inauguración de un espectáculo verdaderamente extraño y nuevo, cuya primera exhibición estaba reservada para el público parisense. Imagínese una pantalla ubicada en una sala por cierto no demasiado grande. Esta pantalla es visible para el público. Sobre la misma aparece una proyección fotográfica. Hasta aquí, nada nuevo. Pero, de repente, la imagen de tamaño natural, o reducida, según las dimensiones de la escena, se anima y se hace viviente. Hay una puerta de una fábrica, que se abre dejando salir una multitud de obreras y obreros, algunos en bicicleta, con perros que corren, y coches; todo se anima e inquieta. Esto representa la vida misma, el movimiento tomado en vivo. (...) La fotografía, entonces, ha cesado de fijar la inmovilidad. Perpetúa, ahora, la imagen en movimiento. Cuando estos aparatos sean de público dominio, cuando todos puedan fotografiar a los seres queridos no ya en forma inmóvil, sino en el movimiento de la acción, en sus gestos familiares y con las palabras a flor de los labios, la muerte cesará de ser absoluta.”⁶

Lo anterior constituye la invención del proyector cinematográfico por parte de los hermanos Lumière, hecho que como bien sabemos, llevaría el arte de la actuación a otro nivel. Sin embargo, como bien da a entender el reportero, los Lumière le otorgaron a su invento un carácter prioritariamente documental. No es casualidad que haya sido un ilusionista, Georges Méliès el que vio en el proyector cinematográfico la posibilidad de hacer cine como lo conocemos hoy día, es decir, de mostrar realidades que no necesariamente tienen que ser auténticas.

De esta manera, en la medida que se empieza a entender que el cine tiene amplio poder de movilización de masas, es que empieza a formarse toda una industria que gira alrededor del negocio del entretenimiento y las primeras películas serían filmaciones de obras de teatro a un plano general continuo. Hasta este punto, la posibilidad de hacer imagen en movimiento no había afectado la forma teatral en que se actuaba. Esto cambiaría con la aparición del primer plano y la posibilidad de hacer todo un montaje. El primero exigía una actuación más sutil, concentrada en la fuerza de las miradas, lo cual magnificó a figuras como Greta Garbo, bien conocida por su aparente inexpresividad debido a la delicadeza de sus gestos, que ante cámara eran tan pasivos como contundentes. El segundo, altera notablemente la actuación, teniendo en cuenta que ya no se actúa cronológicamente sino que se hace según esté en el plan de rodaje —O de grabación, en televisión—,

⁶ PAOLELLA, Roberto. *La historia del cine mudo*. Buenos Aires. Editorial universitaria de Buenos Aires. 1967. Pg 16.

cosa que demanda una nueva técnica actoral pues el actor ya debe estar preparado para llorar por la muerte de su amante sin haberla conocido ni haberse enamorado de ella.⁷

Igualmente, el poder de convocatoria de masas del cine, alrededor de una pantalla marcaría el nacimiento de las primeras estrellas, como las conocemos hoy día. Panorama que resultaría muy motivante para que cada vez más y más personas se interesaran por actuar. De ahí en adelante, cuando se descubrió que este arte podía adornar de reconocimiento y popularidad el nombre de los que se dedicasen a él, empezarían a perderse aquellos estigmas negativos que lo rodearon durante siglos. Desde la época de los antiguos griegos, los actores no gozaban de tan buena reputación.

Como dato curioso, vale la pena mencionar el hecho de que hasta principios del siglo pasado (casualmente con el nacimiento del cine) la iglesia católica no permitía que los cuerpos de actores fuesen debidamente sepultados, puesto que estos, albergaban una alta cantidad de espíritus impuros producto de la cantidad de seres a los que dieron vida en escena. Siendo así, se dejaban descomponer al aire libre para que estos no contaminaran a los demás espíritus puros.⁸

Se ha dicho anteriormente que las principales herramientas de un actor, son su cuerpo y su voz. Recapitulando esto, hay que tener muy presente que durante las primeras tres décadas del Siglo XX, así como también de esta novedosa forma de actuar, el cine era mudo. De esta forma quedaba eliminado el cincuenta por ciento del actor, fenómeno que se tradujo en actores de excelente registro, rostros impecables pero con total ausencia de técnica vocal. El paso al cine sonoro en el año 1927 constituiría el final de muchas de estas carreras, producto de ese descuido de la voz, como le sucedió a Pola Negri, por ejemplo, quien siendo de las divas del cine mudo vería truncado su estrellato por culpa de su marcado acento polaco y su dificultad para hablar inglés.

⁷ MIRALLES, Alberto. *La dirección de actores en cine*. Madrid. Cátedra. 2000.

⁸ HARTNOLL, Phyllis. *The theatre a concise history*. Singapur. Thames & Hudson. 1998.

La evolución de la radio

Hasta este punto, si quisiéramos seguir estudiando la historia del cine para encontrar la coyuntura de dónde se desprendió la televisión, esta contextualización se tornaría infinita, porque contrario a lo que mucha gente podría pensar, dicha coyuntura nunca existió. Actualmente se ve una especie de fusión de ambos medios, obteniendo como resultado series de televisión con calidad cinematográfica, las cuales son grabadas con técnica de cine. Así hablaríamos de “televisión cinematográfica” pero para obtener ese concepto ha habido un proceso de años enteros. Esto es un fenómeno que no se veía sino hasta ahora y en el cual repararemos en capítulos posteriores.

El desarrollo de la televisión fue un proceso paralelo, y ciertamente, un tanto posterior al del cine, sin que esto signifique que haya sido una extensión del mismo. Si se analiza a la televisión es muy fácil percatarse que desde su esencia, la cual consta en la inmediatez de los contenidos gracias a la posibilidad de transmitirlos en directo, tiene mucho más en común con la radio que con el cine.

Si quisiéramos profundizar en la historia de la televisión, es inevitable no empezar con la radio, teniendo en cuenta que las mecánicas de producción de la televisión se basan en una palabra: “transmisión”. Dichas mecánicas funcionan aun antes de inventado el medio, por ende el concepto de televisión que conocemos nosotros, existía desde antes que el televisor. El transmitir programas con cierta periodicidad, formato, continuidad y ubicarlos en horarios predecibles para congregarse masas de gente alrededor de un aparato transmisor es un hábito que se adquirió desde los años de la radio.⁹

Igualmente, la BBC (British Broadcasting Company) fue muy importante dentro del desarrollo de la televisión, pues esta compañía que hasta entonces sólo se había dedicado a la radio, fue la primera en hacer pruebas de emisión, para finalmente en 1929 ser la primera en iniciar un servicio regular de televisión. Al año siguiente lo harían la CBS y la NBC al otro lado del océano.

Claro está, que los primeros contenidos de televisión eran de un carácter informativo, como cuando se transmitieron los Juegos Olímpicos de Alemania en 1936 a más de 150.000 espectadores. Este hecho fue determinante para la consolidación de la televisión como elemento transmisor capaz de acortar distancias entre el centro de interés y el público.

⁹ HILMES, Michael. *The television history book*. Londres. British Film Institute. 2003.

Dicha cualidad de acortar distancias entre los públicos fue la principal causa para que a principios de los años 30, se transmitieran obras de teatro en vivo. Como bien dice Virinio Cascajosa: “Si desde el punto de vista industrial la televisión era una evolución de la radio, desde el artístico lo era del teatro.”¹⁰

El primer programa dramático en ser producido de forma periódica por una cadena de televisión fue *Kraft Television Theatre* emitido por la NBC desde 1947 hasta 1958. Constaba de historias de formato antológico (unitarios) con base en teatro, novelas y relatos cortos. Sin embargo, el éxito de la televisión no le cayó muy bien a Hollywood y cómo este era propietario de la mayor parte de derechos de autor de la literatura estadounidense, hasta entonces, estos contenidos quedarían vetados para la pantalla chica.

La solución vino en el fomento de historias originales, lo que dio cabida a nuevos guionistas que no habían logrado alcanzar el éxito en los estudios cinematográficos, fue así como la televisión fue su puerta de entrada al cine. No obstante, si bien es cierto que la industria cinematográfica recibió con beneplácito a guionistas y directores de televisión, no era igual la situación con los actores. Está el caso del cantante Tommy Sands, quien luego de una brillante carrera en obras antológicas en televisión, viviría un casi desapercibido paso por el cine. Claro está, que hubo contadas excepciones a la regla, algunas de ellas son Grace Kelly, James Dean y Paul Newman.

¹⁰ CASCAJOSA, Virinio, Concepción. La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine. [on line]. Sevilla, España. Pg. 94. [citado 6 de febrero de 2013] Disponible en internet: <http://grupo.us.es/grehcco/ambitos13-14/06cascajosa.pdf>.

Historia de la televisión en Colombia

A principios de la década de los cincuenta, la televisión empieza a difundirse por el mundo. A diferencia del proceso en Estados Unidos, que fue totalmente obra de la empresa privada, en la mayoría de países alrededor del mundo, el estado se encargaba principalmente de esto. México fue el primer país de Latinoamérica en disfrutar de este invento en 1950. Un año después, mientras Estados Unidos vive su primera emisión a color, Argentina y Brasil se suman a la exclusiva lista de países con televisión. Colombia haría lo propio en 1954, convirtiéndose en el sexto país de Latinoamérica y el décimo octavo del mundo en tener televisión.

A nuestro país llegó por orden de Gustavo Rojas Pinilla, entonces presidente de la república y conoedor ya de la televisión en el mundo. La tarea se la encargó al director de la Radiodifusora Nacional, Fernando Gómez Agudelo que empezaría una maratónica jornada pues la orden era que todo debía estar listo en tan solo siete meses para la conmemoración del aniversario del ascenso al poder del general, pues la televisión iba a ser la forma de conmemorar tal suceso que tuvo lugar un 13 de junio.

De esta época, es de mencionar que los primeros años de la televisión estaban marcados por contenidos de carácter cultural así como también político, aparte de que la programación sólo era por algunas horas al día. No en vano era un bien estatal.

Al igual que sucedía en otros países del mundo, la televisión en Colombia no tenía posibilidad de emitir contenidos en diferido, por ende, las telenovelas eran en directo y a diferencia de lo que sucedía con el teatro transmitido, el cual era debidamente ensayado, las telenovelas estaban cargadas de gran cantidad de errores que salían al aire, restando así credibilidad a su puesta en escena.

“Reinaba la improvisación. Quienes habían traído el nuevo invento a Colombia no calcularon lo que era llevar al aire, diariamente, varias horas de programación, sin mencionar las dificultades técnicas implícitas en la adopción de una nueva tecnología. Había días en que no se sabía qué se transmitiría en el próximo espacio y con frecuencia se recurría a distintos músicos para rellenar espacios. Uno de ellos, el pianista y compositor Luis Bacalov (quien luego de residenciarse en Estados Unidos ganó un premio Oscar por la música de *El cartero*), aparecía varias veces en un mismo día, con peluca o bigotes para disimular que era la misma persona.”¹¹

¹¹ AMARAL, Diego. *50 años de la televisión en Colombia: Una historia para el futuro*. Bogotá. Zona Ediciones. 2004. Pg. 26.

Cómo podemos darnos cuenta, la televisión fue algo que se le salió al estado de las manos, sus costos estaban por fuera del presupuesto nacional y era inminente el involucrar a la empresa privada si se quería continuar con este proyecto que no tenía más de un par de años. Es así como se crea la necesidad de avanzar a otro tipo de contenido más allá del cultural y del político. Corría el año 1956 y Fernando Gómez Agudelo, como buen visionario que siempre había sido, convocó a los responsables de la producción televisiva en aquella época y les hizo partícipes de este panorama.

Por aquél entonces, Alicia del Carpio era una periodista española que había llegado a Colombia por medio de un contrato en la Radiodifusora Nacional. Fue testigo directa del ascenso de Rojas Pinilla al poder, así como también de la llegada de la televisión al país. Alicia del Carpio dejaría una huella imborrable en el colectivo colombiano que ha llegado hasta nuestros días, gracias a que fue la directa responsable de la primera comedia colombiana. Al ser interrogada recientemente sobre el nacimiento de *Yo y tú*, responde así:

“*Yo y tú* nació porque el entonces director de la televisión, Fernando Gómez Agudelo nos citó a los que estábamos haciendo programas culturales nada más. Yo tenía un programa que se llamaba *Hojas de cultura popular colombiana*, otro que se llamaba *La fábula*, escribía los libretos y los hacía... Nos reunió y dijo que era un elefante blanco la televisión, que el gobierno no lo podía sostener y que había que comercializarlo... Y entonces nos mandó a los directores que buscáramos patrocinadores y yo le dije que era muy difícil que un patrocinador viendo un libreto decida patrocinar un programa porque no entiende bien que es lo que es, tiene que verlo terminado... Le dije que me diera unos minutos para mostrarlo al aire y así lo vendíamos, dijo “sí, pero es que hay que hacer programas comerciales.” Le insistí y me dio quince minutos. No podía decir nada más que “Hola, ¿Cómo están?” y se acabó el programa... A pesar de eso, después me dijeron que los laboratorios JGB de Cali, estaban interesados.”¹²

Yo y tú duraría al aire nada menos que 20 años, hasta 1976. Hoy día se sabe que salió del aire, porque entre otros factores, Alicia del Carpio recibió amenazas y se vio forzada a abandonar el país para regresar a su natal Madrid, dónde reside actualmente.

En 1956 también hubo otro suceso importante para el medio. La aparición de la primera programadora que tuvo el país: Punch Ltda. Los fundadores fueron Alberto Peñaranda y su esposa Cristina Schneider. En 1959 transmitieron la primera telenovela que vio el país, *El 0597 está ocupado*. Durante la década de los años setenta se consolida en la transmisión de eventos deportivos, especialmente con los Juegos Panamericanos de 1971. Más adelante sería pionera en producción de programas periodísticos, variedades, humorísticos y dramatizados.

¹² DEL CARPIO, Alicia. *Qué pasó con*. Entrevista. María Clara Gracia. Bogotá. 9 de febrero de 2013. [Disponible en internet: <http://www.bluradio.com/18789/el-programa-yo-y-tu-fue-un-fenomeno-increible-alicia-del-carpio>].

En 1963, Fernando Gómez Agudelo funda RTI (que en la práctica ya existía. Era la filial de una empresa extranjera dedicada a la comercialización de películas). Este hecho constituye una serie de innovaciones continuas en la televisión colombiana a lo largo de la historia. Primero fue la aparición del melodrama televisivo y dos años después introducirían la tecnología del *videotape* que permitía grabar, omitiendo así la necesidad de hacer telenovelas en vivo. Igualmente, fueron los primeros en emitir telenovelas diariamente y en 1979 también serían los primeros en transmitir televisión a color.

Durante aquellos años, la televisión en Colombia era recatada. Las telenovelas tenían candidas protagonistas que no eran otra cosa que la representación de una sociedad conservadora como la colombiana durante el siglo pasado. En cierto modo se puede decir que el mérito de Amparo Grisales fue haber ido en contra de las heroínas del momento. La que es hoy considerada como la diva de la televisión colombiana obtuvo su primer papel importante en 1986, con el protagónico de *Manuela*. De ahí en adelante seguirían mujeres fuertes y apasionadas, seguras de sí mismas y casi devoradoras de hombres que diferían sustancialmente del concepto de heroína hasta el momento, así como también contribuyeron a instaurarla como símbolo de sensualidad.

La década de los ochenta estuvo marcada por una “colombianización” de los contenidos televisivos. Durante estos años nuestras historias empezaron a diferenciarse de los melodramas del resto del continente, por dónde estaba impuesto el modelo rosa cuyos exponentes “alcanzan su máxima expresión con el éxito internacional de producciones como *Leonela, Cristal y Topacio*.¹³ Pero Colombia buscó propuestas dónde se representara la ideología de la región.

Es así como surgen telenovelas de corte regional, enmarcadas en los diferentes escenarios del país que le muestran al televidente la diversidad de culturas que conviven en este país. Así surgirían historias grabadas en los llanos orientales, la Costa Atlántica, el Valle del Cauca, las montañas de Antioquia y el Eje Cafetero y el Tolima. Producciones como *Pero sigo siendo el Rey, Caballo Viejo, Gallito Ramírez, San Tropel, Escalona, Quieta Margarita, La potra Zaina y La Casa de las dos Palmas* son emblemáticas de aquella década.

Los noventa son recordados por la aparición de los dos grandes gigantes de la televisión en Colombia; RCN y Caracol. El surgimiento de los dos canales privados tiene su origen en la constitución del 91, la cual dio luz verde a la libertad para fundar medios masivos de comunicación

¹³ AMARAL, Diego. *50 años de la televisión en Colombia: Una historia para el futuro*. Bogotá. Zona Ediciones. 2004. Pg. 72.

con el fin de promulgar la libertad de expresión, así como también montó un organismo dedicado a la televisión (La Comisión Nacional de Televisión). En 1996, la CNTV establece unos requisitos para la adjudicación de canales privados y solamente hubo tres interesados. Caracol Televisión, un consorcio conformado por RCN, RTI y *El Tiempo*, y otro consorcio encabezado por Punch. Finalmente, se entregaron dos concesiones prorrogables, cada una costó 95 millones de dólares por diez años.¹⁴

Por su parte, la década pasada se caracterizó por dos factores. El primero, el surgimiento de los “reality shows”. Dicho fenómeno fue célebre en el mundo a finales de los noventa y Colombia se dejó contagiar en 2001, cuando Caracol trae *Expedición Robinson*, al otro año RCN produce la primera versión de *Protagonistas de Novela* y de ahí en adelante la televisión colombiana se llenó de esta clase de formatos dónde desconocidos comunes se vuelven ilustres personalidades porque una cámara sigue cada uno de sus movimientos, día y noche para revelar su intimidad en la pantalla chica.

Por otra parte, *Yo soy Betty, la fea* (precedida por *Café, con aroma de mujer*) ubica a Colombia dentro del globo mundial, como un generador de telenovelas de calidad con propuestas no vistas en otros mercados por considerarse rentablemente riesgosas. De esta manera se abriría el camino para que la telenovela colombiana, en general, iniciara su recorrido por el mundo y este país se convirtiera en uno de los principales focos de producción de este tipo de contenidos. El auge de alianzas entre grupos extranjeros y productores nacionales es prueba de esto.

Quizá lo más interesante, sea el hecho de que internacionalmente, Bogotá es considerado una especie de “Bogollywood”, dónde todo el tiempo se producen contenidos, que no necesariamente están destinados al público nacional, de hecho, hay varios de estos contenidos que se producen aquí pero se distribuyen más allá de nuestras fronteras.¹⁵ Es así como los actores “importados” se empiezan a volver una constante en nuestra televisión, así como también los nuestros empiezan a ser recibidos con éxito en otras partes del continente.

Si bien es cierto que a Colombia le falta un largo trayecto por recorrer para enfrentarse directamente a México y Venezuela, (los grandes proveedores de melodramas del mundo) países cuyo volumen

¹⁴ *Ibíd.* Pg. 163.

¹⁵ DUQUE, Samuel. El Hollywood Criollo. [on line]. Bogotá, Colombia. [citado 20 de febrero de 2013] Disponible en internet: <http://www.dinero.com/negocios/articulo/el-hollywood-criollo/135166>

de producción anual es muy superior al colombiano, también es irrefutable el reconocimiento del que gozan nuestras producciones en el exterior. El primer paso ya está dado, el mundo está volcando sus ojos hacia nosotros y las alianzas con grandes cadenas en Estados Unidos son un hecho que hace de la televisión colombiana una industria a la cual le espera un futuro prometedor. Constituyendo así un objeto invaluable dentro de la sociedad colombiana que va pasando de generación en generación, que además merece respeto y exige ser tomado en serio. Indudablemente digno de cualquier investigación académica, como por ejemplo, la que se pretende realizar a lo largo de estas páginas.

¿Qué es un director de actores?

“El buen director de escena ha de ser arquitecto y pintor, para apreciar el efecto y la verdad de la escenografía; escultor para disponer los grupos y las actitudes; arqueólogo para juzgar los accesorios; filósofo y psicólogo, para penetrar en el espíritu de las obras; historiador para reconstruir personajes conocidos. Ha de ser, además, y esto lo resume todo, un artista que sepa de la profesión del actuante, todo lo que en él existe de discípulo y creador.”

-Enrique Fouquier

Para hablar sobre dirección de actores es conveniente establecer límites del concepto de dirección, teniendo en cuenta que si nos remitimos a la teoría casi siempre nos encontraremos con métodos actorales. Lo cual es algo apenas lógico, teniendo en cuenta que el director de actores debe dominar toda esta teoría para encontrar la mejor forma posible de establecer procesos comunicativos con los actores y lograr transmitirles su visión del guion a través del mismo lenguaje que estos dominen. Sin embargo, es de suma importancia hacer esta distinción entre técnica actoral y la definición de dirección, pues el error más común es definir la segunda a través de la primera.

En ese sentido, la publicación más significativa es *La dirección de actores en cine* de Alberto Miralles. El libro consta de una exposición puntual sobre el proceso alrededor de la filmación de una película y el rol de director en esta. Abarcando así aspectos tan concretos como la selección de actores, los posibles problemas en un rodaje, métodos interpretativos e inclusive algunos aspectos aparentemente banales que conciernen con la labor de un director, como la guerra de egos entre actores. Miralles define al director como un guía que indica el camino a seguir, un intérprete que unifica el lenguaje del guionista con el del actor y un ingeniero que edifica todo un proyecto partiendo de un guion proporcionado.¹⁶

Mia Farrow actuó con Bette Davis en *Muerte en el Nilo* (1978) de John Guillermin y sobre esa experiencia cuenta acerca de la imponente actriz, célebre por sus caracterizaciones de personajes soberbios y fríos, como Margo en *Eva al desnudo* y la tenebrosa Baby Jane:

¹⁶ MIRALLES Alberto. *La dirección de actores en cine*. Madrid. Cátedra. 2000.

“Tenía una sorprendente y desgarradora inseguridad acerca de su trabajo, de modo que estaba siempre intranquila por si desempeñaría bien su papel. Me confesó que siempre había dependido de directores fuertes, que necesitaba desesperadamente que la guiaran.”¹⁷

Siendo así, pese a que esta investigación se centra sobre un medio concreto, como bien lo es la televisión, desde la teoría la dirección de actores es una labor que en esencia, debería ser la misma sin importar el medio dónde se lleve a cabo. Tanto en teatro como en cine y televisión, el director debe proporcionarle al actor, desde su perspectiva externa, las herramientas para construir un personaje de forma concisa, directa y confiable. Debe conocer a fondo el guion así como también el estilo que se desea manejar e imprimirle su sello personal y único que diferenciará el resultado final de la interpretación que cualquier otro director le hubiese dado.

Si dejáramos de lado las mecánicas de producción del cine y la televisión, para centrarnos sobre el resultado final, encontraríamos que tienen mucho en común. Para empezar, ambos se proyectan ante públicos masivos, ambos comparten un lenguaje audiovisual y ambos tienen la posibilidad de comunicar mensajes, difiriendo así, solamente en la forma en que se accede a ellos.

Claro está, que este oficio se puede quedar solamente en realizar una transcripción de imágenes de un medio escrito a uno audiovisual, en tal caso el director solamente habrá ejercido su oficio de mejor o peor manera. Por la naturaleza del medio televisivo, esta realidad es muy recurrente, sin embargo, cuando el director trasciende su oficio, logra crear una realidad; un micro mundo. En tal caso, estaríamos hablando de un creador.

Millares, al o largo de su libro, hace un esfuerzo considerable por destacar el carácter altamente humano presente en esta labor. Es decir, el director de actores, ante todo es un director de humanos y por ninguna razón esto debe dejarse de lado. A diferencia de otros oficios, en este caso la materia prima son los seres humanos con todas las particularidades inherentes a ellos por eso es que el director hasta cierto punto debe ser psicólogo para poder entender las mecánicas de funcionamiento de las personas y las relaciones entre ellas.¹⁸ En ese orden de ideas, nunca debe someterse tal carácter humano ante aspectos técnicos. Es un error muy frecuente dirigir actores en relación a movimientos de cámara siendo que debe ser al contrario. Nunca va a ser más importante un travelling perfecto que el gesto de un actor.

Por su parte, Jaime Camino en *El oficio de director de cine* entiende la labor del director de cine como un conductor, quien tiene que lograr conducir el trabajo, no solo de los actores, sino de todo un equipo en función a un solo objetivo. Entendiendo la dirección de esta manera, también hay

¹⁷ FARROW Mia. *Hojas vivas*. Barcelona. Ediciones B. 1998.

¹⁸ MIRALLES Alberto. *La dirección de actores en cine*. Madrid. Cátedra. 2000.

cabida para entender al actor como un creador que constantemente está llevando propuestas al director y éste seleccionará la que mejor se ajuste a su objetivo. Por ejemplo, un vaso se puede coger de muchas formas, el actor debe explorarlas y el director le indicará cual se ajusta más a lo que se quiere lograr en pantalla.

“Con su buen oficio, el director conduce el trabajo de los demás: actores, director de fotografía, operador, figurinista, maquillador, decorador... Cada uno de ellos tiene su oficio; el del director consiste, en gran medida, en dirigirlos a todos ellos y, de tal modo, dirigir la película que se está haciendo.”¹⁹

También es importante no malinterpretar el concepto de dirección entendiéndolo como un dictador cuyas órdenes son incuestionables. El director no impone sino que negocia, debe ser un aliado de sus actores y estar dispuesto a responder la cantidad de preguntas que estos quieran hacerle así como también debe establecer un proceso de creación colectiva junto a ellos, a su mismo nivel, (nunca por encima) inclusive estando abierto a cambios, si el actor los justifica con argumentos sólidos y los siente vitales para su interpretación, con el objetivo de obtener un mejor resultado.

Igualmente, Camino rescata la importancia del director como comunicador dentro de una sociedad. Camino se remite exclusivamente al cine, pero si tenemos en cuenta que la televisión es un medio aún más masivo que el cine, lo anteriormente dicho, aplica también para ella. La labor del director permite sentar posturas muy claras ante temas determinados y exponer formas de pensar en la pantalla.

“Toda película transmite un mensaje al espectador, incluso aquella que aparenta no contenerlo. El tipo de cine neutral, cuyos autores manifiestan hacerlo tan solo para entretenimiento y diversión del público, conlleva implícito su propio mensaje: el de la convención, cuando no el de la frivolidad ante la realidad de la vida.”²⁰

De la misma forma, el director siempre debe tener muy presente la clase de público hacia la cual dirige su mensaje, pues toda obra audiovisual está pensada para mostrarse ante un público que en la mayoría de los casos tiene características determinadas, cultura, edad, estrato, entre otras.

Es así como podemos concluir enumerando las cualidades que debe tener un director de actores. Responsabilidad, pues debe responder ante el productor por los detalles, calidad y resultado final del proyecto. Diplomacia, tiene que dirigirse hacia personas de contextos muy diferentes entre sí y con todos debe manejar el mismo buen trato; desde la estrella hasta la señora de los tintos. Cooperación, debe entender que no es un trabajo individual, sino en equipo y cada parte es vital para obtener el mejor resultado. Por último, capacidad de liderazgo, pues cuando se trata de grupos de personas tan grandes, es normal que no falten problemas porque alguien quiere imponer su punto

¹⁹ CAMINO Jorge. *El oficio de director de cine*. Madrid. Cátedra. 1999. Pg 13.

²⁰ IBID. Pg 18.

de vista por encima de otros. En esos casos, el director debe estar en capacidad de decidir qué es lo más conveniente y hacerlo valer.

Principales corrientes interpretativas

Cómo se dijo anteriormente, no se puede definir lo que es dirección de actores a través de la técnica actoral. Sin embargo, para la presente investigación resulta pertinente repasar las principales corrientes interpretativas con el fin de identificar algunos elementos claves en el lenguaje del actor y entender su mecánica de trabajo. Brecht, Brook, Artaud, Grotowski y Stanislavski (este último, el más representativo) han sido maestros por excelencia de generaciones de actores cuya obra ha trascendido aún hasta nuestros días.

Claro está, que estos postulados no son ninguna camisa de fuerza. Todo director debe tener claro que el método más efectivo para actuar, es el personal que cada actor forja a través del autoconocimiento de sí mismo, de su medio y de su experiencia.

Bertol Brecht

Un hombre cuya obra parte desde la dramaturgia y la escritura para luego incursionar en la dirección de actores. Sus postulados sobre la actuación se centran sobre el mensaje que se le transmite al público, otorgándole a éste un carácter muy importante en la producción de teatro. También resalta las posibilidades altamente comunicativas que tiene la labor de un actor y que posibilita este oficio. Para Brecht:

“Un teatro sin contacto con el público carece de sentido. [...] Un artista es incapaz de producir nada si no hay un viento que hinche sus velas. Y ese viento tiene que ser precisamente el que sopla en ese momento, no el viento del futuro. Esto no implica de ninguna manera, que deba aprovechar el viento en una determinada dirección; pero nadie navega sin viento. [...]”²¹

Brecht ve en el teatro una herramienta con alto poder para cambiar modelos de pensamiento y sentar una postura muy clara frente a temas que aquejan a la sociedad. No en vano, su obra como dramaturgo se basa en temas altamente profundos que distan de un teatro cuyo objetivo solamente es entretener al público. Brecht tenía claro que su objetivo era hacer reflexionar a sus espectadores por lo que su obra era un tanto exclusiva teniendo en cuenta que no estaba dirigida a un público raso; el espectador brechtiano debía manejar cierto grado de cultura.

Este autor habla sobre un “efecto de distanciamiento” que siempre buscó producir a lo largo de su obra. Distanciamiento entre el actor y su personaje, así como también entre el público y la representación, con el fin de lograr lo que se dijo anteriormente; que el público adopte una actitud

²¹ BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1970. Pg 10.

crítica frente a lo que está sucediendo en escena, aprovechando su condición de juez no involucrado en la acción.

“Hasta ahora el personaje creado por el actor sin ayuda de la identificación no difiere mucho de una persona real encontrada en la calle o la casa. El teatro no la acerca más a nosotros de lo que la acercaría en un encuentro casual; la veo con ojos de vecino, no con sus propios ojos; no es yo, es otro. Frente a ese otro tengo bastante libertad de juicio, y eso es lo que busco.”²²

Es de mencionar la influencia científica en la corriente de pensamiento de Brecht, asumiendo la actuación como una labor descriptiva, tal cual lo hace un científico que brinda información sobre un tema. Según Brecht:

“El actor no tiene que hacer sino lo que hacen todos los demás cuando describen algo con la intención de hacerlo controlable. No es más que un método para concentrar el interés sobre lo descriptivo para hacerlo interesante. Los científicos ya lo vienen haciendo desde hace mucho tiempo, cuando observa y libran a la observación determinados fenómenos.”²³

Brecht trabajaba mucho a partir del gesto. Con un buen gesto el actor lograba hacer lo que tenía que hacer sin caer en mayor emocionalidad excesiva cadente de credibilidad. Partiendo del punto que el teatro es una convención aceptada por el público a sabiendas que no es real, el actor simplemente tiene que pararse en escena a describir su personaje, sin creerse que es él y siendo plenamente consciente de que se trata de una realidad teatral, no absoluta. Se trata de mostrarle una caracterización al público, nada más.

En ese orden de ideas, podemos asociar a Brecht con una corriente de actuación principalmente técnica que busca trabajar la interpretación desde aspectos exteriores, como lo son la postura, la voz, la respiración y demás detalles físicos que no se basan en la capacidad emotiva del actor, sino en su capacidad de concentración escénica. Un método muy adecuado para actuar en televisión teniendo en cuenta que en la mayoría de los casos no hay tiempo para esperar por la emoción.

Así mismo, Brecht tiene un carácter muy humano al advertir sobre la importancia de sentir placer con este oficio para desempeñarlo de la mejor forma posible.

“En todos esos edificios imponentes, bien calefaccionados, agradablemente iluminados, que consumen considerables sumas de dinero, y en toda esa pantomima que se cumple dentro de ellos, ya no hay placer ni por el valor de unos pocos centavos. [...] Allí no hay forma de extraer placer. Allí no hay viento que hinche las velas.”²⁴

²² Ibid. Pg 188.

²³ Ibid. Pg 189.

²⁴ Ibid. Pg 11.

Peter Brook

Nace en 1925 y veinte años después empieza una carrera que lo convierte en uno de los directores más importantes de la era actual, cuyas puestas en escena han influenciado notablemente la forma de hacer teatro contemporáneo. Director de cine, teatro y televisión así como también un hombre estrechamente ligado a la academia, no en vano es uno de los teóricos principales alrededor de este tema.

Brook se caracterizó por ser un brillante asimilador que supo usar las ideas y técnicas de otros, pero no fue propiamente original, si tenemos en cuenta que su principal aporte ha sido su la manera en que puso en práctica toda una serie de conceptos previamente desarrollados a la que cualquier persona en este oficio está naturalmente expuesta. Este director ha hecho importantes contribuciones a cada una de las áreas con las que ha experimentado proporcionando enfoques que si son originales.²⁵

El método de Brook se basa en la libertad para experimentar, buscar, dialogar, explorar, probar, equivocarse y crear. Darle espacio a todo lo anterior es lo más importante a la hora de dirigir actores, pues según él, siempre hay que estar abierto a cualquier posibilidad que se encuentre en el camino y su regla de oro es la ausencia de éstas:

“Es el mismo proceso de prueba y error, investigación, elaboración, rechazo y azar, que hace que la interpretación del actor tome forma y que integra el trabajo de los músicos o el del técnico en iluminación como un todo orgánico.”²⁶

Igualmente, entiende la creación teatral como un proceso colectivo, en equipo que debe ser integrador más no exclusivo. Destaca la importancia de que todo el equipo involucrado en el proceso creativo comparta la misma visión del proyecto. Tanto los técnicos como los actores deben trabajar juntos en pro del mismo objetivo, de lo contrario el resultado no será el mismo:

“Para captar un momento de verdad es necesario que actor, director, autor y escenógrafo se unan en un gran esfuerzo común; ninguno de ellos puede hacerlo solo. Dentro de una representación teatral no puede haber una estética diferente ni objetivos contrapuestos.”²⁷

En cuanto al trabajo con los actores, Brook a diferencia de muchos otros directores considera que es un error hacer que los actores se aproximen al guión por medio de un trabajo de mesa. Él confía más en la improvisación como herramienta de acercamiento al personaje porque así crea relaciones

²⁵ MITTER, Shomit. *Systems of rehearsal*. Nueva York. Routledge. 1992.

²⁶ BROOK, Peter. *La puerta abierta, reflexiones sobre la interacción y el teatro*. Alba Editorial. 2004. Pg 138 .

²⁷ Ibid. Pg 103.

y atmósferas, además de que permite vencer más fácilmente al miedo, enemigo recurrente de los actores que no distingue entre principiantes y expertos.

“Según mi experiencia, siempre es un error que los actores inicien su trabajo con una discusión intelectual, porque la mente racional no ni mucho menos un instrumento de percepción tan poderoso como las facultades más secretas de la intuición. La posibilidad de una comprensión intuitiva a través del cuerpo se estimula y desarrolla de múltiples y diversas maneras. Si esto ocurre, en un mismo día pueden haber momentos de reposo en los que la mente desempeñará pacíficamente su auténtico papel. Sólo entonces el análisis y la discusión del texto hallarán su lugar natural.”²⁸

Al igual que Stanislavski, le apuesta al cuerpo como herramienta principal del actor, por lo que confía en la memoria de éste para aprehender el texto, aun por encima de la racionalidad. En ese sentido, notamos que este director se ciñe mucho a la sensibilidad del actor, la cual, más allá de la inteligencia, considera que es la primera cualidad que debe tener un actor. Brook trabaja por medio de la intuición, por medio de lo que no es obvio ni está dicho sino que apela al carácter humano de los actores para cargarlos a través de ese canal sensible.

En cuanto a los aspectos netamente técnicos, como la apropiación de un texto, Brook considera que:

“Al examinar una escena por primera vez, es muy importante probarla directamente, poniéndose de pie y actuando como en una improvisación, sin saber con qué se va a encontrar uno. Descubrir el texto de modo dinámico y activo es un medio de exploración enriquecedor, que da nuevas dimensiones al examen intelectual, y también es necesario.”²⁹

De esta forma permite que el actor vaya posesionándose del texto consiente e inconscientemente pues al asociarlo con posturas corporales y gestos físicos, el cuerpo también toma parte dentro del proceso de memorización. Lo cual no sucede cuando estos se dedican a hacerlo de una forma fría y tímida sentados en una silla memorizando parlamentos y nada más.

Finalmente, opina que el director no debe indicarle al actor una forma determinada de cómo quiere que sea interpretado el personaje, sino observar la forma en que el actor está haciéndolo y conjuntamente, junto a éste, se va moldeando el resultado final.

“Lo que debe evitarse es que el director demuestre el modo en que él le gustaría que se interpretara el papel y luego fuerce al actor a asumir esa creación ajena e impuesta y a atenerse a ella.”³⁰

²⁸ Ibid. Pg 126.

²⁹ Ibid. Pg. 90.

³⁰ Ibid. Pg 131.

Jerzy Grotowski

Uno de los directores más influyentes del siglo pasado. Toda su obra se apoyó sobre un concepto básico planteado por él mismo: El teatro pobre.

“Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva.”³¹

Grotowski hacía una distinción entre teatro “pobre” y teatro “rico” (este último, en defectos).

“El teatro rico depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas [...] La integración de mecanismos planteados (pantallas de cine en el escenario, por ejemplo) plantea una técnica sofisticada que permite gran movilidad y dinamismo. Y si el escenario y el auditorio son móviles, se logran cambios de perspectiva constantes. Todo esto es absurdo.”³²

Siendo así, podemos ver que Grotowski le apuesta al actor como principal elemento de cualquier producción, por encima de escenografía, luces y demás aspectos formales. (Tal pensamiento es consecuente con lo planteado por Alberto Miralles en su libro *La dirección de actores en cine* quien sugiere que por ninguna razón debe dirigirse actores en relación a movimientos de cámara, sino que la tecnología está para complementar el talento humano).

Teniendo en cuenta que su propuesta estuvo encaminada al teatro pobre, esto demandaba mayor rigurosidad en el trabajo de sus actores, pues al no tener mayores arandelas en escena, debían tener la suficiente energía para iluminar todo el escenario por sí mismos.

“Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los esómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidor antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta de una manera *pobre*, usando sólo su cuerpo y su oficio.”³³

De esta manera, Grotowski también le apostó al entrenamiento actoral, la disciplina y especialmente, el trabajo de las principales herramientas del actor; su voz y su cuerpo. Esto a través de ejercicios físicos orientados a la respiración y tensiones corporales.

Como hemos podido ver, este director se caracterizó por la ausencia de elementos. Es decir, tal y cómo hacía con sus puestas en escena dónde quitaba todo lo que consideraba superfluo, igual buscaba hacer con sus actores a los que formaba bajo un método que consistía en identificar las razones de sus incapacidades. Una vez encontrado el porqué de estas incapacidades, había que

³¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México. Siglo XXI. 2006. Pg 13.

³² Ibid. Pg 14.

³³ Ibid. Pg 15.

trabajar fuertemente para eliminar esos motivos, y así como sucedía con la puesta en escena, el actor quedaba limpio de cualquier elemento innecesario que estorbase en su labor.

“Todos los sistemas conscientes en el campo de la actuación se plantean la misma cuestión: “¿Cómo puede hacerse esto?” [...] pero tan pronto como se entra en los problemas particulares no se debe plantear ya porque en el mismo momento en que se formula se empiezan a crear estereotipos y clisés. Entonces hay que preguntarse: “¿Qué es lo que no debo hacer?””³⁴

Así mismo, reconoce que no cualquier individuo está en capacidad de ser director de actores pues este debe reunir una serie de cualidades idóneas que le permitan desempeñar esta labor. De lo contrario, los resultados no serán positivos. Grotowski, al igual que otros autores, plantea que la relación de actor-director debe ser de cooperación no de autoridad y que el proceso creativo se debe basar en la libertad de experimentación.

“Sólo puede guiar e inspirar al actor un hombre totalmente dedicado a su actividad creativa. El director debe permitirse, al tiempo que guía e inspira al actor, que éste lo guíe y lo inspire a la vez. Es una cuestión de libertad, de camaradería que no implica la falta de disciplina, sino un respeto a la autonomía de los demás.”³⁵

Seguramente por ese mismo interés de experimentar es que fundó en 1959 su laboratorio teatral en su natal Polonia. No era un teatro sino un espacio diseñado exclusivamente para la experimentación y trabajo continuo del actor. Así fue durante los veinticinco años que funcionó, en los que preparó actores, directores y cualquier otra clase de personas relacionadas con el teatro. Siempre mantuvo un estrecho contacto con psicólogos, fonólogos, antropólogos y demás profesionales que desde su área del conocimiento pudieran aportar algo a las investigaciones teatrales de Grotowski.

Para concluir, podemos decir que el principal aporte de este director, al oficio de la actuación, fue su concepción del teatro pobre, dónde prima el carácter humano que tiene este arte por encima de cualquier otro aspecto. Un planteamiento aparentemente obvio, pero que frecuentemente es olvidado por los responsables de la producción audiovisual masiva.

“La actuación del actor es una invitación para el espectador porque desecha los compromisos, porque exige la revelación, la salida de sí mismo como un contraste a la cerrazón vital. Este acto puede compararse al acto de amor más genuino entre dos seres humanos. Este acto, paradójico y limítrofe es un acto total. En nuestro concepto resume los más profundos deseos del actor.”³⁶

³⁴ Ibid. Pg. 176.

³⁵ Ibid. Pg 216.

³⁶ Ibid. Pg 214.

Konstantin Stanislavski

Sin desconocer la importancia de otros autores, Stanislavski es el más importante de todos. No en vano, su método que fue planteado hace más de cien años, se sigue impartiendo en escuelas de actuación hoy día. A pesar de que la muerte del autor la truncó, su obra constituye la investigación de técnica interpretativa más importante hecha hasta el momento. Quizá, esta sea el único método planteado como tal, ya que las investigaciones de otros autores, por acertadas que sean, se reducen a conclusiones de experimentos interpretativos.

Antes de Stanislavski, el único estudio de teoría interpretativa que existía, era *La paradoja del comediante* de Denis Diderot. Sin embargo, eran frecuentes en teatro las sobreactuaciones cargadas de exageración de las acciones pero cadentes de organicidad. En este sentido, el sistema propuesto por Stanislavski, sin que él lo supiera cuando lo desarrolló, resultaría muy acertado para el medio que por aquella época estaba próximo a desarrollarse; el cine, que exigía un tipo de actuación muy distinto al de teatro.

Es sabida la repercusión que tuvo en el cine norteamericano el desarrollo de estas investigaciones. Hacia principios del Siglo XX Stanislavski se presentó con su compañía teatral en tierras estadounidenses. A dicha función asistió un entonces estudiante de nombre Lee Strasberg, quien quedaría impresionado por el realismo de las caracterizaciones en escena. En 1947 en compañía de Elia Kazan, Robert Lewis y Cheryl Crawford fundan el Actor's Studio en Nueva York y de ahí en adelante, abundantes premios Óscar caerían en manos de miembros de éste.

Sin embargo, Stanislavski siempre estuvo abierto a la experimentación y el descubrimiento, por eso es que al final de su vida reconsideró varios de los planteamientos que un principio formuló. El Actor's Studio se llevó a Norteamérica solamente una versión inconclusa del sistema que Stanislavski estudió a lo largo de su vida, replanteó constantemente y lo hubiera seguido haciendo si la muerte no se lo hubiera impedido.

“Como no hay caminos absolutamente iguales en el arte por lo que se refiere al actor-estudiante, así no hay dos maneras de aproximación del maestro hacia sus alumnos que sean esencialmente iguales. Mi sistema no consiste en “reglas” escritas que puedan ser aplicadas indistintamente; enseña un arte que es distinto en cada momento.”³⁷

Una de las críticas más grandes al realismo del sistema Stanislavski, es el daño mental al que se expone el actor. Se citan como principal ejemplos de esto, casos como los de Marilyn

³⁷ STANISLAVSKI, Konstantin. *El arte escénico*. Ciudad de México. Siglo Veintiuno Editores. 1990. Pg. 153.

Monroe, James Dean y Montgomery Cliff, solo por mencionar algunos miembros del Actor's Studio célebres por sus perturbadas vidas cargadas de polémicas y excesos.³⁸

En todo caso, a pesar de que sean frecuentes la malinterpretación de sus principios y las críticas a su sistema, no se puede desconocer la importancia que tuvo Stanislavski dentro del arte interpretativo. Resumiéndolo de una forma muy general, el sistema de Stanislavski (en el Actor's Studio, método) consiste simplemente en que el actor “viva” su parte y que no la actúe. Para lograr esto, se valía de una serie de técnicas, (las cuales serán más efectivas en algunos actores que en otros, dependiendo de la mecánica personal de cada quien) a través de las cuales, todos los actores debían llegar a la misma “verdad escénica” que planteaba el director ruso.

Para empezar, es primordial el autoconocimiento de sí mismo por parte del actor. No sólo porque así será más fácil encontrar una técnica acertada sino porque de ahí es de dónde el actor tomará los elementos necesarios para una escena y luego el director irá moldeándola de acuerdo con lo que se quiera lograr.

“Lo que trato de hacer es revelar al actor las riquezas ocultas que abriga en su interior, haciéndolo que se dé cuenta de la importancia de comprender la naturaleza del sentimiento creador. [...] luego suprimir el tipo de sobreactuación que ha sancionado el uso teatral, y tratar de que retraten la acción física y psicológica correcta.”³⁹

Su sistema original se encuentra expuesto en su libro *Un actor se prepara* dónde se puede ver claramente que los primeros capítulos están dedicados a los aspectos más técnicos (relajación, memoria, concentración) y al final abarca aspectos más complejos y generales como el subconsciente.

Enfatizaba sobre la importancia que tenían las herramientas físicas del actor, su cuerpo y su voz, pues a partir de estos elementos es que se podía llevar a cabo cualquier caracterización en escena. Para Stanislavski cualquier actor debía tener una condición física producto de un entrenamiento corporal que debía ser constante, con el fin de que pueda disipar fácilmente las tensiones y goce de flexibilidad para interpretar libremente. De la misma manera consideraba vital que el actor fuese poseedor de una excelente dicción al hablar, esto, también producto de un entrenamiento vocal ejercitando los órganos que posibiliten la articulación.

³⁸ GUERRERO, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Juan Flors Editor. 1961.

³⁹ STANISLAVSKI, Konstantin. *El arte escénico*. Ciudad de México. Siglo Veintiuno Editores. 1990. Pg. 198.

Igualmente, planteaba que en escena, el actor debe estar en un “estado interno de creación”⁴⁰ que le facilitara aceptar y proponer como lo hiciese en la realidad cotidiana. Para lograrlo, es importante que así como se hace toda una caracterización externa con vestuario y maquillaje, suceda lo mismo con el interior del actor que deberá entrar en disposición un tiempo antes de desarrollar su parte.

El sistema tenía como objetivo principal llegar hasta el subconsciente del actor y Stanislavski tenía muy claro que no hay técnicas ni caminos específicos para hacerlo, pero una vez que se lograse esto, la actuación sería completamente sincera y espontánea. Una importante ayuda para conseguirlo, es la persecución consiente de objetivos en escena, a los cuales, una vez el actor se entregara por completo, lograría llegar a ese subconsciente.

“Necesitamos de una subconsciencia humana y creadora, y el lugar para buscarla es, sobre todo, un objetivo activo y estimulante y su consiguiente línea eje de acción. Allí la conciencia y la subconsciencia están sutil y maravillosamente entremezcladas. Cuando un actor está por completo absorbido por un objetivo profundamente estimulante, tal que él entrega su ser entero, apasionadamente, a su ejecución, alcanza esto que llamamos inspiración. En éste casi todo lo que aquél hace es subconsciente y no se da cuenta en conciencia de cómo realiza su propósito.”⁴¹

Finalmente, podemos decir que la importancia de Stanislavski, por encima de demás autores que también investigaron sobre teoría interpretativa, radica en que fue el primero (y único) que ha diseñado un sistema universal, basado en la naturaleza humana y por eso es útil en todo el mundo sin importar la diversidad de culturas. La prueba de lo acertado que fue su sistema es que aunque haya detractores que lo critiquen, estos directa o indirectamente, también estarán sometidos al sistema del maestro ruso. No hay otra posibilidad de actuar. Como bien lo indica Alberto Miralles:

“Cuando un actor colabora para conseguir que destaque el conjunto del espectáculo o la película y no él, está siguiendo el sistema. Cuando un actor se pregunta de qué forma construir un personaje de manera lógica, con decoro físico y psíquico, está siguiendo el sistema. Si utiliza su propia experiencia vital, sigue el sistema. Si observa la realidad que le rodea para obtener información y verterla en el personaje, sigue el sistema. Si afronta su trabajo como una contribución a la obra y no supedita la obra a su trabajo, sigue el sistema. Si se emociona realmente –no importa cómo- sintiendo como propios los sentimientos del personaje, sigue el sistema.”⁴²

⁴⁰ STANISLAVSKI, Konstantin. *Un actor se prepara*. Ciudad de México. Editorial Diana. 2000 . Pg 218.

⁴¹ *Idid*. Pg 261.

⁴² MIRALLES, Alberto. *La dirección de actores en cine*. Madrid. Cátedra. 2000. Pg 119.

CAPÍTULO II: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Criterios de selección y análisis

La presente sistematización de experiencias se hizo con base en el testimonio de ocho personajes concretos por medio de un cuestionario específico.

Se tuvo en cuenta a la hora de seleccionar estos personajes, primeramente su trayectoria profesional. Se trata de ocho actores y actrices de los cuales seis han tenido oportunidad de dirigir actores en teatro y televisión, así mismo esos seis se desempeñan o tienen experiencia en el campo de la docencia. No obstante, las dos restantes son Consuelo Luzardo y Paola Turbay. La primera tiene una carrera profesional casi tan extensa como el tiempo que lleva la televisión en Colombia y la segunda es de las pocas personas en el país que ha tenido papeles relevantes en televisión norteamericana.

Sin embargo, se intentó buscar perfiles diferentes entre sí, con el fin de proporcionar perspectivas varias en torno a la dirección de actores en televisión. Lo anterior brinda la posibilidad de contrastar la opinión de un personaje cuyo ejercicio profesional ha sido mayoritariamente en teatro, como Carlos García Ruíz con la de una persona que no ha tenido experiencia profesional sobre las tablas, como Paola Turbay, por ejemplo.

Así mismo, se trató de encontrar diferentes experiencias por fuera de la televisión colombiana, por ende es de anotar que entre estos ocho personajes hay estrecha relación a países como España, Francia, Estados Unidos y Cuba. De la misma forma, se buscó brindar perspectivas desde generaciones diferentes.

Dichos personajes, organizados según el orden cronológico en que fueron entrevistados, a grandes rasgos, son:

Carlos García Ruíz – Actor, dramaturgo, director y docente español.

Jorge Cao – Actor, director y docente cubano.

Alfonso Ortiz – Actor, director y docente colombiano.

Diego León Hoyos – Actor, director y docente colombiano.

Consuelo Luzardo – Actriz colombiana.

Alejandra Borrero – Actriz, directora y docente colombiana.

Paola Turbay – Actriz colombiana estadounidense.

Maia Landaburu – Actriz, directora y docente colombiana francesa.

Cada uno es abordado como un bloque temático particular, dónde se introduce y justifica su perfil profesional en relación a la presente investigación, así como también se exponen los principales postulados planteados por el personaje en cuestión.

Por otra parte, el cuestionario al que fueron sometidos constó de cuatro partes concretas. La primera enfocada hacia el origen y justificación del oficio del actor, la segunda hacia la relación con el director, la tercera se enfocaba tanto a la técnica actoral como a los medios y la última, hacia opiniones de carácter más personal de cada entrevistado. El cuestionario y las entrevistas – transcritas y en audio sin editar- pueden ser encontrados como material anexo al final del trabajo.

Carlos García Ruiz: El teatro como madre del actor

“Mira, hay una frase que se maneja que dice: “El teatro es la madre, la televisión es la esposa y el cine es la amante.””

-Carlos García Ruiz

Docente, autor, actor y director de teatro nacido en Ponferrada (España). Tiene un doctorado en Práctica Teatral de la Universidad de Alcalá y es Magíster en Gestión Cultural de la Universidad Complutense de Madrid. Ha dirigido diversos grupos de teatro en España y en Iberoamérica. Tuvo su propia compañía llamada *Teatro Cítrico* con la cual recorrió escenarios durante once años. Sus textos propios se han estrenado en países como España, Perú, Colombia, México, Italia y Argentina, además de algunas adaptaciones que ha hecho de otros autores.

Actualmente, como él mismo lo cuenta, por cosas de la vida se encuentra en Colombia. Aparte de continuar con su labor en el teatro con montajes como *Encadenados* y *Mientras el mundo gira*, y de haber empezado otra compañía teatral en estas tierras (ORCA Produce), es docente de la escuela Casa Ensamble, de la cual fue director pedagógico hasta hace un año. Ahí fue donde tuvo lugar el encuentro con el mencionado director.

La entrevista transcurrió en medio del ambiente propio de una escuela de teatro, dónde hasta hace poco, yo fui un alumno más. Es imposible no sentir cierto grado de nostalgia al escuchar el bullicio de jóvenes que compartieron clase conmigo.

“Pues llegan porque quieren salir en la tele, esa es la realidad (risas). Pocos llegan con un concepto de ser actor para contar historias, ser actor de teatro, cine o televisión, lo que sea, pero con un concepto interior de la actuación. (...) Vienen con pensamientos muy deformados y algunos por suerte aquí encuentran el camino, pero otros pasan aquí seis semestres y es como si no hubiesen pasado por ningún sitio, como si hubiesen pasado por delante con una bicicleta. (...) Pocos quieren hacer teatro o desarrollar una carrera artística, pero creo que se tienen que mejorar y se está haciendo. Soy muy duro con esto pero es así.”⁴³

La fama que tiene García Ruiz de ser uno de los profesores más exigentes de la escuela, no es gratuita. Plantea que la formación de un actor es un paso vital que muchas veces se desconoce. La ausencia de la misma da resultados muy notorios en la calidad del trabajo de los individuos.

“¿Qué veo yo en la televisión? En la televisión veo mucha injerencia de personas que no han estudiado actuación y se nota el resultado. Se ve que aparecen en una serie y luego no aparecen más. Creo que eso se debe solucionar y se está haciendo porque cada vez hay más escuelas de actuación y se toman las cosas más en serio. Creo que los actores nuevos serán mejores que las generaciones posteriores.”⁴⁴

⁴³ García, C. (2013, 13 de marzo). Entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.

⁴⁴ Ibid.

Piensa que el deseo por actuar es algo que nace desde los más íntimo y personal de cada ser humano. El oficio del actor, de por sí, es algo muy inherente a cada individuo pues la obra del actor se materializa sobre el cuerpo del mismo.

“El trabajo del actor comienza desde uno mismo, desde meter tus propias esencias vitales en el trabajo, el personaje que vas a hacer. A fin de cuentas eres tú con tu cuerpo y tu voz metiéndote en la vida y en el cuerpo de otro. Es inevitable separar las dos tendencias, lo que eres tú de lo que es tu personaje.”⁴⁵

Es particularmente enfático en el hecho de que el camino del actor debe empezar por el teatro, pues este sentará bases para enfrentar cine y televisión sin problemas.

“Mira, hay una frase que se maneja que dice “El teatro es la madre, la televisión es la esposa y el cine es la amante.” Tu madre te lo da todo. Te da pecho, te da la vida y lo aprendes todo de ella. Después, de vez en cuando, tienes que volver a tu casa para buscar tu propio camino. Tu esposa la conoces en un buen momento de tu vida y compartes con ella la vida y te da de comer y te da la estabilidad emocional, económica que quieras (Esa es la televisión)... Y el cine, es algo muy selecto que se hace de vez en cuando (...) Pero si no tienes esa mamá, no eres nada. Yo creo que un actor tiene que empezar desde el teatro siempre, siempre.”⁴⁶

No obstante, reconoce saber casos de actores que han pasado de la televisión o el cine al teatro, pero insiste que lo más recomendable, es empezar haciendo teatro. La televisión, por la rapidez de sus tiempos, exige soluciones inmediatas que solo se pueden aprender como producto de la experiencia del paso por otros medios.

“Fíjate que yo, dado la forma cómo se trabaja en televisión, pienso que es más lógico hacer primero cine y luego televisión. Pero porque la televisión, por los tiempos, tienes que dar soluciones más rápidas y debes de tener un poquito más de experiencia en otros medios. Pero bueno, hacer primero cine o televisión creo que es secundario. Primero, teatro, después ya es lo otro.”⁴⁷

Acerca de su método de trabajo para aproximarse a los personajes y las historias, bien sea como actor o como director, plantea que este puede aplicarse en cualquier medio. No es un problema de forma, sino de fondo y tiene la costumbre de partir desde aspectos generales a nivel de la historia para después concentrarse en los particulares de su personaje.

“Como actor tengo que entender la historia primero. Entender y analizar y saber qué vamos a contar (El formato, el medio es lo de menos). Saber cuál es el objetivo de la historia, por qué se hace este proyecto; el para qué. Y saber qué hace mi personaje mi personaje ahí. Luego ya paso a investigar mi personaje. Voy de lo más general a lo más particular. En la forma que tengo yo de trabajar me parece que es lo más lógico, para mí. (...) Buscarle la personalidad, forma de ser, carácter principal, eso ya es una búsqueda más actoral, más pormenorizada.”⁴⁸

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

Cuando es él quien dirige, sigue la misma rutina de trabajo, siempre partiendo de lo general a lo particular. Reconoce que hay quienes prefieren trabajar en el sentido contrario, de lo particular hacia lo general, pero al menos en su caso, es una costumbre adquirida desde la formación.

“Cómo director es algo similar. Cojo una historia, primero hago que los actores la entiendan. Depende si es escrita por mí o no. Porque si no es escrita por mí siempre voy a hacer una dramaturgia, adaptarle unas cositas para hacerla más mía, poder transmitir lo que quiero y cuando están de acuerdo en mi visión de las cosas, ya podemos empezar a trabajar.”⁴⁹

El director no solo es el encargado de montar un guion, sino que también debe crear un ambiente favorable de trabajo. Teniendo en cuenta que la materia prima son los seres humanos, el ambiente de trabajo es una prioridad. García Ruiz lo tiene muy presente.

“Como te digo, para mí es fundamental el trabajo casi a nivel familiar. Quizá porque siempre he hecho teatro he tenido mucho tiempo para relacionarme con los actores, tiempo de desarrollar nuestro trabajo, matizarlo, etc. Pienso que tiene que haber un buen ambiente, cuando hay un buen ambiente la gente siempre da más. Y ese buen ambiente no se puede construir a base de malas palabras, gritos, engaños... U ordenando. (...) Lo primero, el buen ambiente es fundamental después, ya se tratará con el actor la historia en sí.”

Siguiendo con su método de aproximación a personaje, cuenta que al ser un oficio donde el trabajo se refleja sobre el cuerpo de quien lo ejecuta, hay que aprovechar dicha condición.

“Yo en mis últimos trabajos he tratado de unir mucho lo que es el personaje con las características del actor. Sabiendo que es inevitable separarlos porque no se puede, trato de usar las características propias de ese actor para involucrarlas con el personaje y coger lo mejor del actor y lo mejor del personaje para ver si hacemos un neutro, un mixto entre actor y personaje y de ahí sale un resultado final.”⁵⁰

En cuanto a las relaciones con los personajes, considera que al menos, sus experiencias han sido muy personales, en el sentido que su obra como director y autor, ha partido de su experiencia personal. Cada ser humano tiene múltiples personajes y de ahí parte a la hora de crear sus historias y sus personajes.

“Creo que cualquier director de cine o televisión hace lo que le gustaría ver porque tienes un reflejo de su estilo y de su personalidad, su forma de ver las cosas. Creo que mis historias y los personajes que creo o que realizo, son partes de mí. Todos tenemos como mil personas dentro de nosotros y vamos eligiendo cuando sacar cada una.”⁵¹

Comenta que al ser un oficio que parte desde planteamientos vitales tan íntimos, necesita trabajar con gente que se sienta en confianza. Recalca la importancia de un buen ambiente de trabajo y al ser un oficio tan personal, es frecuente que las relaciones con los actores trasciendan más allá de lo profesional. Igualmente, por esa razón cuida con recelo sus textos y es muy reactivo a la hora de

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

entregarlos para ser dirigidos por terceros. Así mismo, las relaciones con los actores, en su caso, están establecidas desde mucho antes de empezar a desarrollar un proyecto concreto.

“Antes de los ensayos, yo los conozco. Fíjate, yo he hecho dos castings en mi vida para cosas que he dirigido yo. Uno salió bien y otro salió mal. No elegimos bien. La chica que elegimos en España funcionó bien, era un montaje, una versión de Antígona, funcionó muy bien... Otro que hicimos, pues no funcionó muy bien. En el casting, esta chica nos gustó a todos pero a la hora de trabajar, de su relación con los demás, era muy tirante. (...) Entonces ya prefiero trabajar con gente que previamente he visto, que conozco, que tengo referencias personales de ellos, sé cómo van a trabajar, sé que son buenos profesionales. (...) En Colombia, he tenido suerte con eso.”⁵²

Piensa que el proceso de construcción de personaje es individual en el sentido que el actor debe trabajar ciertos aspectos por su cuenta, para llegarle con propuestas al director. Cuando el director empieza a aportar en dicho proceso, ya se vuelve colectivo.

“Como autor, yo te voy a dar una serie de parámetros, del personaje, te voy a dar lo que dice, qué hace y cómo lo hace. Tú rescatas todo eso, tienes primero que entenderlo, asumirlo y buscar qué hacer. Luego yo te diré como director, eso que propones dónde y cómo hacerlo. Yo soy muy negociador, yo negocio y me gusta que me propongan, les doy mucha libertad creativa a los actores. Que busquen lo que quieran. Después de hablar mucho me gusta un trabajo de mesa... Tratar muy bien a los actores, darles referencias cinematográficas, literarias, de comics incluso. Con todo eso el actor se crea un mundo y tiene que ir eligiendo y descartando y para esa elección/descarte está el director. Creo, desde mi punto de vista, creo que lo que el director no puede hacer, es imponer sus elecciones.”⁵³

Es importante que sea un proceso de creación colectivo entre director y actor. Un buen director no impone sus elecciones por encima de las de los actores, sino que debe establecer concesiones entre ambas visiones. Este director se muestra abierto a dejarse convencer por parte de sus actores y a eso los incita cuando los nota empeñados en defender una postura.

“Algo que me dicen mucho es “Creo que aquí hay algo X y no Y.” Les digo “Hazlo y lo vemos.” Después si me gusta, se queda, si no, pues les digo por qué. Pero no se puede ser directamente cortante “No, no lo hagas porque no.” Ahí estás cortando la creatividad del actor en su momento de proponer. Creo que en teatro, cine y televisión, sobretodo en televisión, dónde no hay tiempo para ensayar nada, el actor debe proponer.”⁵⁴

Por otra parte, considera que un actor de televisión debe llegar al set de grabación con todo este proceso hecho. El actor de televisión tiene mucho para hacer en casa y por llevar a grabación, pues no hay tiempo de ensayar como se hace en teatro.

“En teatro puedes ensayar, dar vueltas, pero en televisión no y el actor tiene que tener mayor responsabilidad en la creación del personaje, tienes que llegar con ideas para plantear y hacer, sino va a ser complicado.”⁵⁵

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

Respecto a la técnica que exige cada medio, simplemente establece las diferencias entre teatro y televisión, ubicando al cine como un punto intermedio entre ambos. Así mismo, comenta que los directores de televisión tienen una formación distinta a otros directores, la cual está más enfocada al control del andamiaje técnico que al de los actores.

“Creo que el director de televisión es más titiritero que director de actores. Lo sé por compañeros que están en televisión, porque he visto la preparación de sus escenas que es nula. “Yo llego y ahí me dicen lo que tengo que hacer”... La técnica es llevar las líneas aprendidas y ya. En teatro no, se supone que tienes que saberlo, pero tienes que conectar tu interior, tus acciones con un todo. En televisión es llevar las líneas aprendidas y allá te dicen qué hacer. Creo que el cine es el punto intermedio entre ambos. (...) Creo que también la formación de los directores de televisión, no es una formación humanística en el sentido de tratar a las personas. Es una formación mucho más técnica y muy poco encarada hacia el trato con humanos o con actores, que al fin y al cabo son humanos.”⁵⁶

Cuando se le pregunta por elementos que varíen en cada medio, su respuesta se inclina hacia los presupuestos y los tiempos. La televisión tiene altos presupuestos pero tiempos escasos; caso inversamente proporcional a lo que sucede en teatro con estos mismos elementos y nuevamente, ubica al cine entre ambos medios.

“En televisión siempre falta el tiempo, con lo cual la rapidez es innata a la producción, tiene que ser todo rápido. Puedes tener el mayor presupuesto del mundo en televisión pero siempre te faltará tiempo (...) En teatro, a veces sobra tiempo, no siempre. Pero falta presupuesto. Siempre falta presupuesto en teatro. En cine... Yo creo que es el punto intermedio de los dos. Puede haber tiempo, puede haber presupuesto. Hay relación con los actores, mejor que en televisión. No es tan buena como en teatro (o a lo mejor es muy buena justamente porque no es tan larga).”⁵⁷

Recalca en el aspecto altamente técnico de la televisión y lo critica. Esto se ve reflejado en el hecho de que el director de televisión tenga más diálogo con los sonidistas y camarógrafos que con los mismos actores. Lo cual es inconcebible dentro de su concepto de director de actores.

“¿Elementos que faltan en televisión? Diálogo entre director y actores, creo. En lo que yo he hecho en televisión, veo excesivo diálogo entre director con técnicos, microfonistas, sonidistas (que está muy bien)... Pero nulo diálogo con los actores, cuando ellos son los que van a salir en la pantalla. Entonces, elementos que faltan: tiempo y diálogo... Trabajo con los actores.”⁵⁸

A lo largo de la charla, es más notable la diferencia en su postura entre teatro y medios audiovisuales, que entre teatro, cine y televisión como medios separados. García Ruiz considera que cine y televisión no están tan alejados entre sí, como lo están del teatro. Así mismo, considera que un actor debe estar en capacidad de adaptarse a cualquier medio, plantea que lo que podría conocerse como técnica para actuar ante cámara son aspectos propios del lenguaje audiovisual, así

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

como el respeto por las marcaciones. La técnica para actuar, sigue siendo la misma, sin importar el medio.

“Yo siempre he pensado que el que es bueno en teatro, es bueno en cine y en televisión. Es actor en cualquier medio. Lo que tienes es que conocer los códigos y lenguajes de cada uno. El teatro tiene una serie de códigos; cine y televisión, otros. El audiovisual es otro lenguaje, el trabajo del actor, yo creo que es saber adaptar lo que hace a cada medio. No creo que haya una técnica especial para actuar en televisión. Hay una técnica para colocarte ante las cámaras, para moverte, para respetar las marcas. Pero para actuar no, se actúa igual en todas partes. La técnica para el cine y para la televisión es respetar las marcas, conocer el aparataje técnico que te va a envolver y a acompañar.”⁵⁹

Finalmente, abordamos la última parte del cuestionario, la cual es de carácter más personal. Insiste en que a pesar de que cada medio tiene sus particularidades, su escenario ideal como actor, es el teatro, entre otros, por los mismos motivos expuestos durante toda la charla. Sus ideales de actor y director van más allá de un nombre concreto, pero parten de la confianza como elemento principal así como también del entendimiento de este proceso creativo como una labor conjunta la cual demanda esfuerzo tanto en el lado del director, como del actor.

Se siente afortunado de haber encontrado en Colombia profesionales competentes con los cuales se ha sentido satisfecho trabajando. Sobre su experiencia comenta:

“Por ahora he tenido suerte que en mis trabajos he encontrado actores que se han formado (Orlando Valenzuela, Ricardo Vélez, Noëlle Schonwald...), que sí se han formado. Orlando y Ricardo, por ejemplo, han pasado por la danza y se les nota que tienen muchos recursos, tienen mucha experiencia. En este montaje que hice me dieron muchas opciones. Noëlle es un caso curioso, es una chica que era modelo y se metió a actuar por su figura, pero ella se fue, estuvo dos años estudiando y se preocupó por prepararse, es una chica que tiene muchos recursos.”⁶⁰

Por último, destaca que la actuación y la dirección son dos caminos muy parecidos los cuales manejan los mismos códigos y el mismo lenguaje. Explica que no podría dirigir sin un claro entendimiento de la posición del actor, por esa razón actúa y da clases de actuación. No obstante, también se muestra abierto a la posibilidad de encontrarse con grandes directores que no necesariamente son actores. De la misma forma, menciona otra primicia vital dentro del oficio del director.

“Yo soy director y soy actor y necesito actuar para dirigir. O sea, necesito dar clases de actuación, plantearme continuamente mi trabajo y cuando he actuado en teatro me viene muy bien para saber qué debo pedirle yo a otra persona porque yo lo he hecho. Otra regla de oro, es que no le pidas a un actor algo que tú no estés dispuesto a hacer. No... “Amárrate la soga esta al cuello y saltas” ¿Cómo? Primero lo hago yo o te explico cómo, porque ya lo he hecho... No puedes pedirle a alguien que haga cosas que no has hecho ni sabes qué resultado tiene.”⁶¹

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Ibid.

La grabadora se apagó pero la charla se extendió durante un par de minutos más. Me despidió cordialmente de García Ruiz, agradeciéndole por el tiempo dedicado. Al salir del salón en cuestión, el bullicio y el movimiento se encuentran en su máximo punto. La escuela se encuentra saturada de alumnos. Es medio día y quienes reciben clase por la mañana se disponen a terminarla; los de la tarde, la empiezan. Saludo a unas cuantas caras conocidas y es tan incómodo como imposible no dejarme poseer por la nostalgia que me trae todo este ambiente del cual fui parte hasta hace escasos meses.

Siempre he creído que el mundo académico constituye un micro mundo dentro de uno macro, el cual viene siendo el profesional –en cualquier profesión y cualquier academia sucede esto, pero en este medio se magnifica-. Me causa particular interés, observar ya desde afuera de este mundo, la forma en que mis antiguos compañeros se mantienen concentrados dentro de esa burbuja, tan segura y aislada de la realidad que es la escuela; debo confesar que hasta cierto punto es envidia lo que realmente me invade.

Sin embargo, caigo en cuenta de que la vida se construye a punta de decisiones y fue mi decisión abandonar ese micro mundo con la firme convicción que ya es momento de por pasar al nivel macro, sin mayor herramienta distinta a la preparación y experiencia adquiridas durante los años vividos hasta el momento, entiéndase estudios y observación. Luego de unos minutos charlando, ellos entrarían a sus clases de actuación y yo seguiría con mi camino. Había mucho por hacer.

Jorge Cao: Una mirada crítica

“El asunto es saber que eres un estudiante eterno y eso lo dijo el maestro Stanislavski: Cuando uno va a la búsqueda, es un artista, cuando crees que la encontraste, te conviertes en un artesano.”

-Jorge Cao

Actor cubano nacionalizado colombiano. Su formación empezó en la Escuela de Arte Dramático de La Habana para después hacer un máster de Actuación y Dirección en el Instituto Superior de Arte Luacharsky, de Moscú y también tiene el título de Profesor Titular Adjunto, otorgado por la Facultad de Cine, Radio y Televisión del Instituto Superior de Arte de Cuba. Lo anterior, acompañado por una trayectoria en cine, teatro y televisión extendida a lo largo de cinco décadas, hasta el día de hoy.

A Colombia llegó en 1994, hace ya casi veinte años y desde entonces su rostro se ha vuelto familiar para el público que noche a noche lo acoge en sus hogares por medio del televisor. Producciones como *La mujer del presidente*, *El precio del silencio*, *Pasión de gavilanes*, *El último matrimonio feliz* y más recientemente, *A corazón abierto*, son algunas que han hecho de este cubano, una de las personalidades más respetadas del medio de la televisión en el país.

En Colombia, como bien lo indica él mismo: “*Yo he tenido la fortuna de que de las dieciocho producciones que he hecho, hay unas 8-9 que quedan para la historia*”⁶² esto, además de su experiencia académica, lo convierte en un personaje con una visión bastante amplia sobre el panorama actoral-televisivo, la cual resulta muy pertinente para la presente investigación.

La cita era un sábado antes de mediodía en su apartamento circundante a los Cerros Orientales de Bogotá. Hacía apenas dos días le mandé un correo electrónico y la disposición que mostró para colaborar fue tan amplia, todo fue tan ágil que en algún momento cuando recibí respuesta a ese mensaje de la noche anterior, llegué a dudar que verdaderamente se tratase del importante actor. En todo caso, llegué al sitio en cuestión, timbré y la imagen que estaba por ver, es uno de los gratos recuerdos que me llevaré de este trabajo para mi carrera. Jorge Cao, el magno actor que crecí viendo en producciones como *La venganza*, cuando yo tenía doce años, me abrió la puerta de su apartamento con una sonrisa de bienvenida casi que diciéndome “Aquí estoy, esperaba por ti”.

Haciendo un análisis al paso de Cao por la televisión colombiana, encontraremos principalmente personajes de carácter fuerte, manipuladores, oscuros “*o los villanos como le dicen acá, que me*

⁶² Cao, J. (2013, 23 de marzo), entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.

parece desastroso”⁶³ que han hecho de este actor, uno de los favoritos si se trata de buscar antagonicos en televisión. Sin embargo, ha tenido la oportunidad de variar su carrera con personajes como el recordado abuelo Martín, de *Pasión de gavilanes* o el veterano médico Ricardo Cepeda de *A corazón abierto*.

Es posible decir que una de las claves para que este actor goce del reconocimiento y el respeto que tiene hoy, es el tener claro que: “*Un artesano es un repetidor de formas; un artista es un creador. Ósea, (muchas veces me lo pregunta la prensa acá) en Colombia tienden a encasillarte y eso lo dicen todos los actores. Nadie puede encasillar a un actor. Una cosa es que la cuerda, digamos en la televisión, que me da de comer, sean los personajes de carácter fuerte (...) Ningún personaje es igual a otro. Lo que hay es que tener la capacidad, de estudio, de respeto, de entrega por tu profesión, para poder interpretar, calvo así a ese personaje que nada tiene que ver con el que estoy haciendo ahora. Sí, son manipuladores, de carácter fuerte, pasado oscuro, pero la dimensión de cada faceta de un personaje, las razones, objetivos, antecedentes... Son diferentes.*”⁶⁴

Dicha trayectoria, se ve reflejada en el lugar de su apartamento donde tuvo lugar la entrevista en cuestión. La que él mismo denomina su “egoteca.” Una sala amplia, cuyas paredes están saturadas de fotos y carteles. Hay libros, diplomas, estatuillas y demás objetos que parecen hablar por sí solos y decir que solamente pueden pertenecer a alguien con una carrera amplia y profunda por este medio.

Sin ir más lejos, Cao tenía claro el mensaje que quería comunicar, muy por encima del cuestionario que yo le llevaba preparado. Durante la hora y nueve minutos que duró la entrevista, no perdió oportunidad para hacer notar su punto de vista en relación a la ausencia de profesionales competentes, formados en la academia, para hacerse cargo de la televisión: *¡Pero si hay una cosa que quiero que te quede clarísima y que se la digas al actor que puedas! NADIE LLEGA A UNA MESA DE CIRUGÍA, DE OPERACIONES, SIN ESTUDIAR MEDICINA Y SIN SER CIRUJANO. La guía es que nadie debe llegar a la televisión sin tener una formación académica. El actor debe ser un profesional. ¡Basta de empirismo y de frivolidad! Esa es la guía.*⁶⁵

Es notoria la preocupación de este actor por causa de los altos niveles de empirismo que siente en los responsables de la televisión. Dicha preocupación se extiende, no solo al gremio de los actores, sino que va más allá.

⁶³ IBID.

⁶⁴ IBID.

⁶⁵ IBID.

“Me he encontrado con gente muy talentosa que tiene una buena formación intelectual. No académica, sino técnica. Gente que se ha hecho sobre la marcha... Y hay un inmenso porcentaje de gente que no está capacitada para hacer lo que hace. Por eso es que el crecimiento de la televisión se ha quedado en lo técnico. Es decir, los directores tienen mucho conocimiento de imagen, de la cámara y los aparatos, etc, pero pocos saben cómo inducir a un actor a hacer algo. Los que medianamente creen que dirigen, imponen, no inducen. Otros, peor todavía, no estudian; una gente con un talento mediano que estudia y que sea capaz de observa a sus actores, puede lograr florecer un producto. Pero te encuentras todo.”⁶⁶

En ese orden de ideas, aparte de los altos niveles de empirismo en la televisión colombiana, también encontramos entre los puntos de vista de Cao, otro de los errores más comunes en dirección de actores, anteriormente mencionados en la primera parte de esta investigación: Descuidar el trabajo emocional por darle prioridad a aspectos técnicos.

Se puede leer entre líneas que Cao le apuesta fervientemente a la academia y al estudio como herramientas vitales para formar profesionales capacitados en su labor y así obtener calidad en nuestras producciones. Siendo así, es conveniente destacar el papel que desempeña la educación dentro de la labor del Comunicador Audiovisual. Hay que tener en cuenta que Comunicador Audiovisual es cualquiera que utilice los medios audiovisuales para comunicar un mensaje. Por lo tanto, estamos hablando de directores, libretistas, editores, técnicos... E inclusive, actores.

Es importante destacar que Jorge Cao destaca un carácter del actor como comunicador:

“Es un comunicador, de idea, de percepciones, un transmisor de emociones. El actor es un comunicador en su esencia. El trabajo no es para ti, el trabajo lo actúas con tu contraparte (...) Y eso llega al espectador. (...) Con el físico solo, no se hace nada, en esto que estamos hablando, es decir el actor como comunicador. Si un actor-comunicador no tiene una capacidad amplia intelectual, ni emocional, no será capaz de transmitir sutilezas al espectador, por lo tanto se queda a media máquina.”⁶⁷

Así mismo, este carácter comunicativo del oficio del actor se amplía cuando ejerce en televisión, medio masivo por excelencia. El actor puede transmitir infinidad de mensajes al espectador a través de su interpretación, por eso es que esta profesión demanda alto cuidado y una conciencia de lo que se hace.

“A veces no nos damos cuenta, y digamos que un Pablo Escobar se nos puede convertir en un Robin Hood, porque no lo es; es un asesino. Yo como actor, tengo derecho a tener mi punto de vista sobre Pablo Escobar y así esté escrito en el guion de una manera “X”, un actor tiene un gran poder a la hora de la interpretación de dar sutilezas y matices en el orden del pensamiento que se devela en la imagen escénica y el espectador inteligente, medio sensible o inclusive, básico, podrá captar eso. He ahí el poder que la televisión le otorga al actor.”⁶⁸

Para dominar el poder comunicativo del oficio del actor en televisión, hay que entenderlo y esto sólo se logra a través de una adecuada formación. Cao insiste en el poder que tiene la televisión

⁶⁶ IBID.

⁶⁷ IBID.

⁶⁸ IBID.

como herramienta de transformación y el actor que está dentro de ella (dicho poder no lo tiene el actor ni el cine, ni el teatro), por eso es vital que tanto actores como demás implicados en la producción de esta, tengan un compromiso con el televidente y deseos de contribuir para conseguir una mejor sociedad.

“La televisión está ahí; a la mano de todos. Por eso es que los que la hacen deberían tener un compromiso con su labor, con la sociedad. Desgraciadamente, no está sucediendo así. Los grandes monopolios (sobre todo en América Latina) sólo piensan en llenarse los bolsillos y no piensan en la educación de su sociedad.(...) En los últimos años esa televisión mediática que no tiene compromiso social, ni cultural, crea en la sociedad, cánones de belleza “X” y es así como entran muchos personajes que se ajustan a esos cánones gracias a su apariencia personal (que no demerito, porque la apariencia física es importante), pero el punto es que no se toman el trabajo de tener conciencia de que esto es una profesión y ellos no son profesionales de la misma.”⁶⁹

Hay que aclarar que cuando Cao habla de ser profesional, se refiere a individuos que entienden su oficio y las repercusiones de este en la sociedad, por lo tanto son conscientes del poder que tienen en sus manos y la responsabilidad que implica darle un uso adecuado. Eso, como producto de una formación académica durante varios años de estudio. Lamentablemente, el panorama descrito en la actualidad dista un tanto de este ideal, por eso se ven personajes que llegan a la televisión desconociendo totalmente las posibilidades comunicativas de este medio.

Hay que anotar que Cao profundiza en este fenómeno desde su perspectiva de actor, por lo cual se enfoca en una visión sobre su oficio (es apenas natural). Sin embargo, como pudimos ver que él mismo corrobora anteriormente, este fenómeno se extiende no solo a la porción de actores, sino que sucede con demás Comunicadores Audiovisuales. Entiéndase directores, libretistas y productores que desconocen el poder comunicativo de la televisión, por lo cual se obtiene como resultado una televisión absolutamente comercial, con ninguna clase de interés social cuyo único objetivo es hacer dinero.

A medida que la conversación va avanzando, su descontento con las condiciones actuales de la televisión colombiana, es cada vez más evidente. El tono de su voz aumenta notablemente a momentos; se hace especialmente enfático en ciertos puntos. Es algo así como un padre que regaña a su hijo. En este caso, como un maestro que tiene una clara necesidad de ser escuchado por las futuras generaciones de Comunicadores Audiovisuales.

*“La mayoría se quedó en lo fácil ¡Hace la telenovela, sigue siendo la ex reina, vende champús y jabón “LUX”! además tiene una cadena de relojos, zapaticos, pulsitos y de medallitas y de no sé qué cosas ¡Y les entra mucha plata!... Pero no se gasta esa plata en cultivarse y en cultivar su cerebro ni su intelecto y es la mayoría de los casos. (...) Mejor dicho, yo lo que quiero transmitir es que **todo aquél que quiera ser actor, lo***

⁶⁹ IBID.

*primero que tiene que hacer es ESTUDIAR. Y no un taller, ni dos, ni tres, ni con cuatro nadie llega a ser actor... Estudiar a fondo, porque aun con cincuenta años de dedicación yo me pregunto si soy actor.*⁷⁰

...No pierde oportunidad para dirigir respuesta alguna, hacia su crítica a la frivolidad del medio y la importancia de ofrecer calidad en la labor que desempeñemos desde la que sea nuestra posición como comunicadores. Como por ejemplo, cuando le pregunté sobre las diferencias que implica el trabajo en cada medio para el trabajo de un actor.

*“El actor es EL MISMO, es un cuento chino que un actor del teatro es actor de teatro y no puede hacer televisión; un mal actor de teatro es un pésimo actor de televisión y peor en el cine. El asunto es ser un buen artista, un buen actor, un buen intérprete, lo único que cambia en cada uno de los medios es la proyección. Es un fenómeno de expresión, no de creación; El actor es el mismo, la técnica es la misma. Ahora, un buen actor de teatro es un buen actor de cine y también de televisión, siempre y cuando sea capaz de ampliar o reducir su mundo expresivo.”*⁷¹

Claro está, que también trae a consideración algunos ejemplos para indicar que en medio de lo que parece ser un desolador panorama, aún hay esperanzas. Cuando hay amor por la profesión y se tienen unos objetivos claros, la necesidad de hacer las cosas bien hechas, se hará inminente.

*“Un muy buen ejemplo de esta necesidad de formarse es Margarita Rosa de Francisco, que fue una reina de belleza. ¡Hoy nadie se acuerda que Margarita fue reina! y si, sigue siendo una mujer atractiva, pero ella se preocupó por estudiar. Entonces tú ves a Margarita como “La actriz Margarita Rosa” no “La ex reina Margarita Rosa” ni “La modelo Margarita Rosa” o “La presentadora”... Todo eso lo hizo, pero ella decidió que quería ser actriz y cuando lo decidió, corrió el riesgo, se fue de la pantalla chica cuando estaba en su mejor momento, a una escuela.”*⁷²

Así mismo, comenta que hasta hace dos décadas, los contenidos televisivos nacionales, a pesar de sus características tecnológicamente inferiores, sobresalían por la manera en que reflejaban a una sociedad y se aproximaban más a lo que él propone sobre cómo debería ser la televisión. Por otra parte, nombra países cuya televisión es modelo a seguir.

*“Cuando yo llegué a Colombia se veían unos seriados, de los cuales podía gustarte uno más que otro, pero todos estaban íntimamente ligados a los intereses de la sociedad colombiana. Eso se ha perdido. No sólo en Colombia, es a nivel latinoamericano. (...) Un buen ejemplo de cómo hacer televisión, es la BBC de Londres. Rusia también tiene excelente televisión.”*⁷³

Igualmente, cree que la industria televisiva colombiana lo tiene todo para ser pionera como productora de contenidos televisivos de alta calidad en Latinoamérica.

“En el aspecto tecnológico la televisión colombiana es de las más avanzadas de América Latina. (...) Eso me confirma que se puede hacer bien, se puede hacer con talento y se puede contar una buena historia muy bien hecha. Por ejemplo, con Pasión de Gavilanes, nadie me puede decir a mí que fue por los músculos de Mario Cimarro. Eso fue un guion bien hecho por Julio, una buena proyección del trabajo de Rodrigo Triana y un

⁷⁰ IBID.

⁷¹ IBID.

⁷² IBID.

⁷³ IBID.

elenco de actores de soporte eminente. Cada vez que hay un súper éxito, uno dice ¿Qué pasó aquí? Eso hay que analizarlo.”⁷⁴

En ese orden de ideas, identificamos dos puntos clave en la percepción de Cao. El primero, como ya se ha dicho, es la formación de profesionales competentes para desempeñarse en este medio. El segundo, nos lo explica él mismo.

“Eso hace que uno como artista, como intérprete y cómo ciudadano que cree en lo que habla y lo que hace, se pregunte ¿Qué puedo hacer? La única respuesta, realmente personal, es exigirme aún más en cada uno de mis trabajos, de mis posibilidades y así soy con la gente que trabaja alrededor mío. (...)¿Cómo puedes estar mandándole un mensaje a tu novia por teléfono cuando ya están diciendo “5,4,3,2”? ¿¿Cómo?? Eso es un irrespeto que no le permito a nadie y no actúo y se para la escena. Les hago pasar la vergüenza de que Jorge Cao no dejó grabar porque sencillamente ellos no estaban preparados para hacer la escena conmigo.”⁷⁵

El actor le apuesta a un método de trabajo dónde la rigurosidad, hasta en el último detalle, es su principal consigna. Aparte de la importancia de formarse académicamente, piensa que día a día hay que exigirse en lo que se hace y nunca dar pie a la mediocridad, ni al conformismo. Reconoce que luego de los años que lleva ejerciendo su oficio, tiene la experiencia necesaria para resolver ciertas situaciones sin mayor esfuerzo, sin embargo, él prefiere no optar por opciones facilistas.

“Después de tantos años de experiencia, tienes tantos resortes en las manos que inconscientemente puedes aplicar trucos... Y con el mínimo esfuerzo, en el mundo que yo me muevo, te lo aceptan. Hay una frase horrorosa en la televisión: “ESO AGUANTA”... Cuando a mí me dicen que eso aguanta, me quiero morir, porque no quiero hacer una cosa que se llame “Eso aguanta”, quiero hacer una cosa que tenga un valor para los demás, porque eso son mis sentimientos... Y desgraciadamente, la mitad de los productos salen con que “Eso aguanta.” No con lo que tú podrías hacer, se quedan con el mínimo, porque eso es lo que hay alrededor.”⁷⁶

Para ir concluyendo, lo que expone Cao acerca del tema en cuestión, se resume como un medio con serias posibilidades de dar productos de calidad, con calidad humana y técnica de primera línea, sin embargo, esas posibilidades se están desaprovechando por dos factores. El primero, los altos niveles de empirismo presentes en los responsables de la producción televisiva en el país, esto producto de la ausencia de respeto por los oficios y la creencia que no se necesita mayor formación para ejercerlos.

Segundo, la actitud conformista que prima en el medio, causando el desinterés por mejorar la calidad del trabajo y la comodidad que produce resolver las cosas de forma fácil y de todos modos, obteniendo enormes dividendos que han contribuido a invertir las prioridades, ubicando (en muchos casos) grandes ingresos por encima de aportar algo para contribuir a una mejor sociedad, que debería ser la prioridad.

⁷⁴ IBID.

⁷⁵ IBID.

⁷⁶ IBID.

Si hubo algo que me asombró mientras entrevistaba a este hombre, es la forma tan directa, sin reparos, que tiene para expresarse (Tal como lo hacía su personaje del Abuelo Martín, en *Pasión de gavilanes*). Es decir, me he encontrado con varios actores conscientes de lo pequeño que es este medio, quienes se intimidan ante una grabadora y prefieren omitir detalles por cuidarse de herir susceptibilidades. Honestamente, dudo que este hombre con sus cincuenta años de trayectoria artística haya desconocido eso. Más bien, pienso que a él le pesó más el amor por su arte y las ganas de contribuir al mejoramiento de su espacio de trabajo para que futuras generaciones de actores comprometidos con la sociedad, puedan ejercer su oficio a plenitud, de una manera profesional y responsable, ante todo.

Pensándolo bien, en el punto dónde se encuentra Jorge Cao, no debe tener miedos. Él ya hizo su gloriosa carrera, ya le dio importancia a su nombre y ya se ganó el respeto de su público; eso nadie se lo va a quitar. Así mismo, sabe que el camino que tuvo que recorrer para llegar a dónde está, será recorrido por toda una generación que viene a sus espaldas, de los cuales, unos tantos lograrán alcanzar la misma gloria en el mismo espacio de trabajo dónde lo hizo este actor. Seguramente, el brillo de esa futura generación sea algo que Cao no presencie personalmente, pero en todo caso él necesita asegurarse de que una parte de él perdure para posteridad, porque solamente así su mensaje alcanzará la inmortalidad y llegará a generaciones posteriores de comunicadores que tienen en sus manos la tarea de construir el escenario ideal para que el artista ejerza sus posibilidades creativas. Yo creo que la televisión puede serlo.

Siendo así, apago la grabadora. Me invita a tomar una taza de té mientras profundiza de forma más concreta en algunos aspectos de la entrevista. Sugiere algunos nombres que él considera valiosos para complementar esta investigación y me pasa un par de números. Tras despedirme de su esposa, quien muy gentilmente recoge las tazas vacías, me acompaña hasta la puerta del apartamento y espera hasta que el ascensor se abra por mí. Le agradezco una vez más y me voy, con el compromiso de pasarle una copia del trabajo terminado... Quizá, ese sea el más simple de los compromisos adquiridos aquella fría mañana de ese sábado veintitrés de marzo.

Alfonso Ortiz: La voz de un maestro

“Uno puede poner su granito de arena desde su posición y yo con todos los alumnos que me pasan trato de dejarles alguna semilla, alguna inquietud para que lo desarrollen más adelante. Creo que lo estoy haciendo bien.”

-Alfonso Ortiz

Actor colombiano con más de dos décadas de trayectoria. Ha tenido experiencia en cine, teatro y televisión. Cómo él mismo indica: *“A mí me ha tocado formarme seriamente por mi pasión, pero no he tenido escuela. No he tenido sino una práctica inmensa y muy intensa en todo lo que hago.”*⁷⁷ Por lo tanto, destaca un alto nivel de empirismo en su carrera. Sin embargo, ha tenido la oportunidad de estudiar directamente a maestros como Peter Brook.

Es reconocido como uno de los formadores de actores más importantes que tiene el país. Angie Cepeda, Miguel Varoni, Flora Martínez, Cristina Umaña, Juanita Acosta, Paola Turbay son solo algunos de los nombres que uno encuentra en la lista de alumnos que ha tenido. Su trayectoria como docente abarca Colombia, donde ha sido profesor de la Universidad Nacional además de su propia academia y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por su escuela, aparte de las luminarias anteriormente mencionadas, de la mitad del gremio actoral en Colombia y de mí, han pasado toda clase de personas, de las cuales es de destacar el hecho de que cierto porcentaje de los alumnos que maneja, son personas sin ambiciones de desarrollar una carrera profesional de actuación. Contrario a lo que se podría imaginar, en la escuela de este maestro aparte de actores, han pasado ingenieros, abogados, odontólogos y demás personas que acuden a él como una ayuda de orden psicológico para sus vidas.

Aprovechando mi posición como alumno del maestro, no me fue muy difícil concretar una cita con él, un sábado en su apartamento al norte de Bogotá, justo un par de horas después de haber entrevistado a otro maestro de la actuación, como Jorge Cao. Luego de los encuentros con estos dos personajes el mismo día, aquél fue extraordinariamente prolífico en relación a mi trabajo de grado y mi carrera.

Alfonso Ortiz destaca un valor altamente terapéutico por parte de la actuación, a la hora de definir lo que es un actor.

“Un actor es una persona que puede reflejar y expresar muchos mundos sin necesidad de vivirlos realmente... Un asesino, lo que sea, se pueden descargar muchas cosas ahí y por eso es algo terapéutico. Yo

⁷⁷ Ortiz, A. (2013, 23 de marzo), entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.

creo que en ese sentido, tanto un director como un actor pueden hacer un arte para sanar. Es decir, dejar algo que ponga a la gente a pensar, que se lo cuestione y le sirva para la vida. Decía alguien que para ver la luz, hay que escarbar en los lugares más oscuros del ser humano... Uno puede poner cosas muy truculentas y eso, pero siempre en la búsqueda se puede encontrar algo que sane al ser humano."⁷⁸

En ese orden de ideas, una de las características más importantes que tiene este actor es el usar su oficio para ejercer, hasta cierto punto, como un psicólogo que cura traumatismos, miedos y demás limitaciones mentales que padecen aquellos que llegan a su academia, con la simple finalidad de hacerse mejores seres humanos. Alfonso cree que este arte puede hacerse para sanar y eso es lo que se percibe al escucharlo contar sus anécdotas como formador de actores durante alguna de sus clases.

Es muy clara su posición respecto a la necesidad de que todo aquél que quiera dedicarse a este oficio, sea un profesional íntegro como ser humano. Le otorga especial importancia a la calidad humana y al respeto como condiciones básicas de quien desee desempeñarse en el oficio de las emociones y los sentimientos, a la hora de dar su definición ideal de director.

*"Una persona que tenga primero que todo un gran valor y una gran calidad humana. Que respete el trabajo del actor, porque es muy serio. Alguien decía que el rey de la escena es el actor, porque una vez que uno está ahí, nadie puede intervenir. Entonces, mi director es alguien que tenga una calidad humana, que entienda la psicología del actor. (...) Un director tiene que tener mucha calidad humana, mucho conocimiento de la psicología del actor... Y evidentemente mucho conocimiento de lo que va a decir con su obra, su novela, su película."*⁷⁹

Un actor, durante alguna de estas entrevistas, citaba a Andrés Parra diciendo que hay tres clases de actores. Un actor sacro, que jura nunca pisar un set de televisión. Un actor *Bodytech*, que se forma en gimnasios y un actor práctico, que se encuentra entre ambos. Alfonso Ortiz, sin duda, es el mejor ejemplo de esta clase de actor práctico. Su concepto sobre la televisión es un poco menos radical y más de aceptación que el que podrían tener otros actores. Esto se hace evidente cuando se le preguntó si un actor podría empezar en la televisión.

*"Claro, ahora en estos tiempos modernos un actor puede iniciarse en la televisión o el cine, sin necesidad de haber abordado el teatro que es lo que se dice que es que el actor tiene que haber sido de teatro inicialmente... No, ya no. Un actor puede iniciar en la televisión o en el cine."*⁸⁰

Así mismo, se aleja de aquella visión según la cual todo actor debe formarse en el teatro. Ortiz cree que el teatro no tiene que ser la base principal de un actor, necesariamente. Cómo él mismo lo indica, su línea de pensamiento es más pragmática y libre de romanticismos.

⁷⁸ IBID.

⁷⁹ IBID.

⁸⁰ IBID.

“Es que lo que pasa es que los románticos se quedan en esa pregunta y entonces hablan que el teatro es la base principal que tiene que tener un actor, pero lo que pasa es que eso es una versión más romántica sin pensar en que las técnicas para actuar en cine y televisión son muy distintas a las que se usan en teatro. Lo que uno adquiere en el teatro es como un concepto y una filosofía de la actuación, más no una técnica.”⁸¹

Comenta que hay diferencias entre actuar para un auditorio y hacerlo para una cámara.

“Pues cuando un actor va a ejecutar cinco saltos mortales en una escena, es obvio que necesita un calentamiento físico, pero si son escenas naturales, cotidianas, ese calentamiento sobraría. (...) El cine y la televisión representan e interpretan la condición humana, que es la cotidianidad. Tú ves escenas y la gente come, entra, sale... Pero no sale botándose por una ventana en un tripe salto mortal.”

Ortiz plantea que el teatro, por sus condiciones técnicas demanda mayor expresividad por parte del intérprete. Contrario a la cámara, que demanda mayor contención e introversión emotiva.

“El teatro es una cosa macro, entonces todo tiene que ser más grande... La vocalización, la gestualización, todo eso debe ser grande y las emociones son un poco más de afuera, porque todo tiene que ser grande. Eso se estrella con la televisión y con el cine (más con el cine diría yo), porque si, es mucho más quietud, pero más interioridad porque allá si te van a ver... Cualquiera gesto que hagas tiene un significado emocional muy grande; en teatro lo dibujas. Entonces claro, si uno viene haciendo teatro muy duro y llega a la televisión, eso choca. Le toca aprender a hacer televisión. Cuando llegas, sientes que no estás haciendo nada y exageras todo. Cuando te van bajando, sientes que no actúas porque actuar era moverse mucho... Entonces, lo importante es encontrar ese mundo emocional. En el cine un movimiento de ojos es muy significativo, en teatro es nulo.”⁸²

Sin embargo, esa visión de aceptación hacia la televisión no significa el desconocimiento de la importancia del paso del actor por las tablas. También reconoce un panorama complicado para el ejercicio de la labor creativa del actor en televisión. Cree que hay limitaciones en este medio para la construcción de personajes, que no las hay en cine ni en teatro. La falta de tiempo es una.

“Cuando uno monta una obra de teatro por razones obvias tiene más tiempo, requiere mucho más elaboración para estar listo y presentarlo al público. Todo ese tiempo da como resultado un proceso colectivo de creación, de comentarios van, tal escena se hace no se hace, vuelven y se ensayan las escenas... En fin, hay un enriquecimiento en eso. En televisión no lo hay. En televisión vas solito hasta el mismo momento de hacer tu escena. Lo máximo que uno logra hacer en televisión es una cosa técnica que es pasar el texto con el compañero (risas)... De ahí no pasa, de ahí no pasa... Ósea, el actor es como un profesional mal entendido.”⁸³

Así mismo, reconoce que la televisión, debido a esa ausencia de tiempo para procesos de creación de personajes, tiene altos niveles de realismo por lo cual en muchos casos, el actor simplemente se muestra a sí mismo con sus características y particularidades; el actor es el personaje. Por esa razón cree que si bien, para la carrera de un actor no es fundamental el paso por el teatro, si es necesario por lo menos explorar más allá de la televisión; el actor debe tener espacios dónde pueda desarrollar el ejercicio creativo de su labor con total libertad.

⁸¹ IBID.

⁸² IBID.

⁸³ IBID.

“Sí, no hay (creación de personaje)... Es decir, en Colombia, el día que la televisión (sin perder lo comercial que es) le apunte a temas más trascendentes, contenidos con más elaboración artística... Tal vez si tengamos esa posibilidad de crear unos excelentes personajes... Pero aquí pues, si es lo que estás diciendo; es uno. Uno con un criterio y una manera de hacer, y hará algunos retoques al personaje... Pero si sigues haciendo televisión pues no tendrás una evolución muy grande como actor.”⁸⁴

En medio de la conversación, trae a coalición la problemática con *Los Tres Caínes*. De la que rescata varios aspectos para ilustrar su postura. El primero, es la censura comercial por parte de terceros y cómo este fenómeno constituye un limitante más hacia la producción televisiva, lo que restringe sus contenidos y afecta negativamente la fomentación de ideas novedosas, obteniendo como resultado una televisión estancada que no hace más que repetir fórmulas que en algún momento fueron exitosas.

“Ahora se vino la censura comercial encima... Eso es una censura y llegará el día en que no se podrá tocar ningún tema. El día que se toque un tema, por decir, del homosexualismo que es un tema tabú... Entonces los pautadores se retiran ¿Y qué vamos a hacer? ¿Novelas rosas para que el pautador no se vaya? ¿Las vidas de los cantantes?... Ya pasamos por este que está ahorita de moda (Rafael Orozco), ya hicimos lo de Marbelle, falta el de Shakira, el de Juanes, Rubén Darío... Entonces esto se va a volver un “musi-drama” ¡Eso no puede ser! No, los temas tienen que tocar realidades y cosas porque si no se vuelve una sola comercialización. Esta pelea está interesante porque los canales, si se dejan, les va a tocar hacer lo que quiera el pautador.”⁸⁵

El segundo, es el entendimiento que merece la labor del actor por parte de una sociedad. Hace una interesante comparación del oficio del actor con la medicina y el juramento hipocrático.

“A Julián Román le mandaron una carta diciéndole que no debería haber hecho eso que porque las víctimas... Yo creo que a nosotros nos cobija el juramento hipocrático (Que de hecho, lo decía Andrés Parra después de que lo dije yo). Un médico, si es racista, tiene que atender al negro. Uno es actor y tendrá que interpretar personajes malos como buenos. Yo lo que hice en el teatro era hacer obras, pero alguien tenía que hacer de malo así la obra estuviera comprometida... Entonces al pobre muchacho ya lo tienen acosado.”⁸⁶

A medida que la charla tomaba el rumbo del impacto que puede causar este oficio en una sociedad, se me escapó una pregunta que no estaba planteada en el cuestionario original, sobre si el actor desde su labor podía ser un Comunicador Social.

“Sí, si claro. Porque uno se vuelve modelo de muchas cosas y los personajes dicen cosas, entonces uno se vuelve modelo de comunicación. Decía alguien que en una obra cuando hay cien espectadores, hay cien libretos. Cada uno lo ve desde un punto de vista... Entonces si Julián Román y los otros actores están haciendo de los Castaño, pues están dando una visión. Ahora ¿Cómo lo maneja el productor? Que en este caso sería entre RTI y RCN... ¿Uno que hace? Ósea, es muy complejo.”⁸⁷

⁸⁴ IBID.

⁸⁵ IBID.

⁸⁶ IBID.

⁸⁷ IBID.

Sin embargo, expone que este carácter comunicador del actor se ve mutilado por factores como los anteriormente mencionados en el ejemplo de *Los Tres Caínes*. Por lo tanto la labor del actor en televisión se reduce a hacer una buena interpretación de un guión que escribe alguien más.

En medio de su lenguaje a momentos irónico y con sutiles pinceladas de humor inteligente ubicadas en puntos muy precisos – característica representativa del maestro – plantea la hipotética posibilidad de montar su propio canal, independiente de los intereses de la pauta publicitaria. De inmediato aterriza la idea, dejando claro que ni él, ni ningún actor en Colombia tiene los recursos para hacer eso, por lo tanto se refugia en el teatro para cumplir con este papel de Comunicador Social.

“Yo por mi parte, por lo menos, hago teatro todavía y ahora estoy haciendo una obra muy comprometida temáticamente, sobre el Palacio de Justicia. Es una obra que la hemos hecho varias veces, ahorita acabamos de llegar de Buenos Aires, con unas buenas funciones... Pero yo sé que esa obra a mí no me da plata, pero sí cumpro como comunicador... Pero si no puedo vivir de ese teatro, pues... Mis colegas me dicen que ese teatro me conviene muchísimo, pero lo que tengo que saber es que soy actor profesional y que así como puedo hacer un blanco, también hago un negro... Y un castaño (risas).”⁸⁸

Así mismo, al confrontarlo con los altos niveles de empirismo presentes en este medio considera que el estado desempeña un papel muy importante en la formación de artistas integrales en Colombia. Pone como ejemplo la presencia de un teatro nacional en Francia, el cual es responsabilidad del estado y los resultados que esto ha dado en la producción cultural de dicho país. Lamentablemente, en nuestro país no sucede lo mismo.

“Muy cierto. Es decir, somos empíricos. Empíricos en muchos sentidos... Pero repito, eso también es culpa del estado. (...) Entonces a estos politiqueros no les interesa en ningún momento, construir un pueblo con pensamiento, con contemplación artística. (...) Entonces no hay políticas y no hay lugares dónde formarse seriamente... Hasta ahora están saliendo y son pocos, pero no hay incentivos para hacer universidades grandes de esto... No hay una universidad del actor, del director, del cineasta, de las artes escénicas... Entonces queda el empirismo.”⁸⁹

Alfonso plantea que es muy complejo explicar el por qué alguien decide dedicarse a las artes como carrera, sin embargo lo explica considerando que dicha inclinación es algo intrínseco todo ser humano, no obstante, el que una persona opte por este camino como una alternativa de vida, ya depende de factores más externos como el contexto en que se enmarque su crianza.

“Creo que el ser humano tiene que tener un impulso hacia algo, que bueno, ya haya sociedades que le ayuden y otras no... Pero en todo caso el temperamento y el carácter que uno tenga para poder encaminar esos impulsos son muy importantes. (...) Estamos en un contexto muy adverso en la medida en que las artes... Comenzando por el estado que las políticas culturales no existen, realmente no existen para apoyar y ayudar

⁸⁸ IBID.

⁸⁹ IBID.

*a la gente que tiene inclinación artística en cualquier lado. Eso obviamente, debilita muchísimo las posibilidades de alguien que no encuentra horizontes ni maneras de manifestarse, entonces se quedan ahí.*⁹⁰

Da como ejemplo de esto, su propia experiencia de vida. Cómo él, en medio de sus hermanos y un ambiente ciertamente influenciado por la literatura y los espectáculos, optó por el camino de la actuación.

*“Yo pienso (no por defender lo artístico) que el ser humano es en su tendencia inicial es artista. Pues porque es una manifestación del espíritu, del alma, etc. Lo que pasa, es que la sociedad lo castra, en la mayoría de las veces (sin demeritar a los científicos). Es un impulso, muy innato, muy misterioso que evidentemente necesita de unas influencias externas que impulsen a eso... Pero eso sigue siendo muy complejo, porque en mi familia, por ejemplo, somos cinco y ninguno más se fue por el oficio de la actuación. Sin embargo, tuvimos una educación, muy cercana, (sin que mi padre fuera literato ni mucho menos) a observar y asistir a eventos muy artísticos... A veces he pensado que esa influencia hizo efecto en mí... Pero entonces hubiera hecho efecto en mis hermanos también... Es algo muy complejo.”*⁹¹

Trato de inclinar la conversación hacia buscar alternativas para mejorar la producción artística y televisiva en Colombia. Además de la fomentación de políticas culturales por parte del estado, anteriormente mencionada, también surge una nueva costumbre que se está viendo en algunas producciones; la figura de un *coach* actoral, encargado de trabajar con el equipo de actores, cierto tiempo antes de empezar grabaciones.

*“A mí, por ejemplo, me han contratado un par de veces para que maneje los elencos antes de grabar. Pero eso no ha prosperado, porque si me ha pasado tres veces, no es más y no se ha vuelto una cosa sistematizada (...). Ellos asumen que los actores saben actuar y saben qué partido jugar. (...)Ojalá suceda, porque es importante por lo menos ver la cara de con quién vas a trabajar. Yo he hecho como unos tres entrenamientos de eso... Es que lo que no pueden asociar es si ese entrenamiento es bueno o malo dependiendo del rating. Él que haga el entrenamiento no te puede garantizar el rating... Pero sí debería hacerse para que se profesionalice más.”*⁹²

Igualmente, el director podría apoyarse en esta figura para cuidar el trabajo de los actores al mismo tiempo que se encarga de cuidar todo el andamiaje técnico que supone una producción audiovisual, como sucede en otros países.

*“En México, hay director de escena y director de cámara... Aquí se ahorran ese trabajito y el director hace todo, absolutamente todo (risas)... Pero tiene que haber un director de escena que es lo que decíamos el coach. En Estados Unidos se usa mucho, en las películas hay un coach que es una de las manos derechas del director que el director le dice “vaya y dígame al actor que cuando vaya a grabar tiene que tener este y este sentido”... Y no es el director que va hasta allá y lo hace, pero él maneja el macro. Tiene unos asesores que son de su entera confianza... “Este coach me transmite bien la idea al actor” y el maneja su macro porque ya sabe que en cada punto hay asesores que le ayudan.”*⁹³

⁹⁰ IBID.

⁹¹ IBID.

⁹² IBID.

⁹³ IBID.

No siendo más, me dispongo a apagar la grabadora. Alfonso tiene una cita en Unicentro, más hacia el norte y me ofrece acercarme a algún punto siguiendo su ruta. Yo me dirijo en sentido contrario por eso solo lo puedo acompañar hasta la salida de su apartamento. Uno de los aspectos que destaco en este formador de actores es que siempre está impulsando a sus estudiantes para que se arriesguen sin miedo a buscar oportunidades dónde sea que las haya, por sí mismos. Las clases con este maestro no solo tienen por objetivo la formación de buenos actores, sino la concientización de que para alcanzar el éxito en este oficio no solo basta el talento, sino la habilidad para saber mostrarlo.

Por eso en el corto camino de su apartamento a la portería, la charla toma un sentido más personal en cuanto a mi proyecto de carrera. Me advierte de la importancia de la decisión que tengo que tomar estando ya en vísperas a una práctica profesional, la cual es determinante a la hora de encaminarme en este medio... Bien sea delante o detrás de cámaras. Alfonso se despide de mí y se monta en su carro mientras me quedo contemplando el día. La que fue una mañana lluviosa se acaba de convertir en una tarde soleada.

Diego León Hoyos: La representación como necesidad humana

“Si hay otra cosa que nos caracteriza y de verdad nos diviniza es que del deseo pasamos a la adoración, al amor y al afecto; del placer al erotismo entendido como una expresión maravillosa del espíritu. Yo solía decir que el alma, lo más profundo, está en la piel.”

-Diego León Hoyos

Actor, director y pedagogo. Estudió Comunicación Social en la Universidad Jorge Tadeo Lozano por ser lo más parecido a la dirección de actores. Fundador del Cine Club Universitario y Cine Club de Bogotá. Se desempeñó como crítico de cine para las revistas *Cromos* y *Alternativa*. Su carrera como actor empezaría a principios de los años ochenta cuando después de haber hecho un taller de actuación con Sebastián Ospina, descubre que tenía talento para la interpretación. De ahí en adelante seguirían producciones como *Los pecados de Inés Hinojosa*, *Tentaciones*, *La casa de las dos palmas*, *Quack* (Junto a Jaime Garzón) y *Sangre de lobos* entre otras, con las cuales se inmortalizó en la memoria de todo un país.

Hoy día, es uno de los rostros más familiares para los colombianos, gracias a la televisión. Actualmente es el director general de CREA, (Centro de Realización de Estudios Audiovisuales) la escuela del canal RCN que tiene por objetivo formar actores, directores, productores, guionistas, técnicos y demás personal competente para desempeñarse en el medio audiovisual.

Esta vez, con la compañía de Maria, mi asesora de tesis y amiga personal del entrevistado, el encuentro estuvo enmarcado por un bohemio atardecer, típico en una zona como las torres del parque, dónde está ubicada su residencia. Me ofrece una cerveza pero se acuerda de mi condición de estudiante y termino aceptando simplemente un café. Luego de un recorrido por su apartamento dúplex, del cual destaco la vista de la terraza superior así como también una fotografía de Fanny Mikey ubicada junto a la de su madre, llegamos a la sala y enciendo la grabadora.

Para empezar, destaca unos orígenes de carácter existencial por parte del teatro en el sentido de que surge como respuesta a una necesidad que tiene el hombre por descifrar interrogantes producto de la conciencia de que su presencia en este mundo no es eterna.

“El miedo ante la muerte es tan aterrador porque la condición del hombre es primero que se ríe, segundo que se enamora, que hace el amor y tercero que es consciente de su propia finitez, que se va a morir. El teatro, (no solo el teatro sino el rito funerario) lo que hace, es querer vencer a la muerte. Casi que yo diría

*que el verdadero pecado original es suponer que el alma es eterna y eso es querer emparentar al hombre con Dios.*⁹⁴

De esta forma el teatro adquiere un sentido sagrado, pues permite consagrar la vida y el problema de la muerte pasa a un segundo plano.

*“Ahora, el rito propiciatorio y el teatro y las conexiones mágicas, son una manera de entender al mundo. Lo que el hombre quiere con el arte con el rito y la magia, es actuar sobre la naturaleza. Por eso empieza a actuar el hombre y porque necesita una idea sobre sí mismo pero la sociedad se vuelve enormemente compleja. El problema de la muerte aún sigue pero nuestras preocupaciones ya son de otra índole, giran más en torno al sentido de la vida que de la muerte y yo creo que el teatro y las representaciones, desde que existen, han tenido una función; descifrar la vida.”*⁹⁵

En ese orden de ideas trae a coalición el tema de CREA y su labor en dicha escuela, al tratar de concientizar a sus alumnos de lo anteriormente dicho sobre el origen divino de la actuación y el respeto que esta profesión exige.

*“Lo que buscamos es que cuando un muchacho de estos se pare ante una cámara, tenga la conciencia, ética, técnica y profesional, de entender que detrás de él, está la historia de toda la actuación, lo que equivale a la historia de la humanidad. Es importante que un actor entienda que su labor, que lo que está haciendo, es ayudar a descifrar la vida... ¿Por qué la gente lo necesita? Porque la vida es muy tenaz y muy difícil.”*⁹⁶

Plantea que para dedicarse a la actuación, lo primordial es tener un “don.” Si no se tiene, por más que la persona en cuestión se esfuerce, se forme y estudie, nunca podrá ser actor.

*“Hay una cosa un poco cruel en este oficio, que es el don (entendamos don como talento). Es muy cruel porque se reparte de manera arbitraria. Por ejemplo, a mí me gustaría cantar como Shakira o como Plácido Domingo pero no puedo, ¡No puedo! no hay la menor posibilidad de que lo logre ni con un gran entrenamiento. Pienso que la persona que es actor de alguna manera tiene que tener el don.”*⁹⁷

Partiendo de que se tiene el mencionado don, es cuando viene el estudio, sin una adecuada formación también es muy difícil obtener un actor, por lo tanto el don será completamente inútil.

*“El don es como el ADN de una mata. Esa mata tiene un ADN que es el don, el don extraordinario del que sale una flor... Pero si usted no la cuida, no le echa agua (convirtamos eso en el equivalente a estudiar). Entonces, ahí hay un potencial genético que produce una orquídea, pero si no se cultiva ¡De ahí no sale una flor ni por el putas!”*⁹⁸

De la misma manera, es fundamental conocer, entender y observar la condición humana para ser un buen actor. En teoría, el conocimiento de esa condición humana debería hacer al individuo una mejor persona. No obstante, hay casos de excelentes actores cuya calidad humana brilla por su ausencia.

⁹⁴ Hoyos, D. (2013, 10 de abril). Entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.

⁹⁵ IBID.

⁹⁶ IBID.

⁹⁷ IBID.

⁹⁸ IBID.

“Si no es porque es antiético, le mencionaría aquí cuatro personas que son extraordinarias, que son unos hijueputas y son cuatro de los mejores actores de Colombia. Entonces, yo sí creo que hay actores que pueden ser pésimos seres humanos pero grandes actores, porque lo que pasa es que si tienen una gran humanidad muy grande, en el sentido que tienen la inteligencia emocional súper evolucionada. ¿Usted ha visto una mujer cuando odia a otra? ¿La cantidad de cosas tan inteligentes y tan malvadas que puede decir?? Eso porque detecta exactamente como pegarle una puñalada dónde más le duele. Mejor dicho, para ser gran actor hay que conocer muy bien la condición humana o por lo menos percibirla. Pero de ahí, a que esa persona sea una buena persona... No necesariamente.”⁹⁹

En todo caso, Diego León Hoyos considera que la carrera de un actor, más allá de empezar por el teatro, el cine o la televisión, debe empezar por la escuela. *“Pues yo creo que lo primero es estudiarlo, después puede venir lo que sea pero lo primero, antes que el cine, el teatro, la televisión, debe estar la escuela.”¹⁰⁰* Sin embargo, destaca que así como hay algunos espectáculos teatrales que exigen un gran trabajo físico, por encima del actoral, también hay otras tendencias realistas en cine que no demandan mayor esfuerzo.

“Ahora, hay géneros... El teatro expresionista, las cosas que hemos traído al Festival Iberoamericano de Teatro (o que traía Fanny, pues) son cosas que no puede hacer cualquiera, es decir, ellos son atletas antes que actores. En cambio, la actuación (digamos convencional), el realismo que hay en el mundo desde finales del Siglo XIX, desde Stanislavski y después el cine norteamericano que para mi gusto fue la gran actuación del Siglo XX... Pues, ahí la gente no necesita una preparación física muy grande, a veces ni actoral. Umberto D es una película de Vittorio de Sica, divina, que es protagonizada por un profesor de historia del arte que era amigo de él. Pero si una persona quiere dedicarle su vida a esto, profesionalmente hablando, aun en el caso del realismo que no tiene que ser atleta ni nada, yo sí recomiendo que en primer lugar la escuela... Y después sí, el escenario y luego ya que sea cine o televisión.”¹⁰¹

En cuanto a métodos actorales, se muestra muy abierto a que cada actor arma su propio método en base a sus experiencias y puede ir personalizándolo como mejor le funcione. Cada ser humano es diferente el uno del otro, por ende no se podría establecer un método estrictamente uniforme que aplique para todos los actores.

“El método es que cada actor agarra su método, intuitivamente a partir de las técnicas que adquiere. Yo creo, como decía Stanislavski, que todos los seres humanos tenemos todos los sentimientos, de alguna manera, en su personalidad y su psiquis. Lo primero es interpretar, ante qué tipo de personaje estamos. Lo que proponían Strasberg y Stanislavski era encontrar situaciones equivalentes en la vida de uno.”¹⁰²

De esta forma, la vida del actor se convierte en la materia prima para la creación escénica y la técnica es un elemento que permite poner sus experiencias personales al servicio del arte de la actuación y por ende, de un personaje.

“Si el actor no usa su experiencia personal, no sirve. La formulación de Stanislavski y Strasberg es una cosa que no se puede volver mecánica, porque el entrenamiento físico y la manipulación de los sentimientos es lo que vale. Pero yo creo que si uno no recupera algo de su experiencia personal, no llega a eso. No

⁹⁹ IBID.

¹⁰⁰ IBID.

¹⁰¹ IBID.

¹⁰² IBID.

necesariamente una anécdota puntual, puede ser una desolación que te produjo una película, la muerte de alguien, experiencias ajenas, etc.”¹⁰³

En su caso particular, cuenta que su método parte del entendimiento del conflicto y las relaciones entre los personajes, más que aprenderse una letra. Cualquier guion tiene un conflicto y unas relaciones entre personajes, sin importar lo elementales que sean. De ahí es de dónde este actor y director parte para crear sus personajes.

“Mi método está en tratar de entender lo que le pasa a ese personaje y en términos de memoria si no entiendo emocionalmente qué es lo que quiero producir en el otro, no me lo aprendo nunca. Yo no me aprendo las palabras de memoria, me aprendo las relaciones. Lo primero es detectar muy bien el conflicto y luego especular, precisar emocionalmente, qué me significa, si tristeza, júbilo o qué. Hasta en la comedia más elemental, en Tentaciones, yo tenía que tener clarísimo cuando me llegaba el sentimiento de gloria: “¡LA JODÍ!”... A la diabla (risas) y viceversa cuando me dejaba achantadísimo. Eso era una cosa aparentemente elemental a la que no le cabía ninguna reflexión intelectual, pero claro que si le cabe porque es en la relación del conflicto donde hay una historia.”¹⁰⁴

Así mismo, este proceso de creación actoral se debe enmarcar dentro de una relación actor-director donde ambas partes puedan participar abiertamente, entendiéndolo así como un trabajo en equipo donde el actor propone y el director trabaja en base a esas propuestas. El buen director convence, no obliga y así mismo será capaz de venderle sus objetivos personales a una colectividad sin tener que imponerse.

“Para mí, la construcción del personaje es definitivamente una cosa que hacen el director y el actor. Es posible que el director interprete la obra y quiera decir algo, pero tu misión como actor, si haces bien tu trabajo, es poner tu talento a la orden para decir lo que ese tipo quiere decir y no lo que tú quieres decir (de ahí viene el problema de las vanidades en escena). Un muy buen director es el que es capaz de convertir su interpretación en un propósito colectivo.”¹⁰⁵

En medio de la entrevista, entra al apartamento Yaneth Waldman. Nos saluda con una amplia sonrisa y observo que tal como lo captan las cámaras, esta mujer y sus características carcajadas tienen la cualidad de irradiar alegría por su camino y dejar una estela que influye sobre el ambiente por dónde ella pasa. Tiene un ensayo con Diego León por motivo de un próximo proyecto para las tablas. Éste le pide un tiempo mientras terminamos la entrevista y ella se retira a repasar su letra en otra parte del apartamento. Vuelvo a prender la grabadora.

En el caso de la televisión, Hoyos destaca una relación muy importante entre el director y el libretista. Nombra concretamente a Mónica Agudelo y su experiencia como directora de *La hija del mariachi*.

¹⁰³ IBID.

¹⁰⁴ IBID.

¹⁰⁵ IBID.

“Pero hay una relación más importante, al menos en televisión que es director-libretista. Eso es clave porque ahí nace el espíritu de la novela y a veces ocurre por razones de tipo industrial que a una pobre mujer que se mata dos años escribiendo una novela le imponen un director. Yo por ejemplo, he tenido la fortuna que siempre que he dirigido televisión, ha sido siempre con el libretista a mi lado, porque es una partitura y yo soy un tipo que tiene que leer lo que él quiere. Ahora, puedo opinar, desde luego. Mi trabajo con Mónica Agudelo en La hija del mariachi fue muy bueno.”¹⁰⁶

Así mismo, considera que hay aspectos que el actor debe tener en cuenta cuando trabaja en cada medio, bien sea cine, teatro o televisión. En teatro, destaca la importancia de la relajación para que el cuerpo y la voz puedan llegar hasta el espectador en la última fila; en cine y televisión se necesita una conciencia técnica para que la cámara y los micrófonos puedan registrar al actor sin dificultad, así como también un cuidado de la cronología del guion, teniendo en cuenta la discontinuidad de los medios.

“En teatro hay unos requerimientos vocales y un nivel de relajación indispensable. Primero para que a uno no lo gobierne el miedo y segundo para que el aparato que es el cuerpo no se desbarate con los dos primeros parlamentos. (...) En televisión yo sí creo que tiene que conocer la técnica. Saber exactamente qué está haciendo el camarógrafo, saber dónde está la luz, conocer todo el tema de los micrófonos, de los ejes. (...) Como la televisión y el cine se hacen de una manera discontinua obedeciendo la lógica de la producción, entonces puedes hacer una escena en Chía y la que sigue es en Bogotá, entonces toca llevarse a todo el mundo para Bogotá... Entonces es discontinuo y hay que tener una conciencia muy grande de en qué punto de la historia estás y que ha pasado con las escenas anteriores. Si hay un director bueno, él te ayuda con eso porque tiene clarísima toda la cosa.”¹⁰⁷

Hubo en particular, una frase que sintetiza las mecánicas de cada medio:

“Bueno, hay una frase que usted la va a oír mucho: El cine es del director, el teatro del actor y la televisión del productor.”¹⁰⁸

Cuando la entrevista abordó, finalmente el área de opiniones personales, las respuestas se volvían menos extensas pero más puntuales y jocosas. Opina que el teatro es el escenario ideal para el actor:

“Pues uno está feliz en el teatro pero la gente está aburridísima (risas). ¡Uno la pasa regio!... Pues la gloria del actor es el escenario. Es que hay una cosa que es volver al origen mismo de la actuación y eso es el rito. Lo que está pasando aquí, repercute en cien, doscientas o trescientas personas que hay allá y si hay conexión le juro que se establece un nexo que uno como actor o como espectador casi que lo puede tocar; es una conexión energética tan fuerte que se siente casi como si fuera material.”¹⁰⁹

También destaca como el avance de la tecnología ha transformado el concepto de televisión y cómo este puede variar dependiendo el país dónde se toque el tema:

“Con el desarrollo de la tecnología, en primer lugar la definición es cada vez mayor y las cámaras son muy versátiles. Con una cámara que usted puede comprar mañana mismo en el lago, se puede hacer una cosa de altísima calidad. La televisión pues es una cosa de los canales, que dependiendo del país, mi respuesta se

¹⁰⁶ IBID.

¹⁰⁷ IBID.

¹⁰⁸ IBID.

¹⁰⁹ IBID.

convierte en una bobada. Porque hay países dónde la televisión y sus gobiernos se han encargado de hacer cosas extraordinarias, el ejemplo más sonado, más palpable es la BBC de Londres. A nosotros nos ha tocado ver que se han hecho cosas muy, muy buenas y la propia televisión comercial ha hecho cosas muy buenas, de las cuales algunas yo he tenido la oportunidad de estar ahí, de estar entre los actores. Digamos La casa de las dos palmas, Los pecados de Inés Hinojosa, Quack, etc."¹¹⁰

Menciona a Federico Fellini y John Huston como sus directores ideales. Marcello Mastroianni y Dustin Hofmann también son su ideal de actor. Resume el concepto de director como *“un tipo que es capaz de volver colectivo un objetivo individual.”*¹¹¹ y cree que un actor es *“un tipo lo suficientemente desvergonzado como para exhibir sus sentimientos delante de todo el mundo.”*¹¹² Concluye la entrevista diciendo lo afortunado que se siente de estar liderando un proyecto como CREA por ser una experiencia piloto en Colombia. Apago la grabadora y termino con el café que me acompañó toda la entrevista.

Lo que hasta hace poco era un bohemio atardecer ya se volvió una noche muy bogotana. Diego León nos ofrece a Maria y a mí quedarnos para ver el ensayo junto a Yaneth. Lamentablemente, las obligaciones cotidianas pudieron más que las ganas de ver en exclusiva este evento. Tras una calurosa despedida acaba la que fue una entrevista con aires de tertulia. El maestro se dispone a seguir con sus compromisos y tanto mi asesora como yo, nos retiramos con la satisfacción de haber conseguido un aporte consistente para este proyecto y un documento para la posteridad.

¹¹⁰ IBID.

¹¹¹ IBID.

¹¹² IBID.

Consuelo Luzardo: Cincuenta y cuatro años de carrera

“A mí me siguen hablando de novelas que se hicieron en el 85, 79 y uno dice ¿Por qué las recuerdan a estas alturas con tanto afecto y todo? Porque cuando las vieron esa vez, fue algo que no solo les gustó sino que fue algo que les caló un poco más adentro y por eso permanece en el recuerdo.”

-Consuelo Luzardo.

Una de las actrices más emblemáticas de la pantalla nacional que casi ni necesita presentación pues de los cincuenta y nueve años que lleva la televisión en Colombia, su carrera abarca cincuenta y cuatro de ellos. Siendo tan solo una niña decidió que quería entregarle su vida a la actuación y así lo ha hecho hasta la actualidad. De esta manera ha encarnado infinidad de personajes, entre los cuales se destacan la abogada Lucrecia Gómez de *Don Chinche* y la inolvidable Cuqui de *Yo y tú*.

“¿Por qué entré a una escuela de Arte Dramático a estudiar? Digamos que son como ayudas del destino, del universo, de lo que sea que me mandaron al sitio que era, sin saber qué era eso. (...) Mi papá y un tío mío habían sido compañeros de estudio de unos hermanos Mallarino Botero, de los cuales uno, Víctor Mallarino Botero era un gran declamador, era un hombre de teatro y era el director de la Escuela Nacional de Arte Dramático de esta ciudad. Yo había tenido enormes problemas de timidez cuando pequeña... Era una cosa en los colegios, no quería socializar con nadie, tenía como problemas con interactuar con niños... Entonces creo que dijeron “Ocho días, en cuanto la suben a un escenario se pone a llorar, se devuelve a la casa y se acabó esta bobada.”¹¹³

La cita era en su apartamento ubicado frente al Parque de la Independencia. No me sentía capaz de presentarme ante este personaje, que particularmente me hacía sentir tan honrado por haber aceptado colaborar con este trabajo, sin tener un detalle con ella. Como buen colombiano que soy, dejé esto pendiente por hacer cuando faltaba menos de media hora para la cita. Por si fuera poco, por un error de cálculo el bus me deja en la carrera 13 con calle 26 y me tocaría subir todo el trayecto hasta la carrera quinta cargando con el peso de un computador en mi espalda. Esto en menos de diez minutos.

Con la mayor de las vergüenzas, la dejé esperando siete minutos. Me recibe impecablemente vestida, maquillada y presentada con toda la clase propia de una señora más bogotana que el chocolate santafereño y las onces. Ella, muy cordial, nota el esfuerzo que acabo de hacer y me ofrece un vaso con agua.

En una charla que se extendió durante hora y media, la actriz me dio un recorrido por la vida de la televisión nacional. Me contó desde cómo era el panorama antes de la llegada de la televisión,

¹¹³ Luzardo, C. (2013, 15 de abril), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogota.

durante la época de las radio novelas, hasta como ha sido su experiencia trabajando en su más reciente producción, *El laberinto de Alicia*.

“La televisión comienza en el 54. Lo que sí había en este país era muy buenos radio-actores, porque era la época importante del boom, del auge de las radio novelas. (...) Yo me acuerdo que en mi casa los domingos a tal hora, uno se sentaba frente al radio a escuchar las adaptaciones más maravillosas de los clásicos que usted quiera, griegos, lo que fuera, con unas excelentes adaptaciones, muy buena dirección, muy cuidada con muy buena música...Lástima que tenga tan mala memoria porque quisiera poder citar alguna obra concreta que se haya hecho con la Orquesta Sinfónica de Colombia, en pleno, ahí.”

En aquellos días, lo más parecido a un canal de televisión como lo conocemos hoy día, era la Radiodifusora Nacional, por eso la televisión tuvo que abastecerse de este personal, incluyendo radio actores, pues según narra Luzardo, tampoco había teatro en el país.

“Cuando se crea la televisión, cuando llega la televisión al país había que echar mano de lo que había. Ahí fue cuando buscaron a este señor que trabajaba allá en la radiodifusora con su grupo de actores “Señor Bernardo Romero Lozano, venga para acá a ver qué hacemos en televisión, ahora tenemos televisión y tenemos que hacer cosas para televisión.” Esto se empieza a llenar de actores de radionovelas porque no podías echar mano del teatro porque no existía. (...) No se surtían de aprendices sino era encontrar la gente que profesionalmente pudiera desenvolverse mejor, que ya tenía experiencia... Todo el mundo estaba aprendiendo y era “Tratemos de conseguir a la gente que más o menos sabe hacer su cosa porque como aquí todos estamos tanteando.””¹¹⁴

Sin embargo, hacia los años sesenta las cosas empezaron a cambiar, pues la televisión tuvo otra posibilidad para surtirse de actores. Es así como llegaría más personal, entre ellos, la misma Consuelo.

“Después en los años sesenta, concretamente, empieza gestarse un movimiento teatral que hasta entonces no existía y ya había más de donde echar mano. Había unos grupos de teatro que también podían surtir actores para los dramatizados de televisión.”¹¹⁵

Durante esas primeras décadas, la televisión se hacía en vivo y en directo, algo que no sería novedad para actores acostumbrados a lidiar con público en teatro.

“Se hacía mientras lo veías en vivo. Yo personalmente hice como quince años de televisión en vivo y era una gran escuela, pero uno también podría manejarla con relativa facilidad... Pues yo venía de teatro y mis compañeros también. Si uno está acostumbrado a actuar en un escenario pues ahí con cámara era más o menos lo mismo.”¹¹⁶

No obstante, aún había ciertos aspectos a mejorar en la producción televisiva nacional. Ante la ausencia de profesionales competentes para manejar la parte técnica en este oficio, se recurrió a importar personal desde Cuba, sin embargo, la parte creativa era talento nacional. Bernardo Romero

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

Lozano y Gonzalo Vera Quintana eran algunos de los nombres que hicieron historia en la televisión colombiana de aquella época.

“Eran gente así de un buen nivel cultural pero que no tenían la menor idea del oficio propio de la televisión como tal. (...) Eran dos cosas que iban trabajando la una al lado de la otra, pero realmente no era la misma visión porque eran cosas diferentes.”¹¹⁷

No había una integración de ambas partes (creativa y técnica). Así mismo, había una nulidad total de una de las características más importantes que exige el actuar para televisión; el dominio de una técnica ante la cámara, de lo contrario ésta no logrará registrar con precisión la puesta en escena. El desconocimiento de lo anterior fue una constante durante las primeras dos décadas de la televisión en Colombia.

“Yo seguí actuando para teatro como por quince años, pues uno sabía que allá había unas cámaras, además se trabajaba con dos cámaras de enorme tamaño y muy poca movilidad... Como era al aire uno no podía ver como salía, sino que tocaba esperar a que le dijeran en la casa, y pues en la casa son muy benévolos... Creo que se perdían muchas cosas, creo que no había como mostrar cantidad de detalles que si no eran tan importantes, pues completaban el relato de lo que se está contando.”¹¹⁸

Este panorama cambiaría a mediados de la década de los setenta, cuando llega al país un hombre que influiría notablemente en nuestra forma de hacer televisión.

“Aparece en este país, en los años 75-76 un director argentino... Aquí se hacía alguna cosa que era una producción como de afuera o algo así, había una actriz argentina, Bárbara Mujica que vino a trabajar aquí y se vino su esposo, que habían andado como peleaditos por esa época (...) Uno de los más importantes directores de televisión que se llamaba David Stivel. Estando aquí David lo llaman por teléfono y le dicen “Te quedás allá, porque aquí estás en la lista negra y no te podés devolver”... Resumiendo todo, al señor David Stivel le tocó hacer una nueva vida en este país con sus dos mudas de ropa porque no había traído nada más.”¹¹⁹

El aporte de David Stivel a la televisión colombiana consistió en mostrar un nuevo modelo de producción televisiva. El tener conocimientos en el ámbito técnico (manejo de cámaras, luces, etc) y creativo (todo lo relacionado con el trabajo del actor) le permitía integrar ambas partes para tener control absoluto sobre el resultado final. Además de que fue el primer director en concientizar al actor de que la cámara exige una técnica distinta a la de teatro.

“Era un tipo que escogía la obra o escogía con la empresa lo que se iba a hacer, escogía a su elenco, los ensayaba, ponchaba las cámaras, que no eran dos sino tres... O sea, ya era la dirección integral. El mismo tipo que te escogió a ti para esto y que te marca esto y esto, te pone la cámara aquí para que te veas y además te cuenta como es actuar para televisión. Yo antes, actuaba... Llevaba casi veinte años haciendo televisión, pero él nos enseñó a actuar para televisión ¿En qué consistía? En ser consciente de la cámara ¿Algo que no sucedía en los dieciocho, diecinueve años anteriores! Uno sabía cuál era su plano porque él decía “Destapate, estás en primera...” Entonces, uno sabía si tenía que pararse con el pie derecho o

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

izquierdo para no taparnos entre sí cuando éramos muchos en escena. Uno sabía si tenía una cámara arriba, o sea, uno iba viendo la edición en su cabeza y uno sabía exactamente como estaban las cámaras, en qué momento uno estaba en cámara, en qué plano.”¹²⁰

Igualmente, Consuelo Luzardo menciona otro aspecto importante sobre lo que significa actuar para la cámara.

“Y ahí mismo que se actúa para las cámaras se empieza a actuar para las luces, porque eso no tiene sentido que si estás parado en el hoyo negro sigas actuando ahí, entonces uno se va a mover y uno siente cuando la luz le da y mejor que se vea, porque de eso se trata.”¹²¹

Respecto a qué tan necesario es el teatro en la carrera de un actor, ella opina que si bien es cierto que el teatro da muy buenas bases, no es estrictamente necesario el paso por dicho medio.

“Sí, yo diría que el teatro es una base extraordinaria para cualquier actor porque te da unas bases muy fuertes... Es que es algo que te da todo... No solo las bases de tu oficio sino también hasta una ética. Es una cosa muy completa que te hace mucho bien, que te ayuda mucho... Una muy buena base, pero no es que crea que el que no ha hecho teatro no va a poder ser buen actor de televisión o cine porque también se conocen los casos de quienes no han tenido una formación teatral y son muy buenos en lo que hacen.”¹²²

En lo relacionado con los procesos de creación de personajes, opina que es imprescindible un trabajo de mesa que permita analizar detalladamente el guion, establecer relaciones o por lo menos, conocer a sus compañeros de trabajo. Anteriormente, como la televisión era en vivo, se ensayaba mucho, en los últimos años, ese trabajo se había venido perdiendo pero Consuelo Luzardo habla de que sus producciones más recientes, esto se está retomando.

“Por eso te digo que se está dando como un “reversión” a esto. Para El laberinto de Alicia ahora tuvimos como un mes de ensayos, otro par de novelas que hice hace poco, también, hay ensayos... (No los pagan pero se hacen) Eso es muy importante porque se había vuelto que era una cosa que te daban una pila de libretos y “¡HAGA! A usted lo contrataron porque es actor, pues haga su oficio.” Pero estamos volviendo a una buena dirección de televisión. Hay una gente joven por ahí, de mediana edad, que está haciendo la tarea como toca.”¹²³

Ahí es cuando trae a coalición su experiencia en su más reciente trabajo, *El laberinto de Alicia* para ilustrar cómo es una buena dirección de actores y cómo es un buen director de actores, en este caso toma a Juan Felipe Cano como ejemplo. Cuenta como este director, en principio quiso ser actor y estudió en el Teatro Libre, luego seguiría sus estudios en España y allá, actuando en cortometrajes universitarios, se da cuenta que la dirección de actores no le era para nada indiferente.

“Es un directorazo con una serie de ventajas maravillosas, es ese director riguroso que todo quiere tenerlo perfecto pero al actor lo tiene tranquilo para que te concentres solo en lo que te incumbe ¿Eso quien lo hace? Alguien que entiende el proceso del actor. Eso es, para uno es un regalo especial. En términos generales

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid.

aunque tampoco se puede generalizar, los actores que llegan a directores, cuando trabajan con sus actores, pueden pulsar con más efectividad el resorte que toca para lograr que su actor haga tal cosa porque conoce el proceso... Sin embargo hay otros que jamás han sido actores y también lo pueden hacer."¹²⁴

No es necesario ser actor para dirigir actores, pero si no es el caso, por lo menos hay que entender el proceso de un actor. No obstante, es frecuente encontrarse en televisión con directores que saben todo sobre cómo se debe ubicar una cámara o una luz, pero en relación al tema actoral, no tienen mínimas nociones.

"Directores que saben dónde poner la luz, dónde poner una cámara y entonces sueltan su responsabilidad "A ti te contratamos porque eres muy buena actriz, entonces haz lo tuyo." (..) En televisión pasó mucho eso porque en nuestro sistema de televisión, se vio mucho que había promociones como si estaban en un ministerio... De que entonces el que estaba aquí pasaba para acá, que había porteros que pasaban a cargar cables, luego camarógrafos... Y se dio unos directores que como que eran buenos para la parte técnica, algunos que incluso tomaron talleres sobre cine y aprendieron sobre lenguaje visual. Pero frente al actor eran mudos, porque no sabían ni como pedirte, ni qué decirte."¹²⁵

Consuelo comenta que la televisión colombiana, en años pasados se vio beneficiada por un fenómeno producto de la ausencia de cine. Ante la imposibilidad de hacer cine, porque no había recursos, aquellos profesionales deseosos del cine, no tuvieron más remedio que volcar su talento hacia la televisión. He ahí la razón por la cual, a pesar de las limitaciones técnicas de la época, las producciones eran de altísima calidad.

*"Es que se hablaba hablemos de temáticas. Cuando era como los picapiedra, con estas cámaras gigantescas que no las movía nadie, se hacían cosas buenísimas... La tecnología ha avanzado, cada día se inventan más aparaticos que nos ayuden a contar, que no haya límites, que lo que se le ocurre al libretista se pueda hacer, pero al mismo tiempo que esto ocurre, que empezamos a vender fuera, entonces las temáticas..."*¹²⁶

El silencio al final de esa frase fue algo muy dicente. Significa que la calidad de los productos audiovisuales ahora que el mercado ha crecido y se han creado otras necesidades, pasa a un segundo plano ante otros intereses, principalmente comerciales.

"Entonces, empiezan primero a parecerse todas las novelas y a bajar la guardia en cuanto a las temáticas. Lo comercial empieza a primar mucho más porque ya no es solamente lo que guste aquí en el país, sino que lo que se venda afuera también. Ahora se están vendiendo mucho los formatos, entonces se escribe también para eso. Si no te compran la novela pues de pronto te compran los libretos. Se dio un auge comercial y técnico que... Como que no se ha podido aprovechar en cosas... Son muy aislados los productos que uno dice "Yo con esto si me siento orgulloso.""¹²⁷

La misma Consuelo se sorprende de que el público la siga recordando por proyectos de hace más de veinte años. Ella misma da su opinión de por qué cree que esto suceda.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibid.

“A mí me siguen hablando de novelas que se hicieron en el 85, 79 y uno dice ¿Por qué las recuerdan a estas alturas con tanto afecto y todo? Porque cuando las vieron esa vez, fue algo que no solo les gustó sino que fue algo que les caló un poco más adentro y por eso permanece en el recuerdo.”¹²⁸

Respecto a las relaciones en torno al proceso de creación actoral, opina que lo más importante es entender que este trabajo se hace en equipo. El entendimiento de esa consigna se lo agradece a su formación teatral pero es algo que aplica por igual en cualquier medio donde se requiera de actores.

“Si, habrá gente que te cae mejor que otra, se formarán amistades. Hay compañeros con los que uno tiene una energía tal que es muy fácil hacer una amistad por fuera del set. Creo que para uno lo importante, es darse cuenta que uno es una pieza de un engranaje, un engranaje de muchísimas piezas como la maquinaria de un reloj.”¹²⁹

Plantea que su relación con el personaje, debería empezar desde antes del proceso de casting. Sin embargo, eso es otro aspecto que también ha cambiado mucho en los últimos años. Anteriormente el personaje se le ofrecía sin necesidad de ser llamada a un casting, había una clara exposición de sinopsis, libretos y perfiles. Hoy día, se suelta una mínima información y esa es su arma para ir a enfrentarse a un casting.

“Yo no sé hacer castings, me cuesta mucho porque no aprendí a hacerlos. Yo sé que a estos niños de ahora hay talleres que les enseñan cómo hacer un casting y como salir airosos... Yo debería hacer uno de esos. Entonces es muy limitada la información, no te dicen casi nada y es un trabajo para que te suelten información y uno no sabe con qué trabajar porque no hay de dónde agarrarse.”¹³⁰

Otro fenómeno que está sucediendo con los casting es que se proporciona tan poca información para que el actor ayude a escribir el personaje. En estos casos, el equipo de producción no tiene claro el perfil del mismo y los actores son usados como conejillos de indias. Consuelo Luzardo opina que eso no debería ser así.

“Una cosa es cuando tienes un personaje que se empieza a trabajar y que resulten cosas que hagan variar el camino de él... Pero eso es ya cuando eres dueño del personaje, cuando ya se puede evolucionar se puede escoger un camino o proponer otro. Pero esto de que para un casting den muy poca información, tengan una gente construyendo de la nada para ver ellos cómo es el personaje, eso es feo.”¹³¹

Su relación con el director empieza después del casting, durante los ensayos. Por eso reitera la importancia de estos.

“La relación con el director comienza con los ensayos, cuando hay ensayos que es algo que en estos últimos ocho años se ha tratado de regresar a los ensayos. De que antes de empezar a grabar hagamos un trabajo

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Ibid.

que nos permita a todos, no solo a los actores sino al director, tener una claridad sobre sus personajes, como quiere mostrarlos... Los caminos en las improvisaciones, pero eso es de ahora. „¹³²

El proceso de creación de personaje es algo que nace de forma individual en la intimidad del actor, pero que en etapas más avanzadas del proyecto, se vuelve colectivo. Para llegar a dicha colectividad, debe existir entre los actores un grado mínimo de familiaridad.

“Eso es otra cosa buena que dan los ensayos. Yo tuve hace diez-quince años novelas a las que uno llegaba y de pronto ni siquiera conocía al actor y uno llegaba a hacer la escena. No habían tenido oportunidad ni de tomarse un cafesito y en la novela eran marido y mujer que cinco minutos antes “Mucho gusto, Consuelo Luzardo...” Es que uno con los seres humanos tiene que conversar antes porque si no se entra muy en frío. Entonces creo que los ensayos por lo menos dan eso. Al elenco le da la posibilidad de conocerse y empezar a repasar escenas o hacer improvisaciones sobre situaciones, pues empezar a ejercer su oficio con los otros personajes con los que cuentas una historia. „¹³³

En cuanto a diferencias de cada medio, cree que el actor debe estar en condición de adaptarse tanto a cine como a teatro y a televisión. Plantea que se trata de aspectos netamente técnicos, como por ejemplo, saber manejar la voz bien sea para un auditorio o para un micrófono.

“Uno es actor, pero tiene que adecuarse al medio. Si uno es actor de teatro tiene que ser consciente que cuando se trabaja con micrófono no puede tener la misma voz, ni la misma dicción que te exige un escenario. Pero eso son cosas de ajustes y son cosas que uno rápidamente agarra. „¹³⁴

Cada medio tiene su gratificación, en el caso de la televisión, esta ofrece la posibilidad de apropiarse de un personaje por un tiempo considerable y desarrollarlo a través de gran cantidad de situaciones.

“Tu personaje pasará por muchas situaciones, muchas se parecerán entre sí, pero de todas maneras es una delicia desarrollar un personaje por un año. Eso no te lo da ninguna obra ni película. Entonces coger un personaje por todo ese tiempo es un ejercicio absolutamente maravilloso y lo vas a medir en ochenta mil situaciones con otros personajes. „¹³⁵

Cuando se le interroga por la técnica que maneja el actor para televisión, retoma los planteamientos previamente expuestos sobre la conciencia de la cámara y las luces. Le pregunto sobre cómo manejar los tiempos y el ritmo de producción tan acelerado que maneja la televisión y me responde que eso no es mayor problema.

“Uno se acostumbra. Es un trabajo muy duro, de horarios muy extendidos, totalmente absorbente y donde siempre está la presión del tiempo, uno siempre tiene una gente atrás dándole chancleta “rápido, ¡YA!” Pero uno se acostumbra a que hay que producir tanto tiempo en una semana. „¹³⁶

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

Cuando la charla ya lleva una hora de duración, finalmente abordamos el bloque de preguntas de carácter más personal respecto a sus opiniones. Ante la pregunta sobre su medio ideal, habla sobre sus inicios en el teatro y su satisfacción en escena pero la respuesta se extiende hacia su amor por el cine y la posibilidad que este le ofrece al actor de quedar plasmado en un negativo para la posteridad, cosa que no ofrece la televisión.

“El cine tiene una permanencia más grande, la televisión es una cosa que pasa, como los periódicos... Tú fuiste la figura de la televisión del año ante pasado, no sé qué, y te ganabas todos los premios y no sé qué, tenías todas las portadas e ibas a las inauguraciones de todos los centros comerciales y esas vainas que hacen ahora los actores de televisión que les toca ir (...). De pronto por alguna razón no trabajas o te vas del país y te olvidan con una rapidez porque es que eso va comiendo ídolos e historias. La permanencia del cine es distinta, inclusive para las malas películas (risas)... Hacer una mala película es terrible, porque en veinte años la van a pasar y te va a doler.”¹³⁷

Comenta como en Estados Unidos el panorama entre el cine y la televisión es muy interesante para observar, teniendo en cuenta que la televisión está superando al cine, lo cual es el mejor ejemplo de que se puede hacer televisión de calidad.

“Lo que me parece divertido es que allá en los Estados Unidos, donde la cosa era “los actores de televisión” y “los actores de cine”... Entonces uno ve unas series de policía con fulanito de tal que EN SU VIDA había hecho televisión y ahora está dichoso protagonizando una serie de televisión de corte policíaco... Y los ve uno a todos ¿Por qué? Porque la televisión en este momento es más audaz.”¹³⁸

Destaca el carácter tan masivo que tiene la televisión, señala las casas que por la ventana de su apartamento se ven asentadas al pie de los cerros orientales y plantea que hasta en esas casas hay un televisor. Por eso es que este medio exige un cuidado muy especial, que en muchos casos no se le da.

Cuenta que su director ideal es aquél que no la deje desviarse de su personaje, que la guíe y que no tiene problema en trabajar con directores exigentes siempre y cuando comparta su misma visión y objetivos en cuanto la historia. Así mismo, su actor ideal es aquél que sin importar su estilo interpretativo (más contenido o más histriónico) le imprima verdad escénica a cada una de sus interpretaciones. Confirma que en este oficio hay altos niveles de empirismo producto de que la sociedad desconoce el trabajo que hay tras la labor de un actor. Por último, su consejo para cualquiera que aspire a desempeñarse en este medio de la televisión, no es diferente al que han dado otros personajes en estas entrevistas; estudiar y prepararse.

Fue así, como a través de una charla de hora y media, queda contenida en este trabajo de grado una carrera de cincuenta y cuatro años. Me hace caer en cuenta que por lo pequeño que es este medio, es

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

altamente probable que nos crucemos más adelante; encantado estaría yo de que algún día eso fuese más que una posibilidad. Me dispongo a despedirme de ella, no sin antes aprovechar la oportunidad de hacer algo que no hago con casi nadie; pedirle una foto. Ni la ocasión ni el personaje que acabo de entrevistar, daban para menos.

Alejandra Borrero: La televisión como espacio de proposición

“Yo recomiendo que un actor debe empezar estudiando en una escuela donde las tablas sean parte esencial de la formación. Tabloski, como decía Carlota Llano, ese es el director más importante de todos.”

-Alejandra Borrero

En lo profesional, es una actriz y directora colombiana de cine, teatro y televisión con más de veinticinco años de trayectoria además de un gran número de premios. Goza del reconocimiento y el respeto del público por su trabajo en producciones como *Azúcar*, *Café con aroma de mujer*, *La otra mitad del sol*, entre otras. Hoy día es propietaria y directora creativa de su propia productora teatral; Casa Ensamble, compañía que se presenta como “Laboratorio Creativo” cuya materia prima son el teatro y demás tipos de arte. Casa Ensamble aparte de ser escuela, teatro y productora, es la materialización del máximo sueño de esta mujer cuya vida fue ofrecida de lleno al arte. En lo personal, constituye una gran influencia en mi profesión. Durante los tres semestres que tuve la oportunidad de estar en su escuela, de tratar e inclusive trabajar como su asistente de dirección en teatro, observé todo un modelo a seguir, tanto en el ámbito profesional como en el personal.

De antemano me excuso si el lector considera que reparo en subjetividades de carácter personal, pero cuando se escribe sobre alguien que ha influenciado una vida, tal como esta mujer lo ha hecho con la mía, es difícil no hacerlo. Como ella misma me enseñó, cuando un individuo se vuelve un personaje tan amplio, tan grande y tan importante, se pueden tejer muchas perspectivas en torno a la misma persona, pero teniendo en cuenta que se trata de mi trabajo de grado, aquí se expondrá la mía.

Me causó cierta gracia el hecho de que horas antes del encuentro pactado, al salir de mi apartamento en tenis y sudadera, un amigo al notar cómo estoy presentado, me dice –Te vas a ver con Alejandra Borrero ¿Por qué no te vistes mejor?- Digo que fue muy gracioso porque irónicamente de la misma Alejandra Borrero que aprendí a andar cómodamente vestido sin preocuparme por lo que la gente pudiese pensar.

Una particularidad de esta mujer, que en mi opinión marca la diferencia entre ella y la mayoría de personas en este medio, es que aun consciente de su condición de personaje público constantemente expuesto a las miradas, no tiene problema en caminar por la calle con su cara recién lavada sin gota de maquillaje, el cabello naturalmente encrespado y zapatos cómodos. Hay personas que sin necesidad de estar sometidos a la exposición pública permanente viven de corbata y saco; *blower* y

tacón todos los días. A Alejandra Borrero solamente se le ve impecablemente maquillada y de cabello cepillado, en ocasiones que así lo amerite su oficio. Un verdadero actor no impone su imagen como prioridad, algo que sucede constantemente en sets de televisión.

“Se ponen a pensar que no le vieron lo divino que está, que no le vieron el ojo no sé qué y eso es una cosa tristísima porque de eso no se trata. Y van y miran la escena y le piden al director que se las vuelva a hacer ¡Porque se les vio un granito! Y eso es una bobada porque cuando hay un buen actor uno no está viendo eso.”¹³⁹

No obstante, a pesar de la familiaridad y el contacto que pudiese haber, esta ha sido una de las entrevistas más difíciles de concretar. Es tan apretada su agenda, que hay días en los que se ve obligada a tomar vuelos por la mañana y regresar por la tarde para poder presentarse en función por la noche. Siendo así, no quedaban muchos espacios libres como los que yo necesitaba. Fueron casi dos meses desde la primera manifestación del deseo por tenerla en este trabajo y no es casualidad que haya sido en un día rozando la fecha límite que tenía para hacerlo. Tampoco es gratuito, el haber tenido que hacerla media hora antes de su función de *Pharmakon* (Un monólogo dedicado a la memoria de su eterno amigo Mayolo) en pleno camerino, mientras se transforma en su personaje.

Cuenta como a raíz de un premio que se ganó en el colegio por su interpretación en una obra de teatro que no le implicó mayor esfuerzo, desencadenó este deseo por ser actriz.

“Pero ahí como que me decidí. Sin embargo era algo que ya venía conmigo desde siempre. Siempre he sido dramática y siempre fui actriz y siempre lloraba más de la cuenta... Y siempre estaba ahí como en ese “mood”. Entonces el hecho de ganarme un premio y obtener un reconocimiento por algo que era tan bobo... Me dejó pensando “Carajo, de pronto tengo talento para eso” Y así me decidí. Realmente no fue nada del otro mundo, no fue un llamado del alma ni nada por el estilo.”¹⁴⁰

Opina que la carrera del actor debería partir por el teatro como medio en que este se forma ya que es el único medio donde la relación con el público es de carácter directo sin la intermediación de una cámara y esto le permite ponerse a prueba para conocer sus fortalezas y debilidades. Así mismo, opina que el teatro aporta toda una ética y un respeto por el oficio.

“El actor debe empezar aprendiendo con las tablas. Las tablas son lo que hace a un actor. Un actor que no se ha medido con el público no es un actor. Un actor que apenas ha pasado por la televisión... Realmente la televisión puede falsear tantas cosas, las escenas en televisión pueden ser de segundos. He tenido actores que se caen palabra tras palabra, tienen que retomar y volver a cogerlos ¡Se ve divino cuando se ve por fuera! Y es impresionante porque la persona realmente no ha hecho NADA... O van y le ponen lagrimas para que lllore. Todo se puede falsear en la televisión.”

Aun así, plantea que el actor debe ser capaz de desarrollarse en cualquier medio, por lo que debe tratar de explorarlos todos. En su caso particular, tiene mucho que agradecerle a la televisión.

¹³⁹ Borrero, A. (2013, 27 de abril), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogotá.

¹⁴⁰ Ibid.

“Sin embargo, pues sí, es un medio interesante porque uno puede aprender mucho. Por ejemplo, yo aprendí mucho de mi trabajo en la televisión, de cómo HACER mi trabajo ya que mi escuela fue tan teórica. Realmente yo la práctica la hice ya en mi vida profesional. (...) El actor debe explotar todas las posibilidades que tenga, hasta las artes plásticas, el performance... Las artes plásticas, las artes vivas, uno debería colaborar en ese tipo de proyectos, trabajar en ese tipo de proyectos para agrandar su espectro. Yo creo que en este momento y después de ver cuanta gente se ha quedado en la indigencia, el actor debe ser capaz de bandearse en todos los medios.”¹⁴¹

Habla sobre lo importante que es la capacidad de decisión que tenga un actor, en el sentido que el proceso de construcción de personaje está basado en tomar decisiones acertadas. Cree que esa es una de sus ventajas como actriz.

“Yo tengo un gran privilegio y es que tengo una gran intuición con los personajes. A veces no sé por qué, pero asumo un personaje de una forma u otra y generalmente me queda bien. Por ejemplo, lo de mujeres asesinas que fue una cosa que tuve muy poco tiempo para hacerlo, tan solo una semana, hice unas escogencias que fueron las correctas y por eso el personaje termina siendo creíble e interesante. Digamos que en cada proyecto he hecho diferentes escogencias.”¹⁴²

El director tiene una importancia vital en este mismo proceso, así como también en el resultado final de la obra. Trae a coalición su experiencia en *La María* para ilustrar la responsabilidad del director en una producción audiovisual.

“Por ejemplo en La María, que la están repitiendo ahorita. Creo que es el trabajo más serio que he hecho en mi vida alrededor de una serie de televisión, eran doce capítulos escritos por García Márquez que eran absolutamente exquisitos. Ya el resultado final digamos, el trabajo del director fue, a mi modo de ver, bastante desacertado. Se ve lenta, jarta... Sin embargo para mí fue un trabajo elaboradísimo, yo meditaba todos los días antes de empezar, yo saqué, me fui a un espacio donde no tenía televisor ni nada de los elementos del siglo, buscando como el tempo de la época ¡Lo cual no quería decir que fuera lento!... Creo que fue como una mala interpretación de lo que estábamos haciendo.”¹⁴³

La evolución que la televisión ha tenido en relación a décadas pasadas ha afectado sus mecánicas de producción. Alejandra Borrero cuenta como la figura del director ha perdido importancia. Sin embargo, aún es posible contar con verdaderos directores de actores en televisión. Habla sobre experiencias pasadas con Carlos Mayolo y más recientemente, con Lucho Orjuela.

“Generalmente, antes había mucho más contacto con el director y los directores eran mucho más importantes de lo que son ahora. Ahora cualquiera es director... En televisión por ejemplo estaba Mayolo. Lucho Orjuela, con el que hice El último matrimonio feliz, es un hombre que no se quedan con lo que ve, que siempre está trabajando más a profundidad, dándole una segunda interpretación al texto, lo cual es absolutamente delicioso y enriquecedor para un actor.”¹⁴⁴

La industrialización que ha sufrido la televisión, ha dado como resultado la división de la producción en unidades por separado y demás consecuencias que han priorizado el aspecto técnico por encima del artístico.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

“Me impresiona mucho los nuevos directores y como ahora hay segundas y terceras unidades, hay gente que va a hacer el oficio, ni siquiera de dirigir, sino de poner cámaras y uno hace lo que puede. Entonces eso, termina viéndose en la obra. Generalmente cuando hay un buen director, todos los actores están en un buen nivel; cuando no hay dirección, está el que brilla porque es un buen actor y el que queda como un zapato porque no sabe cómo enfrentarse al trabajo.”¹⁴⁵

Trae a coalición su experiencia en *Vale todo* telenovela del año 2002 producida por Globo Televisión y Telemundo, como un grato recuerdo de trabajo con un director en relación a procesos de creación de personaje.

“Cuando trabajé en Brasil, en Globo Televisión, teníamos un director exclusivamente preparando personaje e íbamos cada dos días o algo así, a hablar con él, a contarle de qué se trataba nuestro personaje y fue muy interesante desarrollar los personajes por escrito, en primera instancia. “¿Qué creen que es el personaje? ¿Cómo creen que es?” Entonces llegábamos con ideas y bueno... Hubo actores que hasta decían cómo se vestían y qué se ponían.”¹⁴⁶

En televisión, es muy importante el trabajo en equipo. Habla de cómo el departamento de vestuario de la producción de *Allá te espero* fue crucial en su trabajo en dicha producción.

“Por ejemplo Magnolia, en un principio, todo el vestuario que había hecho para el personaje me lo sacaron y pusieron otra cosa muy diferente y yo estaba muy ofuscada con el vestuario del personaje; yo no soy una persona que use ropa apretada ¡No me gusta! No me gustan los colorinches... Había pensado en una cosa mucho más relajada... Y creo que le sentó divinamente que le hubieran puesto todo eso a Magnolia ¡Y la uña! Y todas esas exigencias que se me hicieron para el personaje fue como “¡Ay, lo odio!” Pero después fueron realmente maravillosas.”¹⁴⁷

Alejandra Borrero reconoce que el actor tiende a quedarse en lo que le es cómodo y no ahonda si no se lo piden. Ahí es cuando el director entra a hacer su labor.

“Los actores siempre somos muy perezosos, nos quedamos con lo primero que sale, por alguna razón no ahondamos en las cosas si no se nos pide y nos embobamos y nos endiosamos con nosotros mismos, nos regodeamos en nosotros y no le ponemos, digamos la seriedad... Y yo soy una actriz seria con mi trabajo, yo creo que nosotros necesitamos siempre un director que nos esté sacando de dentro el personaje.”¹⁴⁸

Cuando le interrogo por las diferencias que siente en cada medio, empieza por su experiencia en cine y comenta como muchos actores caen en el frecuente error de la anticipación, por eso el actor debe tener muy claro el conflicto del personaje y sus objetivos.

“En el cine no se actúa, solo se piensa. La pantalla es gigantesca, que si haces un gesto, se cae el teatro. Sólo piénsalo, solo tenlo ahí y eso hace que aparezca en el personaje. En Rosario Tijeras tuve varias escenas donde uno a punta de ojo sabe lo que está pasando con el personaje... Además hay una cosa muy bonita y es no regalar. A mí me da mucha tristeza los actores que regalan lo que va a pasar. Es decir, que ya están

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid.

preparados para que les digan que no o que sí. Uno siempre debe estar confiado en que el personaje va a conseguir su propósito, y por eso es tan importante tenerlo claro, es la lucha del personaje.”¹⁴⁹

La televisión, por su parte, exige capacidad de improvisación, pensamiento rápido, inmediatez emocional y altos niveles de inteligencia.

*“En la televisión yo creo que es importante estar en el aquí y ahora. Ser capaz de improvisar en el momento necesario, ser capaz de percibir qué está sucediendo y aprovecharlo. Una vez por ejemplo, tuve una escena donde un pájaro me cagó la camisa... Entonces cualquiera dice “¡Corten! ¡Ay, límpieme!” Yo lo metí dentro de la historia y funcionó maravillosamente. (...) Entonces hay que aprovechar el momento, hay que meterse y que intuir y sentir lo que está pasando. (...) Generalmente me meto con buenos libretistas, pero siempre hay algo que aportar en la televisión. La inteligencia del personaje, es la inteligencia tuya. Muchas veces, cuando ves algo muy bonito es porque hay una persona muy inteligente detrás que sabe organizar, manejar, entender mejor una escena.”*¹⁵⁰

El teatro, es otro medio donde el actor debe probar y equivocarse muchas veces antes de presentar su trabajo al público y complementarlo con el mismo.

*“Y en teatro, el teatro es donde se prueba al actor, el teatro es prueba y error, es ensayo, ensayo ensayo... Decanto, decanto, decanto, ¡Esto me sirve, esto no me sirve! ¡Por aquí, por aquí, por allá! Hasta que LLEGAS al personaje y ya cuando el personaje se presenta al público, hay un gran depuramiento. El personaje termina completándose con el público, el paso por el público es fundamental.”*¹⁵¹

Retomando el tema de la técnica en televisión, cuenta como en principio la memoria emotiva era su principal arma, pues ante la ausencia de tiempo para crear estados de ánimo, no había a donde más recurrir.

*“Para desempeñarse en televisión, por ejemplo yo al principio usaba mi memoria emotiva y trabajaba sobre mis dolores y las cosas que me habían pasado en la vida para poder llegar a ciertos estados, porque no hay tiempo en la televisión.”*¹⁵²

A diferencia de otros autores, Alejandra Borrero no cree que la televisión sea realista pues para llegar a un realismo en escena, se necesita mucho trabajo previo. El cine sí brinda esta posibilidad.

*“No, no. Para nada. La televisión no es realista a pesar de que eso es lo que parece. Cuando tú haces cine te das cuenta cuan ficticia es la televisión y como no puedes arrimarte al otro personaje porque tienen que estar con las cámaras y tienes que tenerlo en cuenta y siempre hay un montón de... Como de claves de televisión que no son realistas, que tienen que ver como con un naturalismo mentiroso, con una imitación de la realidad, pero no es real. Por eso uno muchas veces en cine siente que... ¡Que es real esto! Que es tan de verdad porque le han hecho un trabajo tan profundo alrededor. Para llegar a un trabajo realista hay que trabajar a profundidad la escena y uno no puede hacer eso en televisión.”*¹⁵³

No obstante, es un medio que le ha ayudado a forjarse como actriz al cual le debe su buen nombre

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

“Para mí fue el medio en el que me desarrollé como actriz, tengo mucho que agradecerle a la televisión. Me dio unas claves muy concretas y muy claras que uno tiene que aprender. Como actor, generalmente, llegas soñando a hacer mil cosas pero en televisión no hay tiempo, por ejemplo cuando estás haciendo un protagónico y tienes que hacer veinticinco escenas en el día, tienes que escoger las dos o tres escenas a las que les vas a meter todo tu trabajo porque no tienes ni la estamina, ni la... No alcanzas sino a hacer lo mejor posible lo que haces.”¹⁵⁴

Cree que los horarios de grabación que se manejan en la televisión, reconocidos por extenuantes, también afectan al actor y por ende, la calidad de las producciones.

“Y bueno, la manera en que grabamos aquí en Colombia que es un horario extendido, absurdo ¡Dónde no alcanzas sino a hacer arepas! No puedes sino hacer arepas... Y eso es lo que ellos, pues de alguna manera no están esperando más, entonces por eso el actor tampoco se exige más. Por eso ves gente que funciona y que nunca llegan a hacer nada del otro mundo... Pero que funcionan divinamente y pasan de una producción a otra con la mediocridad de su trabajo.”

Al interrogarle por su escenario ideal, dice que puede ser tanto cine, teatro o televisión siempre y cuando, tenga espacio para la plena realización de su labor como actriz.

“Grandes actores, grandes directores. Mi escenario ideal es gente con la que uno se sienta retado a trabajar, que le haga vibrar el corazón.”¹⁵⁵

Su trabajo con Carlos Mayolo, de alguna manera fue su escenario ideal.

“Hacer Azúcar con Mayolo, fue un privilegio increíble. Mayolo me enseñó a actuar seis meses; estuve improvisando con él en televisión, ¡Algo que en este momento es impensable! El otro día estuve contando cómo trabajábamos con Mayolo y la gente me miraba aterrada ¡No lo podían creer! Las cosas que hacíamos... Y realmente, hacíamos unas cosas locas pero eso nos dio... Mejor dicho, a mí no se me queda chiquito una escena de televisión nunca, porque Mayolo me enfrentaba con el mundo de la manera más absurda.”

Así fue como describiendo su escenario ideal, por inercia, responde la siguiente pregunta sobre su director ideal.

“Pues el director ideal es aquél que es capaz de transmitirte, no decirte como es la escena, no actuarte como es la escena, sino transmitirte como actor lo que él espera... Y como decía Akira Kurosawa, que fue uno de los más grandes directores de cine... “A un actor no hay que decirle que no a lo que está haciendo, hay que decirle que le dé cincuenta veces más de lo que está haciendo” Y realmente, cuando hay alguien que te está exigiendo, tú como actor empiezas a sacar cosas que hasta ni siquiera te has pensado... Y pues eso era lo que hacía Mayolo con nosotros. Entonces uno decía “¿Yo hice eso? ¿¡A qué horas hice eso!?”¹⁵⁶

Menciona a Anthony Hopkins y Daniel Day Lewis como sus actores ideales con los cuales se sentiría honrada de compartir escena.

“Anthony Hopkins. Por ejemplo, es para mí el actor más impresionante... No, pero también está Daniel Day Lewis que creo que es un genio de la actuación y es realmente inverosímil la capacidad que tiene ese hombre para transformarse; puede llegar a ser el galanazo como Lincoln horroroso, como puede ser cualquiera...”

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

*Pero he visto escenas sublimes en esos dos actores que para mí sería WOW, maravilloso poder conocerlos o tener algún trabajo con ellos.*¹⁵⁷

Por último, al preguntarle una clave concreta para cualquier persona que desee desempeñarse en televisión, apela a la conciencia de que se trata de trabajar en equipo y en cuanto al actor, de defender su personaje. Ilustra su planteamiento con su experiencia en *La otra mitad del sol*.

*“La televisión es un trabajo en grupo, uno tiene que saber vivir en grupo, un actor tiene que tener la capacidad de hacer su trabajo pero saber que está trabajando y que todo el mundo... Saber inspirar a todo el mundo en el set. Cuando hice *La otra mitad del sol*, por ejemplo, tenía un camarógrafo y un luminotécnico que siempre me ponían luces para jugar conmigo y yo sabía jugar con él y con el camarógrafo y por eso hacíamos cosas muy bellas. Pero hay que saber inspirarse e inspirarlos. Sin embargo, el trabajo de televisión... (...) Hay que tener claridad, respetar el personaje y hacer que lo respeten. Muchas veces se meten con los personajes de uno de una manera... Y solamente tú como actor sabes como es. Ese es mi consejo, que uno no debe regalar su personaje.*¹⁵⁸

No siendo más, le agradezco por haberme regalado esta media hora y lamenta que haya sido tan poco tiempo. Le digo que yo también hubiera añorado haber convertido esta entrevista en toda una tertulia, pero ella tiene función y yo respeto eso. Justo en ese preciso momento irrumpe en el camerino su director, Sandro Romero Rey advirtiéndole que solo faltan diez minutos para empezar función.

Lo saludo, pues en ocasiones pasadas también he tenido contacto con él y me invita a quedarme para función, opción que la fecha tan cercana de entrega que tiene este trabajo, me impide. Las ocupaciones de Alejandra son tales que no alcanzo ni a darle cuenta el momento en que Alejandra cruza la puerta y se sumerge en su personaje. Cuando me asomo, ya se encuentra sumisa en una especie de trance el cual prefiero no interrumpir. Mi despedida fue un mensaje de correo electrónico agradeciéndole por el tiempo dedicado y el compromiso de una copia del trabajo completo cuando esté terminado.

A la salida del teatro, me toca atravesar en dirección contraria toda una fila de personas con boleta en mano, ansiosas de verla en escena. Ellos quieren ver a su actriz haciendo lo que mejor sabe hacer y yo, por mi parte, me voy con la enorme satisfacción de llevármela plasmada en estas páginas.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

Paola Turbay: El compromiso social del Comunicador Audiovisual

“Yo creo que –no solo en televisión- en cualquier cosa que uno haga en la vida tiene que ser muy exigente y uno tiene que entender que uno no viene al mundo a crear basura, ni desperdicios, ni a estorbar (risas). Si uno viene al mundo, viene es a aportar y yo creo que desde el lugar que uno ocupa, uno debe aportarle a la sociedad.”

-Paola Turbay

Actriz colombo-estadounidense nacida en Houston. Su carrera abarca cine y televisión. –Sin embargo, como ella misma lo aclara, el teatro se encuentra ente sus planes próximos- Goza de amplia experiencia en la televisión norteamericana. Tuvo un papel protagónico en la serie *Cane*. Posteriormente tendría participaciones en *Californication*, *The Cleaner*, *The Closer*, *True Blood*, *The Mentalist* y demás títulos que le permitirían armar una hoja de vida como no lo ha hecho ninguna otra colombiana, aparte de Sofía Vergara, hasta el momento.

A nivel nacional, empezó su carrera a los quince años de edad de la mano del modelaje, pero el reconocimiento llegaría al ser Señorita Colombia 1991 y Virreina Universal al año siguiente. De ahí en adelante se convierte en una de las reinas más queridas y recordadas por los colombianos, incursiona en la presentación y sigue modelando pero aún no se sentía preparada para aceptar alguna de las muchas propuestas que desde antes del reinado, tenía para actuar.

“Cuando pasó el tema del reinado, me llegaron todas las propuestas... Y sí, lo vi como una oportunidad para arrancar a actuar, pero tampoco consideraba que estuviera preparada. Yo soy muy respetuosa de las profesiones y soy muy académica... ¡Y sí! Me ofrecieron La potra zaina, me ofrecieron Café, me ofrecieron Betty, la fea ¿¿Pero yo como a cuenta de qué voy a recibir un papel protagónico si ni siquiera sé si estoy preparada??”¹⁵⁹

A pesar de que hubo pequeñas participaciones en series como *Leche*, *O todos en la cama* y *Ecomoda*, pasó una década desde su reinado para que se decidiera a aceptar alguna de las ofertas que abundaban

“La única razón por la cual me lo están ofreciendo es porque represento algún nivel de rating, pero puedo quemarme y sólo por respeto a los que sí han trabajado y estudiado toda su vida y que han hecho fila para poder llegar a ese lugar y recibir un papel protagónico, pues yo tampoco puedo llegar a ser así de abusiva (risas), de verdad sentía que era un abuso.”¹⁶⁰

A finales de los noventa, empieza a estudiar teatro y en el año dos mil se va a continuar con su formación a un conservatorio en Estados Unidos. En el año dos mil dos hace su debut con *Noticias*

¹⁵⁹ Turbay, P. (2013, 8 de mayo), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogotá.

¹⁶⁰ Ibid.

Calientes, luego seguirían *Las noches de Luciana* y breves apariciones en películas como *El amor en los tiempos del cólera* y *Perder es cuestión de método*. En cine, su trabajo más importante es *Mamá, tómate la sopa*.

No obstante, la actuación siempre ha sido una posibilidad asociada tanto a sus intereses personales, como posibilidades profesionales. Contrario a lo que se podría pensar, es algo que viene mucho antes de su paso por el Concurso Nacional de Belleza. Desde los trece años recibía propuestas para ser modelo de comerciales, aunque no fue sino hasta dos años después cuando empieza oficialmente su carrera, debido a prejuicios familiares. Así mismo, empezaban a llegar ofertas para protagonizar telenovelas, todas rechazadas, así como la posibilidad de estudiar actuación.

“Me ofrecieron Quieta Margarita, esa fue la primera novela que me ofrecieron para protagonizar (...) Cuando yo estaba en sexto de bachillerato... Y no, definitivamente no, simplemente no tenía el apoyo... Y lo que te digo, sobre todo para mi papá, era una profesión poco respetable. Entonces por eso arranqué a estudiar psicología (Igual, me encantaba la psicología; me sigue gustando).”¹⁶¹

Habiendo dedicado los anteriores párrafos a hacer una introducción sobre Paola Turbay y justificar su presencia en este trabajo, debo confesar que dudé en hacerlo. Al menos, en Colombia es un personaje que casi ni necesita presentación.

Ese día, ella se encontraría grabando comercial para una marca de champú que la tiene por imagen –La misma cuyo valor agregado son las bondades que tiene para el cabello, cierta planta- al norte de Bogotá. No me fue muy difícil dar con la dirección, teniendo en cuenta que todo el andamiaje técnico alrededor del sitio lo delataría. A lo lejos, en la entrada se apreciaba de espaldas, una curvilínea figura femenina de cabellera oscuramente rojiza, impecablemente arreglada la cual me hizo caer en cuenta que no estaba muy lejos de mi entrevistada.

Teniendo en cuenta que se me pidió llegar durante la pausa para el almuerzo, me senté en el andén mientras la producción terminaba sus últimas tomas antes de la misma. Durante ese tiempo, comprobé las reacciones que despierta esta mujer entre el colombiano común. Vi pasar por el andén oficinistas, ejecutivos, secretarias y demás trabajadores propios de la zona que a esta hora salen a comer su almuerzo. Ninguno de ellos siguió de largo ante esta estilizada figura que esporádicamente daba el frente y se escuchaba la frase: “¡Es Paola Turbay!” Algunos incluso detenían su trayecto con tal de observarla por algunos minutos. Hubo quienes la miraban con mayor o menor interés, pero lo cierto es que su sola presencia influyó en el recorrido de todos los que pasaban por el frente.

¹⁶¹ Ibid.

Así mismo, una amiga diseñadora de joyas, al enterarse que me habían adelantado la entrevista originalmente programada para el día siguiente, no tuvo problema en desvelarse la noche anterior, hasta las tres de la mañana, haciendo una de sus más finas y elaboradas piezas para hacérsela llegar conmigo.

Para envidia de todos ellos, la producción paró temporalmente para almorzar, me hicieron seguir y tuve el gusto de conocer personalmente a Paola. No es mucho lo que yo pueda decir sobre ella que no se sepa previamente; me invitó a almorzar, me sentó en su mesa y contando ese simple detalle respondo muchas de las preguntas que se me han hecho, luego de esta experiencia particular con ella.

Luego de una breve conversación sobre los objetivos de la entrevista, de mis aspiraciones profesionales y de temas varios durante el almuerzo, me invita a acompañarla al improvisado salón de belleza montado en un rincón de la locación. Ahí, mientras un estilista armaba roscas con su cabello, ella misma sostenía la grabadora mientras yo le lanzaba preguntas al tiempo que serví como asistente del estilista cuyas manos no alcanzaban para alternar ganchos y una tenaza rizador caliente.

“Pues yo pienso que yo toda la vida, fui actriz. (risas) Desde chiquita, todo el mundo me lo decía y de hecho yo toda la vida soñé con ser actriz, pero de teatro musical, que era lo que a mí me gustaba. Yo bailaba, cantaba, tocaba piano y me soñaba con estar en Broadway trabajando como actriz en teatro musical.”¹⁶²

Al preguntarle por qué es actriz, habla del placer que le produce el arte de contar historias partiendo de un buen guion y acompañada de un director. Así como también el gusto que encuentra al explorar otras personalidades distintas a la suya.

“Yo soy feliz contando historias y cuando son bien contadas, con un buen libreto, un buen guion, con compañeros que son de cierto nivel y una gran dirección... Yo creo que uno puede recrear esas historias que son divertidas, entretenidas, que generan un gusto contar. Pero también lo hago por mí, porque me genera gran satisfacción y me parece supremamente interesante explorar un ser humano con sus complejidades y cada vez un ser humano distinto a mí, pues, porque yo soy yo, pero hago el papel de una cantidad de personajes que me resultan muy interesantes... O sea, hay muchos actores que dicen: “Es que a mí me encanta entregarle a la gente y ofrecerle a la gente...” ¡NO! ¡Yo lo hago es por mí! Porque a mí me gusta”¹⁶³

Respecto al tránsito del actor por los medios, plantea que hay serias diferencias entre un medio y otro, inclusive, hay diferencias dentro de un medio en sí mismo.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

“No, pues cada medio, cada plataforma o cada escenario tiene su tono. Es muy distinto actuar en teatro, actuar en teatro musical, actuar en televisión y actuar en cine. Es muy difícil y dentro de los mismos, es muy distinto actuar para un drama o para una comedia; el tiempo, el ritmo, todo es completamente distinto.”¹⁶⁴

No obstante, se muestra abierta a la experimentación, teniendo en cuenta que según su opinión, un actor debe medirse en todos los escenarios posibles.

“Pienso que el ideal es que uno haga de todo. (...) Entonces, por ejemplo, actores de televisión o de cine hacen teatro porque les gusta tener una temporadita, hacen teatro porque saben que eso les va a traer público. La televisión hoy día paga sumamente bien y un actor puede ganar más que en cine, entonces muchos actores de cine, se están pasando a la televisión, pero para los actores de televisión siempre será un sueño hacer cine.”¹⁶⁵

Su proceso de construcción de personaje parte desde el guion. Es primordial un claro entendimiento del personaje para después justificarlo a través de sus acciones en escena. Esto se logra a través de un estudio de toda la información proporcionada y en ese sentido, destaca la importancia del guionista como creador inicial del universo del actor.

“Utilizo toda la información que tengo, a partir del perfil y toda la que tengo a partir del guion o del libreto... Y lo que no tengo, se lo voy aportando yo, ahí es donde empiezo yo a construir junto con el guionista el personaje, porque para mí es supremamente importante ir hasta lo más profundo. Me encanta saber los porqués de cada cosa y no el porqué del momento, sino de dónde viene este personaje. Si tenía papá, no tenía papá, si se fue de su casa o vivió con ellos, si se casó o no se casó. Así no esté explícito, pienso que toda esa información es lo que va a darle mayor profundidad y mayor explicación a cada uno de sus actos o tomas de decisión.”¹⁶⁶

Cuenta que en Colombia gozamos de la fortuna de tener directores de televisión formados en teatro, que saben cómo guiar a un actor en su proceso creativo. Caso contrario a lo que ha observado en Estados Unidos luego de su paso por la televisión norteamericana.

“En Estados Unidos es muy distinto, allá los directores, generalmente... Primero van pasando de una serie a otra, entonces no son directores dedicados a una serie como aquí, que se dedican a una novela de principio a fin; son directores invitados que además vienen de ser directores de fotografía y generalmente lo que dirigen ellos es al equipo técnico, entonces ahí uno está muy solo, prácticamente solo. Es muy distinto.”¹⁶⁷

La relación con el director constituye un elemento vital dentro de su trabajo como actriz, esta se establece desde el primer contacto que haya con el mismo. Generalmente, dicho contacto se trata de una audición y para Paola este acompañamiento debe persistir por todo el proyecto. Igualmente, insiste en la importancia que tiene la función del guionista como matriz creadora de la idea plasmada sobre papel que el actor debe llevar a la realidad.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Ibid.

“Yo creo que en la audición. En televisión acá y en cine; y en televisión allá. A partir de ese momento arranca porque primero que todo (...) Pero desde el primer momento, uno se sienta con él. También con el guionista, los guionistas son muy importantes porque ellos son o los papás o las mamás de esta historia y yo pienso que es importantísimo que también se le respeten los orígenes.”¹⁶⁸

El proceso de construcción de personaje a partir de un guion, es un proceso que surge de forma individual en la intimidad del actor y posteriormente se vuelve colectivo. Cualquier proyecto que involucre el trabajo de actores siempre será un resultado colectivo de la unión de varios trabajos individuales.

“Es que se trata de una construcción que es un proceso creativo colectivo que empieza a partir del guion y cuando uno empieza a interactuar con sus compañeros. Porque claro, yo tengo unas suposiciones, yo tengo una historia o tengo cierta información que quisiera atribuirle a mi personaje pero ¿Qué pasa? Mi compañero, que tiene su personaje, también viene con su historia, entonces cómo estas historias, estos personajes, se van construyendo juntos, pues el involucramiento de los demás en este proceso, es lo que le da cuerpo.”¹⁶⁹

Cuando se le pregunta por las diferencias que ha sentido entre sus escenarios de trabajo, trae a coalición uno de los puntos más importantes a tener en cuenta desde su apreciación: La diferencia entre televisión abierta y televisión por cable. Vale la pena anotar que la producción televisiva colombiana, solamente abarca televisión abierta.

“Entonces, en ese orden, televisión abierta es con unas historias que casi que son abiertas para servir a la gran mayoría de la población. No son muy sofisticadas, ni muy elaboradas y por lo tanto, sus personajes tampoco lo son. Solo en pocos casos es que uno tiene la dicha de encontrarse con historias de gran, gran, gran nivel. En el caso de Colombia, serían seriados. Los seriados de Colombia si le ofrecen a uno unos personajes más complejos e historias más sofisticadas.”¹⁷⁰

Así mismo, Paola insiste en la diferencia que hay entre seriados y telenovelas en la televisión colombiana. Estas últimas, al tener una serie de condiciones a las que adaptarse, presentan serias limitaciones que afecta su calidad, lo cual no sucede en el caso de los seriados.

“Las novelas, por su lado... Para mí casi que son una fábrica de salchichas (risas). Todas son iguales, todas tienen como el mismo principio (...) Entonces, es la repetición de la repetidora... Y pocas, pocas veces se han visto producciones a nivel de novela que valgan la pena. Ahora, las series en Colombia son muy distintas porque son historias de más o menos entre cincuenta u ochenta capítulos de una hora, no de media como la novela y tienen una licencia para trabajar con mucho más tiempo y a otro nivel de profundidad. Los personajes, así mismo, son más sólidos, la historia es mucho más sólida y es casi que una historia ya preestablecida; la novela, en algunos casos, pues depende de la respuesta del público. (...) En la serie, pues ya casi que está preestablecido. Como La Pola, por ejemplo, que son hechos históricos que no se pueden cambiar.”¹⁷¹

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

En cuanto al cine, opina que es muy diferente. Primeramente, el guion es producto de un meticuloso proceso que ha tardado años, por lo cual el actor no puede cambiar una sola línea. Así mismo, el ritmo de trabajo es sustancialmente diferente al de la televisión.

“En cambio el cine ¡Cine si es un gran placer! (risas) Tú ves que tú coges un guion, ese guion ha sido escrito, revisado y tiene por lo menos, diez versiones. (...) Entonces, esos guiones que están tan bien estructurados te permiten darle muchas más capas al personaje y el tiempo en el cual se filma, te permite profundizar más. Uno en televisión no tiene ensayos; en cine tiene como dos semanas o un mes de ensayos. ¡En televisión eso no existe! Eso es llegue, marque y ya, de una, salió; en cine uno ensaya y además, una escena se filma en un día, a veces dos días... En televisión en un día, tú puedes llegar a grabar quince escenas... Mejor dicho, tú en un día de cine filmas entre dos y seis minutos, en televisión filmas entre veintidós y veinticinco minutos.”¹⁷²

Plantea que cualquier actor debe ser capaz de construir un personaje partiendo del entendimiento del mismo para después llevarlo a escena por medio de un método personal que le permita imprimirle verdad a su elaboración. En el caso concreto de la televisión, prima la inmediatez.

“En televisión tener una memoria inmediata, de corto plazo que sea capaz de llenar el disquete y borrarlo inmediatamente (risas) porque la exigencia en términos de memoria y de letra es muy alta. Es algo que uno va desarrollando, es increíble... Yo pienso que yo he perdido otros tipos de memoria por estar aprendiendo tanto guion y tanta letra (risas). Pero para mí, es eso. Ser capaz de producir en el momento, en el instante.”¹⁷³

Al interrogarle sobre su escenario ideal, habla de su amor por el cine y sus planes a futuro por hacer teatro, aun persiste en su sueño de hacer teatro musical.

“Yo quisiera hacer cine y teatro más adelante, cuando mis hijos se gradúen –bueno, de pronto hago una obra de teatro este año, no estoy segura- cuando ellos salgan del colegio, yo si me quisiera ver haciendo teatro musical.”¹⁷⁴

Para hablar sobre su televisión ideal, vuelve e insiste en la diferencia entre televisión por cable y abierta. Plantea que cable es su televisión ideal, pues al no caer en el facilismo de satisfacer al televidente, lo enriquece al brindarle otras posibilidades y constituye un modelo a seguir.

“Entiéndase que hay dos tipos de televisión, abierta y cable. Para mí cable es la televisión ideal. ¡Ojo! Ciertos canales: HBO, Showtime, Stars por ejemplo es excelente... Esos son los que producen, que aquí se transmiten por Warner, por Sony. Ese para mí es el ideal, en dónde tienen programas de humor, de entrevistas, tienen series, sacan películas; para mí esa es la televisión ideal, que es una televisión creativa y que educa. ¡No estoy hablando de programas educativos! Educa en términos de producción, de creatividad, de hasta dónde puede llegar a esperar uno de la televisión.”¹⁷⁵

Cree que cualquier profesional involucrado alrededor de la producción televisiva, debe ser consciente de las capacidades de difusión de la televisión al ser esta un medio de comunicación

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

masivo por excelencia y aprovecharlas de forma positiva para la audiencia. Nunca debe priorizarse la generación de ganancias por concepto de pauta publicitaria, por encima de la posibilidad de llevar un mensaje que ayude a construir una mejor sociedad.

“Uno no puede asumir esto como un negocio únicamente, en donde uno factura y factura ¡No! Uno tiene que entender que está en un lugar privilegiado en donde tiene que educar a todo un país, todo un pueblo... ¡Todo un mundo! En dónde los medios de comunicación son un referente importantísimo en la vida. Yo por lo menos, en lo que yo hago, asumo ese rol. Entonces yo trabajo en un programa de televisión –televisión abierta- pero ¿Qué hago? Lo hago de cierta forma que yo sienta que ese programa es un aporte a la gente, no lo hago simplemente por trabajar, por facturar. No, lo hago porque yo siento que desde mi trabajo, desde mi lugar puedo hacer un aporte y afortunadamente, la gente con la que trabajo piensa lo mismo.”¹⁷⁶

En ese orden de ideas, comenta que el ser humano debería buscar formas de contribuir a la sociedad. En el caso del Comunicador Audiovisual, estas son amplias y parten desde el esfuerzo por llegar a la excelencia en su oficio, como base sobre la cual ejerce su carrera. La mediocridad y el conformismo conllevan a una decaída en relación a la calidad de la televisión, por eso deben combatirse.

“Entonces, en este caso, debe aportar buenas historias, debe aportar además historias que tengan un efecto positivo. (...) Hacerlo además con calidad y hacerlo además con cierta exigencia, uno no puede ser mediocre en la vida y en muchos casos, hay gente que es tranquila con la mediocridad, sobre todo aquí en Colombia (...) Todo tiene que ser impecable y eso es lo que hace la diferencia entre una producción colombiana y una americana. La gente de pronto tiene otros estándares o de pronto tiene otras prioridades.”¹⁷⁷

Desde su propia experiencia, cuenta como ella misma ha presenciado las consecuencias del conformismo y la comercialización que critica a la televisión colombiana.

“Por eso mismo a mí me llamaban para ser protagonista (risas). Porque no les importaba si estaba preparada o no, lo que les importaba era una cara bonita con cierto carisma. En ese momento uno se da cuenta que lo que importa no es la calidad, sino cositas con las cuales se pueda vender. Entonces uno tiene que ser muy exigente en ese sentido y no conformarse con NADA que sea menos que lo mejor.”¹⁷⁸

El estilista coloca una hebilla para sujetar la última rosca armada con el pelo de Paola. Le hago entrega del collar y le pido una foto como evidencia de que la encomienda llegó sana y salva al cuello de su destinataria. No siendo más, con un sincero abrazo de agradecimiento me despido de Paola, le expreso mi interés por volver a encontrármela ya en el ámbito profesional y nunca se me olvidará cuando me manifestó su deseo de que algún día yo pudiese dirigirla. Días después, a través de su asistente personal, me manda a pedir el número de mi amiga, pues quería agradecerle por sí misma el detalle del collar.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

Maia Landaburu: La diversión como obligación propia del actor

“El actor debe amar su trabajo y su trabajo es actuar, ya sea en una calle, en el cine, en el teatro, en la televisión, en un comercial, delante de los primos, siendo payaso de restaurantes, siendo animador de fiestas, siendo estrella de televisión. El que no ame su trabajo, tiene que salir de este oficio. Yo eso sí lo tengo clarísimo.”

-Maia Landaburu

Actriz y directora colombo-francesa. Su carrera, como ella misma lo indica, inició durante la infancia, al tener la oportunidad de presentar un programa llamado *Reporteritos*. Posteriormente, se inclinó hacia el teatro y al terminar el bachillerato ya tenía amplia experiencia en el campo de las artes escénicas.

“Cuando yo tenía dieciocho años, que me gradué del colegio, ya llevaba mucho tiempo haciendo teatro y me llamaron para hacer un casting de una cosa que se llamaba Sabor a limón. Hice el casting, me fue muy bien y me escogieron... Y el día que me llamaron a firmar, tuve como una especie de... De revelación (risas). Si empiezo esto, primero no iba a poder estudiar, segundo, me quedaba aquí y pues yo lo que quiero es estudiar... Y decidí que no. Efectivamente, a los dos meses me fui para Francia. Allí estudié Artes del espectáculo, con opción Teatro en la Universidad de París 8 e hice una escuela de actuación al tiempo”¹⁷⁹

Así fue como su experiencia adulta en televisión empezaría por fuera de Colombia, en países como Francia y Chile. A nivel nacional, ha tenido participaciones en producciones como *La Pola*, *El último matrimonio feliz*, *Niñas mal*, *Oye Bonita*, *A corazón abierto*, *El cartel de los sapos II* y más recientemente, *Chica Vampiro*. A nivel teatral, su trabajo más reciente –y complejo- fue el montaje de *Blackbird*, obra mundialmente galardonada del escocés David Harrower la cual toca el tema de la pederastia, adaptada en versiones diferentes a lo largo del globo terráqueo en países como España, Italia, Australia, Singapur y Sudafrica. En Colombia, se hizo una adaptación bajo la dirección de Nicolás Montero con las actuaciones de Maia Landaburu y Humberto Dorado.

Alterna su carrera entre la actuación y la pedagogía, la cual lleva más de seis años ejerciendo. Tiene la firme convicción de que la pedagogía la hace mejor actriz, por eso ha pasado por las aulas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, academias como Casa Ensemble, Blackmaría y más recientemente, RCN Crea, donde durante dos años, fue pieza clave del proceso de constitución de la misma y responsable de impartir toda la parte conceptual del oficio del actor, bajo la supervisión de Diego León Hoyos. No obstante, su personaje como la profesora Pavlova en *Chica Vampiro*, la obligaría a dedicarse por tiempo completo a la actuación.

¹⁷⁹ Landaburu, M. (2013, 9 de mayo), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogotá.

Eventualmente, la actuación en televisión es un oficio altamente dispendioso que absorbe al individuo por completo. La agenda de Maia lo confirma y puedo dar testimonio de ello ya que pese a cualquier cercanía personal que pudiese haber con la entrevistada en cuestión, esta entrevista demoró en concretarse, casi el mismo tiempo que duró la elaboración del trabajo. Fueron poco menos de tres meses desde la primera manifestación, pasando por llamadas, encuentros casuales, correos electrónicos, fechas canceladas y disculpas hasta obtener una cita casi rozando la fecha límite de entrega.

Finalmente, la anhelada entrevista se vio enmarcada un jueves entre semana, en medio de una invitación a almorzar en un restaurante griego de la calle ochenta y cinco con carrera quince. La entrevista adoptó el tono de una cálida charla y tocó temas como el oficio del actor, la televisión en Colombia, sus experiencias tanto profesionales como académicas y percepciones personales sobre la industria audiovisual.

De esta manera, responsabiliza directamente a Diego León Hoyos de haberla encaminado como actriz desde la edad de seis años. Narra como éste, en compañía de Constanza Duque, al ver el histrionismo de una niña con ínfulas de actriz, la abordó en una fiesta de entonces y le indicó el camino a seguir en la vida.

“Pero yo tengo digamos, la suerte de haber sabido que esto siempre había sido lo que quería hacer... Fue una suerte, cuando me preguntan ¿Por qué? No tengo ni idea; nací con eso. No había otra opción, digamos. Claro, con los años y con el tiempo, yo me interesé mucho por la parte conceptual de este oficio y la ética, la estética del mismo.”¹⁸⁰

No cree que el paso del actor por los medios deba establecer algún medio primero o después de otro, cree que la cuestión se resuelve adaptándose al lenguaje propio de cada medio. Sin embargo, considera que un actor con una sólida formación en teatro, no debe tener problemas en cine y televisión, caso contrario a la formación televisiva que da espacio al descuido del manejo corporal que requiere un escenario.

“Yo creo que eso no tiene fórmula, no lo siento. Yo he visto muchos actores que solo han sido actores de televisión, o que se han formado como actores de cine, para cámara y que hacen el tránsito a un escenario teatral y cogen la herramienta... Y el inverso también lo he visto. (...) Claro, que un actor con una buena formación teatral, es un actor que puede hacer cualquier cosa. Un actor que tiene una formación solamente enfocada a la televisión, es una cosa física, su cuerpo pierde mucho vívido de lo que es un escenario y experiencia en eso.”¹⁸¹

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

En lo relacionado al proceso de construcción de personaje, plantea que este constituye un paso vital en el ejercicio de su labor. Aclara que este pensamiento es muy personal, más inclinado a sus mecánicas propias como actriz, que al oficio del actor en general.

“Yo soy muy nerda en general, pero no lo hago por eso sino porque me gusta, me divierte mucho hacerlo. La construcción del personaje es algo que se vuelve importantísimo para mí, así sea un personaje chiquitico. Necesito armarle una historia, necesito pintarla, encontrar de dónde viene, para dónde va; meterme en ese rollo. Tratar de construir el cuerpo, porque tiene un cuerpo distinto a mí.”¹⁸²

Trae a coalición su experiencia en *El último matrimonio feliz* para ilustrar tal planteamiento. En dicha telenovela, realizó un personaje que deja abandonada a su hija de tres meses, posteriormente la niña queda huérfana y el personaje se niega a aceptarla debido a que ya tiene otra familia armada.

“Claro, esto era durísimo entonces yo la trabajé, la armé, le hice de todo. El objetivo era hacerla sin juzgarla, porque yo soy mamá, y pues era entenderla, tomar la distancia necesaria y salvarla, de alguna manera, de ser esta especie de ogro. Trabajé como una mula. Fueron dos capítulos, salió bonito... ¡Pero mocharon la mitad de las escenas! (risas). Y finalmente, cuando salió al aire, al principio me molestó. No me molesté con nadie, sino conmigo porque pensar: “Yo me tiré todo este trabajo.” Es que al final fue una cosa tan chiquita que casi ni se notaba... Después entendí que por chiquito que fuera el personaje, hacer todo eso es una cosa que necesito.”¹⁸³

Cuenta que hay aspectos entre los medios, los cuales no varían. El método que utiliza para construir sus personajes es uno de ellos. Otro, es la necesidad como actriz de ser dirigida, por eso la relación con el director debe empezar desde antes de grabar la primera escena.

“Yo necesito en general, saber exactamente qué quiere alguien antes de empezar a trabajar. Eso en televisión, no se logra, en general. Eso en teatro es mucho más fácil, en cine, pues ni hablar. En televisión es mucho más complicado y eso a mí me cuesta. Si yo no tengo... Ni siquiera una buena relación, pero por lo menos una claridad de lo que quiere el director, me pierdo muy fácil.”¹⁸⁴

Siguiendo con sus experiencias personales, cuenta que ha tenido la fortuna de toparse con buenos directores en televisión, quienes han respondido a sus necesidades como actriz, obteniendo como resultado un trabajo satisfactorio. Así mismo, reconoce la importancia del primer acercamiento entre actor y director.

“Ahora por ejemplo, con William Barragán, el de Chica Vampiro... Era la felicidad entera. El tipo se toma el tiempo, le cuenta a uno por donde va. Eso en televisión no pasa jamás. Afortunadamente, a mí me ha pasado con dos. Con William y con Lucho Orjuela, ese también es muy de esa línea... Para mí eso es esencial. Yo cuando dirijo, por lo menos en teatro, siempre necesito ese primer acercamiento al actor y estar desde el principio con el actor.”¹⁸⁵

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

Cuenta que el proceso de construcción de personaje puede ser individual o colectivo, dependiendo el proyecto y el director. En lo personal, los procesos colectivos de construir un personaje, son sumamente enriquecedores. Da como ejemplo, su experiencia en *Blackbird*.

*“Por ponerte el ejemplo de Blackbird. Blackbird lo trabajamos con Humberto Dorado y Nicolás Montero durante dos años. Primero porque no teníamos mucho afán (risas). Segundo, porque una obra tan compleja y nosotros nos metimos a hacer una versión de la traducción. Hicimos todo un trabajo de texto, pero aparte de ese trabajo del texto que hicimos entre los tres... La construcción de Emma, que era este personaje, que era una mujer tan rota y tan compleja, fue una cosa que hicimos entre los tres. Eso estuvo muy bien, poder entender entre los tres, como es una mujer que le ha pasado todo eso. Una mujer que tuvo relaciones sexuales a los once años y que a partir de ahí, la vida se le volvió un ocho. Con tres puntos de vista muy distintos, porque los tres somos muy distintos a ella. Eso fue una experiencia maravillosa entre los tres.”*¹⁸⁶

Sin embargo, el hecho de que haya personajes que demandan menos trabajo de construcción no significa que estos no puedan brindar satisfacción al actor como profesional riguroso con su trabajo. Comenta su experiencia en su último trabajo, *Chica Vampiro*.

*“Y ha habido otros que son mucho más sencillos. Por ejemplo esta que estoy haciendo ahora en Chica Vampiro, Pavlova. Ella a mí se me apareció una noche. Yo había ido a la producción y estaba dándole clase a los muchachos y la productora me dice: “Mira, hay este personaje, si te interesa...” Y me fui para mi casa pensando y por la noche, la vi... Fue impresionante ¡La vi! La vi con sus trenzas y su palo y su parado, ella me llegó. Y lo rico que tiene Chica Vampiro, es que como es comedia hay libertades y el personaje clown, soy yo. Pues, hay dos, el director y yo; el equipo académico, digamos. El caso es que es una delicia, porque como es un clown puro, los otros no pueden ir hasta ese punto... Eso es una delicia.”*¹⁸⁷

Respecto a las diferencias entre medios, considera que para el actor, la diferencia más considerable es la técnica a emplear en cada medio. Comenta que el trabajo con Sergio Cabrera en *La Pola* fue extremadamente riguroso, por lo que el actor debía estar totalmente concentrado para darle al director exactamente el plano que estaba pidiendo. Como experiencia particular, para mostrar la forma en que el medio afecta a un actor, en días pasados dirigió un montaje teatral homenajeando a José Saramago durante la pasada versión de la Feria del libro de Bogotá y al respecto, cuenta lo siguiente:

*“La técnica es la diferencia, digamos... Ahora con un montaje reciente que tuve, una de las cosas más impresionantes de trabajar con actrices, de diferentes trayectorias, es que las que han hecho tanta televisión –Aparte de Alejandra Borrero, que ha hecho bastante televisión pero es un monstruo en escena y pasa haciendo teatro- se les olvida que existe el cuerpo. En cambio, las que sólo hacen teatro, como Natalia Helo... ¡Ella se comió ese escenario!... En todo caso estamos hablando de unas actrices muy buenas, pero la diferencia era la técnica.”*¹⁸⁸

Otro aspecto particular del ejercicio de la labor actoral en televisión, es la libertad creativa que brinda el texto. Plantea que el actor puede improvisar partiendo de lo escrito en el guion.

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

“En televisión se puede sin problema y se hace. Yo lo he hecho muchas veces, ahora lo hago en Chica Vampiro porque conozco el personaje y ya sé para dónde va... Si te leíste la escena el día anterior y luego tenerla para también darle ese espacio de improvisación, que es lo chévere y lo bonito que tiene la televisión. En teatro tú no puedes cambiar una sola palabra y en ese sentido es menos personal. A mí, eso me encanta de la televisión, que uno tenga libertad de improvisación. Claro, eso depende del director que tengas.”¹⁸⁹

Una de las claves para disfrutar de la televisión como escenario es el entendimiento de que las altas posibilidades que tiene el actor en televisión de aportar contenido a su personaje, no deben ser vistas como falta de trabajo por parte de los libretistas, sino como un espacio en blanco el cual proporciona gran parte de la satisfacción personal que brinda la televisión al intérprete. Así mismo, le pregunté sobre lo que sucedía al toparse con un director de la rigurosidad de Sergio Cabrera, a quien no se le podía cambiar una sola palabra del libreto original.

“Sí, cierto. Pero como te he dicho que soy muy nerda, a mí me fue muy bien. (Risas) A mí me pasa lo inverso de los actores, en general. Es que ellos están tan acostumbrados a hacer televisión que cuando les pasa eso, se pierden. ¡Yo estoy acostumbrada al revés! Por eso esto me parece lo máximo (risas). ¡Llegar tres minutos antes, saber dónde uno está parado e irse es una delicia! Para ellos eso es normal, para mí es excepcional. (...) Pero yo soy feliz haciendo televisión, debo confesar. Esas esperas de siete horas si son jartisimas, pero los dos minutos ante la cámara son una delicia.”¹⁹⁰

La confrontación sobre un planteamiento de Alberto Miralles, según el cual, la televisión es altamente realista pues al no haber tiempo para construir personajes, se buscan personajes ya contruidos en la realidad, por ende, el actor pasa a interpretarse a sí mismo. Ella divide el planteamiento en dos. Primero, el realismo de la televisión y segundo, cuando el actor se interpreta a sí mismo.

“Yo creo que la televisión no necesariamente es realista. La televisión se volvió realista y en este momento puede serlo en su mayoría, pero por una opción estética. Digamos, no es inherente al medio, yo no creo que la televisión por ser televisión tenga que ser realista. Y de hecho si uno ve, por ejemplo, series de hoy... Siento que por ejemplo, los ochentas eran más realistas; es cuestión de estética. Chica Vampiro vas a ver ¿Realista eso por dónde? (...) Para mí no es que el realismo sea inherente a la televisión, yo creo que la televisión se ha vuelto realista. Pero así como tiene cosas realistas, tiene otras que no.”¹⁹¹

Respecto a la búsqueda de personajes ya contruidos para que el actor se interprete a sí mismo, reconoce que es cierto. En muchos casos, porque los productores no confían en las capacidades del actor, lo cual lamenta. Destaca que en su último proyecto, *Chica Vampiro* ha habido actores muy comprometidos con su trabajo, los cuales han desarrollado todo un proceso de creación de personaje obteniendo muy buenos resultados. Claro está, destaca el apoyo de la productora, quien invirtió parte del presupuesto en los elementos para llevarlo a cabo.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

Sin embargo, no le parece preocupante el hecho de que un actor haga su carrera con base en el mismo personaje. Considera que, hasta cierto punto, esa es una elección muy personal del actor, la cual se puede ver condicionada por aspectos externos.

“Hay muchos actores que tú los ves... Y los vuelves a ver, los vuelves a ver ¡Y es él mismo! Es él y no tiene que hacer ningún esfuerzo y es perfecto... Y eso funciona muy bien. Vaya uno a decirle a James Dean que no funcionaba, que era mal actor. Fue toda una leyenda del cine y la construyó así, siendo él, así también hay muchos. Eso sí es una cuestión del actor, del propio actor. Si yo estoy bien en esto y me quiero quedar en esto, pues listo... Además, el medio también lo va poniendo a uno con unos personajes y pues la pelea contra eso si es algo ya más difícil.”¹⁹²

El problema, es cuando esta elección se hace primordialmente por incapacidad de construir un personaje y la actuación deja de ser sincera para convertirse en un auténtico cliché. En ese momento el actor debe ser honesto consigo mismo para identificar sus propios problemas, lo cual será muy complicado si no se cuenta con la perspectiva de un director que permita tal identificación.

“Ahora, uno tiene que tener la honestidad de ser consciente de lo que es uno, de qué tipo de personaje es uno y también saber en qué momento es que se le acabó el recurso. El problema es que los recursos se acaban, y uno se aburre... A James Dean le fue muy bien porque murió joven. Pero esto de la honestidad es algo que va más a los recursos del actor, es saber lo que tiene uno. Es como yo de loca, yo sé que me funciona la loca, pero tengo que saber cuándo se me vuelve una fachada de recurso y cuándo es que la estoy habitando realmente. Eso es una cosa que es muy complicado para el actor saberla, si no tienes un director que te lo diga, si no tienes eso, es muy complicado salirse uno solo del recurso vacío.”¹⁹³

Al interrogarle sobre herramientas puntuales para que un actor logre desempeñarse en televisión, se remite exclusivamente a la conciencia de las cámaras, lo cual, de inmediato lleva a la conciencia de la luz. Dichos niveles de conciencia se adquieren solamente a través de la experiencia. Llevando el tema a nivel más general, en torno a condiciones concretas para ser buen actor, responde desde su perspectiva como docente.

“Yo he dado clases tanto tiempo y en CREA fue tan específico... Que hoy en día no sabría qué responderte. Yo he visto muchachos que uno dice: “No entendió, nada... Pero de verdad NADA. Le falta un hervor. No sabe LEER. No sabe ESCRIBIR. No tiene ni idea de quién es el personaje, no sabe. O sea, de verdad ¡NO SABE!”... Pero se pone frente a la cámara y uno se queda boquiabierto. Yo pensaba que eso no existía. Yo era de las que decían: “Eso es mentira” así, tal cual... Así como también puede haber el caso contrario, alguien que lo trabaja, lo construye, que es inteligente, pero simplemente no sirve y no hay quien lo salve. Eso es lo bonito de este oficio, es magia. Uno no sabe qué es.”¹⁹⁴

Al preguntarle por su escenario ideal más allá que un medio concreto, más bien destaca los aspectos positivos de cada uno, pero su respuesta se inclina más hacia la dirección de actores, oficio en el que se está descubriendo y que cada vez más le atrae.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid.

Cree que la televisión puede definirse de muchas maneras, bien sea como industria, como medio de comunicación o como escenario y cada una de esas definiciones sería muy diferente a la otra. No obstante, considera que en Colombia, está desaprovechada, si tenemos en cuenta que es un agente más potente que la realidad.

“En este país le creemos más a lo que sale en la televisión que a lo que nos está pasando. Hay grandes anécdotas de pueblos en el Cauca, dónde uno llegaba y le decía: “¡Ay, mire, mire! ¡Nos acaban de bombardear! - ¿De verdad? – Sí, ahí sale en la televisión” ¡Y es que así funcionamos nosotros! Este país es una locura, entre otras, por eso, porque tenemos un imaginario que va mucho más allá de cualquier tipo de realidad. En este país como que el imaginario se transmite a la realidad. Y el primer imaginario que tenemos en este país, es la televisión. Es un medio que hay que respetar, que puede hacer muchas cosas buenas y muchas cosas malas.”¹⁹⁵

Su idealización de director parte de dos elementos principales. El primero, la pasión por su trabajo y el segundo, el adecuado manejo del poder. Este último constituye un problema de muchos directores en el país.

“Un director que oiga y que me transmita el amor a lo que esté haciendo. Por eso vuelvo y te digo, para mí William Barragán ha sido un descubrimiento increíble. Tiene el amor a lo que está haciendo y oye, acepta, construye con uno. Propone desde lejitos, no desde el poder y eso sí es un gran problema con los directores, tanto en Colombia como en el mundo, tanto en la televisión, como en el teatro: El poder. En qué momento la gente decide que es que lo importante es el poder que tiene sobre la otra persona, eso es perverso.”¹⁹⁶

Dichos postulados, en relación a la escucha, el proponer y el amor por el trabajo aplican igualmente para su idealización de actor. De hecho, cree que la causa de la estigmatización de la televisión, no es otra distinta a la ausencia de amor por el oficio. Pues responsabiliza a los mismos actores de este fenómeno. Reconoce que hay grandes vacíos en la televisión, los cuales necesitan soluciones urgentes, pero parte de esas soluciones está en la actitud de los actores frente a ella. Finaliza la entrevista diciendo que la única obligación que tiene cualquier profesional en este oficio, no es una distinta a divertirse.

Se apagó la grabadora –Ahora sí, de forma definitiva en la elaboración de este trabajo- pero la charla en torno a estas temáticas se hizo extensiva hasta un posterior café frente al Parque El Virrey. Teniendo en cuenta el almuerzo, el café y la buena conversación, las anteriores postergaciones de la cita en cuestión quedaron debidamente saldadas y los casi tres meses de espera, fueron justificados, pues permitieron cerrar con broche de oro esta etapa del trabajo. Siendo casi las tres de la tarde, Maia parte junto a los tres pesados bolsos que siempre la acompañan a seguir grabando. El día está soleado; hay toda una serie de conclusiones esperando a ser redactadas.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

CAPÍTULO III: Conclusiones

La formación es una necesidad inminente

El punto en común más notorio que se pudo apreciar en la visión de los entrevistados, no es otro distinto a que cualquier individuo cuyo oficio se lleve a cabo en torno a la producción de televisión, debe capacitarse para desempeñar el mismo. A pesar de reconocer que el desarrollo de una labor en forma empírica, no necesariamente signifique falta de calidad en el trabajo, todos coinciden en que la academia representa una base fundamental, tanto en el caso del actor, como del director y de cualquier profesional involucrado en una producción audiovisual.

Uno de los puntos a consultar en el cuestionario al cual fueron sometidos los entrevistados, eran los altos niveles de empirismo presentes en la televisión colombiana. Ninguno lo negó totalmente. Dichos niveles de empirismo son fácilmente asociables a una creencia popular según la cual la producción de televisión y la labor del actor son dos oficios que no ameritan mayor preparación académica. El colombiano del común desconoce todo el andamiaje y el trabajo que hay tras una producción audiovisual, especialmente con la labor del actor, la cual, en teoría es algo que cualquier ser humano podría hacer.

Igualmente, es de destacar el hecho de que gran parte del personal involucrado en la producción de televisión en la actualidad, o bien no tiene estudios de ninguna clase o los tiene de alguna otra índole que poco o nada aportan al desarrollo de su oficio. Es frecuente ver que tanto actores como personal detrás de cámara han llegado a la televisión por llanas casualidades de la vida. Por eso es frecuente encontrarse con administradores de empresas ejerciendo como libretistas o arquitectos dedicados a la actuación. Vale la pena aclarar que el empirismo no es sinónimo de mala calidad pero cuando se vuelve una constante en gran parte del personal dedicado a la producción televisiva, no es para nada recomendable.

No obstante, en medio de tal panorama desolador, se puede apreciar como un pequeño destello en medio de la oscuridad, el hecho de que cada vez son más comunes las facultades que brindan alguna cátedra de producción televisiva, cada vez es más frecuente encontrar academias de actuación y demás espacios donde el personal interesado en desempeñarse como profesionales alrededor de la industria televisiva, puedan adquirir una formación idónea. Esto es un fenómeno que no se ha venido a dar, sino durante los últimos años, por ende el beneficio solamente se verá reflejado en generaciones próximas, no actuales.

Lo anterior como respuesta a dos aspectos. El primero, una concientización por parte de la misma industria televisiva de que no es recomendable seguir permitiendo niveles de empirismo tan elevados entre su personal. Prueba concreta de esto, podría citarse específicamente el caso de RCN CREA, escuela exclusiva del canal RCN donde la misma empresa es quien intenta capacitar a su personal. El segundo, un reconocimiento por parte de la sociedad, más específicamente de las universidades, de que la labor del actor y la producción televisiva son dos aspectos que merecen estudio para poder ser ejercidos profesionalmente.

En el caso concreto de la labor del actor, más allá de la formación, la primera condición que un individuo ansioso por dedicarse a la actuación debe poseer es el talento, de lo contrario, no habrá forma alguna de convertirlo en actor. En caso de que efectivamente, haya talento, si ese talento no se cultiva de la manera adecuada, con una formación rigurosa, disciplinada y profunda, es poco probable que el individuo en cuestión se convierta en actor.

Dos de los entrevistados trajeron a coalición el ejemplo de Margarita Rosa de Francisco – cuyo viaje a África por motivo del *Desafío 2013* frustró su participación en el presente trabajo – una mujer quien llegaría a la actuación por la vía del modelaje y los reinados. No obstante, habiendo logrado convertirse en toda una estrella de la pantalla chica, llegando así al punto donde muchos otros se hubiesen conformado, ella opta por retirarse de la televisión para refugiarse en una escuela de actuación cinco años en España. A eso se le podría atribuir el hecho de que esta mujer haya logrado consolidarse en un medio tan efímero como la televisión, donde las estrellas fugaces son una constante.

Margarita Rosa de Francisco no fue una estrella fugaz, por el contrario su estrella se ha mantenido brillante por más de dos décadas, llegando hasta nuestros días, al punto de estar enfrentada a sí misma en los dos canales privados de Colombia hasta hace dos años. Por un lado la veíamos en Caracol cuando presentaba el *Desafío 2011* y por el otro, al cambiar de canal a la competencia, nos la encontrábamos protagonizando *Correo de inocentes*.

El ejemplo de Margarita Rosa de Francisco, no fue más que un intento por mostrar como la formación se hace necesaria, casi que automáticamente, ante un vacío que imposibilita el ejercicio de una labor de la mejor manera posible. Así mismo, permite ilustrar la importancia del paso por la academia a la hora de construir una carrera brillante.

Los ensayos no pueden faltar

Al igual que sucede en el teatro, e inclusive en cine, la televisión en teoría, debería destinar cierto tiempo para permitir que este se aproxime a su personaje a través de improvisaciones, analogías, lectura de guion, trabajo de mesa y demás mecanismos actorales, así como también, establecer relaciones entre personajes para llegar al set de grabación con una idea más clara acerca de lo que se espera de su trabajo. Los ensayos permiten todo esto, por ende constituyen un elemento que debería ser imprescindible en cualquier producción audiovisual.

Es sabido que la televisión maneja un ritmo de producción ciertamente acelerado, algo intrínseco en su naturaleza, con el que el actor de televisión debe estar preparado para producir resultados en tiempo limitado. El director tiene un compromiso con el productor de entregar determinado número de escenas al final del día y es el responsable directo de cumplir con esta responsabilidad que se le ha encomendado. Aun así, dichas condiciones no son justificación para desconocer el hecho de que cualquier proyecto en donde se requiera de la labor de un actor, sin importar el medio dónde se pretenda desarrollar, exige un tiempo mínimo de ensayos.

En los inicios de la televisión, cuando esta se aproximaba más al llamado tele-teatro y los seriados eran transmitidos en vivo, era inconcebible ver una sola escena al aire sin que esta tuviese sus respectivos ensayos previos. Inclusive, un capítulo era ensayado numerosas veces con dos semanas de anterioridad a su fecha de emisión. Sin embargo, con la posibilidad de grabar, el avance de la tecnología y la industrialización de la televisión esta costumbre se ha dejado a un lado durante las últimas décadas.

Se puede observar en las entrevistas realizadas, la presencia en la mente de muchos realizadores audiovisuales, de un pensamiento según el cual, el actor al ser un profesional pleno y competente de su oficio, está en total capacidad de ejercerlo sin mayor preparación previa o guía. Dicho pensamiento representa una interpretación errónea y un desentendimiento colosal acerca de las mecánicas del actor, pues todo actor, por competente que sea necesita de un director quien supervise y guíe su trabajo hacia los objetivos comunicativos del proyecto en cuestión.

Hoy día, hay una tendencia que intenta retomar esta costumbre de los inicios de la televisión. Los productores están entendiendo que hay una necesidad por destinarle un mínimo de tiempo a la aproximación del actor con el trabajo a realizar. Cada vez es más común encontrarse directores como Mario Ribero, por ejemplo, quien exige al menos un mes destinado exclusivamente a ensayos con sus actores.

El tiempo que se dedique a estos ensayos depende de qué tantas expectativas haya con la producción pertinente. Entre mayores sean estas, más dinero y más tiempo será invertido con la finalidad de que tales inversiones se vean reflejadas en la calidad del producto.

En los últimos años, se ha vuelto frecuente encontrar en nuestra televisión, producciones con factura cinematográfica (*La Pola*, *Correo de inocentes*, *El capo* y más recientemente, *La promesa*, por nombrar algunos) que pueden ser entendidos como un fenómeno donde el cine y la televisión, están cada vez más próximos el uno del otro. No obstante, la principal diferencia entre estos productos y una película, no radica en la parte técnica ni en la calidad del guion original, sino en que a pesar del resultado que se ve en pantalla, los ritmos de producción son propios de la televisión.

Últimamente a Colombia ha llegado una figura que raramente hace presencia en algunas producciones, la cual se encuentra fácilmente en el cine norteamericano y en la televisión de algunos países. Se trata de un *coach* – o entrenador- quien tiene la labor de orientar a los actores en sus procesos creativos.

La forma en que este entrenador de actores trabaje, es algo que depende de cada caso. En otros países, funciona como una mano derecha del director, quien le encomienda el trabajo de los actores así como también tiene demás subalternos cuidando el trabajo con cada departamento. En Brasil, por ejemplo, se trata de un director asistente encargado de ayudar a los actores a trabajar sus personajes y en Colombia, cuando se ha dado, es alguien que trabaja con los elencos unas cuantas semanas antes de empezar grabaciones. En todo caso, esta figura es un valioso intento por mejorar la calidad de nuestras producciones.

Por otra parte, hay actores que tienen el hábito de estudiar sus libretos –entiéndase como la realización de un análisis más profundo que la simple memorización- en casa para llegar al set de grabación con mayor seguridad a la hora de enfrentarse a la cámara. En televisión, no es posible ensayar todas las escenas presentes en el plan de rodaje diario, por ende, el actor, si es perfeccionista en su oficio, escogerá aquellas a las que destinará mayor trabajo y preparación. Si se tiene la fortuna de contar con actores rigurosos, estos siempre buscarán por cuenta propia, posibilidades de ensayar, de encontrarle aspectos desconocidos a su personaje y constantemente estarán haciendo propuestas que enriquecerán el resultado final. El director debe ser su aliado en tales intentos y en todo lo concerniente al enriquecimiento de su labor.

La técnica no garantiza calidad

Crear que una buena historia se construye partiendo de movimientos de cámara o cambios de lente, por encima de los mismos actores resulta ser uno de los errores más frecuentes a la hora de dirigir actores en televisión, así como también el hecho de que haya sido uno de los puntos en común más recurrentes en la visión de los entrevistados, constituye la confirmación de este fenómeno.

El hecho de que producciones realizadas de manera casi que artesanal, hace tres o más décadas cuando no existían las herramientas que ha facilitado el avance de la tecnología, aun perduren en la memoria de los colombianos, no es producto del descarte. Producciones como *Yo y tú*, *Don Chinche*, *Azúcar*, *Los pecados de Inés Hinojosa* no se quedaron impregnadas en la memoria del público, propiamente por su factura técnica. La característica que tenían tales producciones, por la cual gozan de la recordación de la audiencia, no es una diferente a la calidad de su historia y la forma en que esta fue pasmada en una pantalla de televisión. Hoy día nos encontramos con producciones de impecable calidad técnica, pero que quizá en un par de décadas, no haya quien las recuerde.

En Colombia, dicho fenómeno parte de un desconocimiento por parte del director respecto a la labor del actor. Es común encontrar directores quienes provienen de la escuela técnica, (es decir, su carrera inicia manejando luces y cámaras) que tuvieron la oportunidad de ir ascendiendo escalafones en la producción televisiva, hasta que llegan a ocupar el puesto del director. Esto da como resultado, directores quienes tienen un amplio y completo dominio que les permite dirigir sin problema alguno a todo el equipo técnico, pero que ante el actor no tienen ninguna herramienta.

Así mismo, suele ser producto de un entendimiento erróneo sobre el concepto de dirección de actores. Desde la academia es común encontrar estudiantes con ansias de dirigir, quienes se apoyan en tecnología de punta, con el objetivo de proporcionar productos con excelente calidad y factura casi que cinematográfica. No obstante, aspectos como el guion y las actuaciones son ubicados en segundos lugares ante detalles como los efectos especiales añadidos en la edición. El resultado, no puede ser otro distinto a productos altamente estéticos, fotografía impecable pero con historias descuidadas que no logran generarle mayor reacción a su espectador. Tales estudiantes, se gradúan, llegan a la televisión y allá aplican la misma fórmula que aplicaban para sus cortometrajes de quinto semestre.

Siendo así, son comunes los casos en televisión, donde hay una cadencia total de director, cuando éste se remite solamente a aspectos netamente técnicos, la dirección de actores se vuelve

completamente nula y el actor queda abandonado a su suerte. El ejercicio de la autodirección es un riesgo ciertamente alto. Si bien es cierto que los grandes actores pueden auto-dirigirse sin problema y de todos modos logran buenas interpretaciones, en cualquier producción siempre habrá algún actor que necesite el apoyo de un director. También es cierto que la televisión es el medio más flexible para la libertad creativa del actor, sin embargo tratándose de un medio donde cada detalle representa costos en su producción, hay ciertos detalles que no pueden ser improvisados; la dirección de actores es uno.

El concepto de director de actores debería ser redefinido y la labor del mismo debería replantearse, tanto en la academia como en el medio profesional, pues las consecuencias de la malinterpretación de ambas cada día son más notorias en nuestra pantalla chica y constituye un fenómeno actual, propio de estos tiempos donde la televisión se convirtió en la industria que es, hoy día. Como bien se ha dicho, la academia tiene una alta posibilidad de contribuir a esta clara deformación del concepto de dirección, una solución serían cátedras enfocadas hacia la parte práctica del trabajo con actores, e inclusive, cátedras donde por lo menos se tocara llanamente el tema de la actuación.

Cuando se estudia la trayectoria que tienen directores entrevistados y directores cuyo trabajo fue destacado por los entrevistados, se observa que gran mayoría de estos directores ideales tienen altos niveles de conocimiento sobre la labor del actor, bien sea o porque también han sido actores o porque han tenido gran contacto con el teatro o porque simplemente le dan más prioridad al actor que al andamiaje técnico. Lo anterior, nos lleva a deducir que el conocimiento del lenguaje del actor es un elemento vital que debería poseer cualquier individuo deseoso por dirigir actores.

De la misma forma, llegamos a la conclusión que el teatro constituye un medio sumamente enriquecedor, no solo para el actor, sino también para el director, pues a la hora de enfrentarse a un medio audiovisual, su labor solamente se remite a trasladar todo el lenguaje teatral ante la cámara e integrarlo con un conocimiento técnico, el cual puede aprehenderse a través de la experiencia.

Entiéndase que la labor del director debiese ser de integración, es decir, la producción televisiva se compone de dos grandes bloques, muy divergentes entre sí; uno técnico y otro artístico. Teniendo en cuenta las colosales diferencias de ambos bloques, el director, en televisión, debe estar en capacidad de dominar ambos lenguajes para así poder integrarlos en función de unos objetivos según su visión de la historia. Se convierte así, en una labor sumamente delicada y exigente, la cual solo un individuo sumamente preparado, con una serie de cualidades muy particulares, está en capacidad de desempeñar.

La televisión está estigmatizada

A diferencia del cine, la televisión se ve obligada a cargar con estigmas, los cuales surten a la sociedad de ideas preconcebidas sobre esta, principalmente erróneas. Tales estigmas son de todo tipo y aunque afectan principalmente a actores, también aplican para libretistas, directores y demás profesionales relacionados con el bloque creativo de la producción.

Primeramente, se trata de la creencia de que los actores de televisión son malos actores que llegaron al medio por ser físicamente atractivos, principalmente por la vía del modelaje o los reinados. Se les juzga como personas sin mayor capacidad intelectual que solamente ven en la actuación un trampolín para alcanzar la fama, su único interés. Así mismo, acerca de la televisión como medio, se cree que esta no ofrece el menor espacio para la plena realización profesional del actor y el trabajo del actor en esta, se demerita constantemente. Según tales estigmas, los productos de la televisión son de baja calidad pues no hay forma de hacer proyectos que valgan la pena.

Hay creencias, como por ejemplo, que la belleza no puede ser directamente proporcional a la inteligencia por eso es que la que ayer fue una reina de belleza nunca podrá ser una actriz de renombre. Si hiciésemos un análisis detallado de los estigmas, nos encontramos con el hecho de que sus argumentos nos remiten a clichés propios del imaginario colectivo.

El fenómeno que está sucediendo en tierras norteamericanas, fue traído a coalición por varios entrevistados para ir contra el estigma. Es de particular interés anotar que la calidad de la televisión estadounidense, en los últimos años, ya está superando la calidad de su contraparte cinematográfica. Las series de televisión que actualmente se están produciendo en los Estados Unidos son superiores a muchas películas del mismo país, lo cual es el perfecto ejemplo de que la televisión tiene los elementos necesarios para, igualar e inclusive superar al cine. En ese sentido, los estigmas carecen de fundamento.

Dichos estigmas provienen en gran parte, de los mismos actores. En épocas pasadas, en el país era mal visto entre el gremio, actuar en televisión. Por cuestiones netamente económicas, el actor se vio forzado a ir en contra del pensamiento de la época y así es como llegaría la mayoría de ellos a la televisión. Sin embargo, hubo muchos individuos que se quedaron aferrados al teatro, bien sea por ceñirse a una estricta manera de pensar o porque simplemente nunca se les ofreció la posibilidad de hacer televisión. Gran parte de esos individuos iría a parar a escuelas de Arte Dramático y en muchas de ellas, se fomenta este pensamiento.

Igualmente sucede en facultades de comunicación, donde entre sus estudiantes se encuentra el mismo estigma basado en clichés. Se cree que quien desea enfocar su carrera en la televisión, solamente busca la fama ante las cámaras. En las facultades de comunicación audiovisual se siente una prevención hacia la televisión y miedo manifestar interés en ella al ser juzgado por los mismos compañeros. Además de esto, es una constante que los estudiantes dirijan todo su interés al cine con el pensamiento de que la televisión no lo amerita.

En ese sentido es de anotar el hecho de que en la mayoría de los casos, los estigmas provienen de la misma población estigmatizada. Es decir, los comunicadores estigman a otros comunicadores, de la misma forma que la carrera de Comunicación Social es estigmatizada y los actores estigman a otros actores de la misma forma en que su oficio ha sido estigmatizado por la sociedad.

Cuando se investiga la televisión a fondo, se encuentra que hay una porción de realidad en el estigma. Es fácil encontrarse con individuos que son la fiel representación del estigma, así como con productos que lo reafirman. No obstante, en televisión también es posible encontrar grandes actores y producciones de impecable calidad, en todo sentido. Si bien es cierto que la televisión tiene intereses más comerciales que el cine y el teatro, también es cierto que es un medio comunicativo por excelencia, con posibilidades infinitas que no ofrecen ni el cine, ni el teatro, las cuales pueden ser explotadas.

Entre las características particulares de la televisión, está el hecho de que sea el medio masivo de comunicación por excelencia. En cada hogar de Colombia y de América Latina, por humilde que sea, hay un televisor el cual congrega individuos a su alrededor, inclusive en las veredas más remotas y hasta allá llega el poder comunicativo de la televisión. Lo anterior, hace que se vuelva el medio más efectivo para congregar públicos y difundir mensajes. Tanto el actor, como el director tienen la posibilidad de alcanzar públicos infinitos para mostrarles su interpretación de una historia; la televisión les brinda la oportunidad de dirigirse no simplemente a un auditorio, sino a toda una sociedad.

Siendo así, el trabajo en televisión exige toda una serie de condiciones por parte sus realizadores. Ante todo, se necesita cierto grado de conciencia para dimensionar las repercusiones que puede tener en la sociedad los contenidos televisivos, gracias al poder comunicativo de la misma. Inteligencia para saber desarrollarlos, un gusto exquisito para escoger las temáticas y por último, respeto tanto como por el oficio como por el medio y por la audiencia.

Actor y director como Comunicadores Sociales

En siglos pasados, mucho antes de la llegada del cine y la televisión, el teatro era utilizado como medio comunicativo para sentar posturas ante sucesos determinados. Conocida es la crítica social en obras de Molière, por ejemplo. Así mismo, a lo largo de la historia humana es frecuente encontrar crítica social contenida, no solo en teatro, sino en demás creaciones artísticas como literatura, poesía e inclusive pintura. El poder de manipular actores para representar un guion, brinda una posibilidad infinita de comunicar mensajes. Dicha posibilidad ha sido usada desde siglos atrás, hasta nuestros días, magnificándose gracias al avance de las tecnologías.

Las características anteriormente mencionadas de la televisión como medio comunicativo, le brindan tanto al actor como al director, el poder de contar una historia ante una sociedad. Siendo así, tanto actor como director se convierten automáticamente en Comunicadores Sociales quienes tienen en sus manos la posibilidad de satirizar, criticar, ensalzar, y sentar todo un punto de vista ante una temática determinada.

Corroborando tal planteamiento, está el hecho de que un contenido audiovisual, emitido en televisión nacional puede abrir todo un debate, es decir, hay contenidos que al tocar ciertas fibras sensibles de la sociedad, no pasarán desapercibidos; pueden generar aceptación o rechazo, pero en todo caso, conllevan a una reflexión. Sin ir más lejos, se puede traer como ejemplo la polémica generada por la serie *Tres Caínes* del canal RCN y RTI; hay quienes exigen su retirada inmediata de la parrilla de programación y hay quienes consideran pertinente revivir nuestra historia, pero en todo caso, es un producto audiovisual que genera debate. Igualmente ha sucedido con el *boom* creativo de las narco-novelas, en los últimos años.

No obstante, hay que tener presente que el poder comunicativo del actor y el director, en televisión, se ve limitado por intereses que van más allá de su alcance, pero en todo caso, dicha posibilidad comunicativa exige por parte del profesional audiovisual cierta ética y un respeto hacia su audiencia. La televisión es un medio comercial, donde hay que generar ganancias por medio de una pauta publicitaria, pero ese no debe ser el objetivo de la producción televisiva. El Comunicador Audiovisual debe buscar posibilidades de aportar, desde la que sea su posición, contenidos que permitan construir una mejor sociedad, para así hacerle su aporte al país y al mundo, a través de su carrera.

Como se ha mencionado anteriormente, es fundamental que el Comunicador Audiovisual (en este caso, directores, actores, productores y guionistas) tenga conciencia del poder comunicativo que le

otorga su oficio, así como también de valorarlo y aprovecharlo de la mejor forma posible. Cada contenido destinado a la parrilla de programación nacional, debería ser analizado minuciosamente pues así como la televisión puede contribuir a una sociedad, también puede obtenerse el efecto contrario.

La televisión construye discursos, elabora modelos de pensamiento y en muchos casos, dicta conductas a seguir. He ahí el porqué del cuidado que debe tener el Comunicador Audiovisual con su oficio. Pues cuando no hay conciencia de tales poderes, ni interés alguno por contribuir a la sociedad, cuando prima el interés por facturar por encima de cualquier otro aspecto, los resultados son producciones de no muy buena calidad y la audiencia sentirá las consecuencias de tales intereses.

Fue una constante entre varios de los entrevistados, el rechazo a los llamados *reality shows* los cuales, según se dijo, constituyen la comercialización de las actitudes más bajas del ser humano, así como también el morbo del público. Obteniendo como resultado, ganancias exorbitantes por pauta publicitaria, una audiencia cuyo gusto ha sido deformado y personajes gozando de la fama sin mérito alguno.

La televisión no puede dejar de lado su carácter comercial, ni tampoco reemplazar la labor que llevan a cabo instituciones educativas. Sin embargo, cualquier profesional que desempeñe su carrera en dicha industria debiese de tener un mínimo de responsabilidad social –como cualquier otro profesional, en cualquier otro campo- que le lleve a comprometerse para respetar tanto al público como a sus compañeros de trabajo y su oficio. De lo contrario, será imposible obtener productos televisivos de alta calidad.

El actor, por su parte, aunque su labor se remita a representar de la mejor forma posible, un guion que ha sido escrito por terceros, también tiene la posibilidad de sentar toda una serie de precedentes, por el simple hecho de estar sometido a la exposición pública. El actor, tiene la posibilidad y el deber de motivar a todo un equipo técnico a crear un producto de calidad para mostrarlo ante una sociedad. De por sí mismo, desde su posición, ya constituye todo un modelo a seguir y tiene la posibilidad de elegir que tanto respetar a la audiencia y a su oficio. Cuando hay respeto por ambos, la búsqueda por la calidad se vuelve una constante de nunca acabar.

El libretista como creador inicial

Una constante entre varios de los entrevistados, fue el reconocimiento del libretista como eslabón primario dentro de la cadena de producción televisiva. Efectivamente, no es un hecho fortuito. El libretista tiene una posición de vital importancia dentro de los procesos de producción televisiva, por ende, es imposible abordar la producción de televisión sin remitirnos casi que automáticamente al libretista. El libretista, como creador original de una historia, la cual posteriormente, será interpretada por un director y unos actores, tiene gran porcentaje de influencia dentro del resultado final de un proyecto audiovisual.

En cine y teatro, es común encontrarse con directores quienes desarrollaron su propia historia, desempeñando así un doble rol. Sin embargo, en televisión, estos casos son extremadamente escasos, por eso es importante observar la relación director – libretista. El director interpreta una partitura a la cual le puede inyectar un tono, un ritmo, una estética y demás elementos de acuerdo con su visión personal, pero la historia a contar es un elemento propio del libretista. Por eso es importante que el director de televisión tenga una buena relación con el libretista, entendiéndose esta en los mismos términos que la de director - actor, es decir, cimentada en la comunicación y el entendimiento mutuo de ambas visiones.

El director desempeña un papel de intérprete, cuya labor es hasta cierto punto, una trasposición del lenguaje del libretista al de los actores. No obstante, también se puede hablar de una relación libretista – actor. En televisión –e inclusive, sucede en cine- al ser un medio relativamente pequeño, es común encontrarse con libretistas cuyos personajes son creados en función de un actor concreto. Así mismo, el libretista suele dar indicaciones sobre cual actor será el más indicado para encarnar a determinado personaje, o por lo menos, al conocer mejor que el director al personaje, sabe las características que este necesita y dicho conocimiento es de suma importancia a la hora de buscar actores en función de un personaje. Igualmente, es frecuente encontrar actores quienes acuden directamente al libretista para orientarse respecto a la concepción de su personaje.

En ese orden de ideas, el libretista al ser el creador inicial de una historia, tiene el poder de decidir las temáticas a tratar, por ende, es él quien tiene más poder comunicativo que el actor y el director, por lo cual su labor exige iguales dosis de respeto a la audiencia y compromiso con la sociedad. De la misma forma, más allá de aspectos técnicos que conciernen otros oficios, es en el campo del libretista dónde surge la historia y es en esta dónde se asienta la mayor parte de la calidad del producto final.

Un aspecto que muchos de los entrevistados tocaron, fue el detrimento en la calidad de las historias que se cuentan en televisión hoy día, en relación a las de décadas pasadas. En ese sentido, gran parte del trabajo por replantear, es la ausencia de grandes historias, lo cual concierne a los libretistas.

En cuanto al tipo de historias actualmente en la televisión Colombia, hay dos fenómenos a destacar.

Primeramente el narcotráfico es un tema, que en menos de diez años se ha abordado desde el punto de vista de los narcotraficantes (*Las temporadas de El Capo y Escobar, el patrón del mal*) de los narcotraficantes cuando se alían con la justicia (*El cartel de los sapos*), de los empleados de los narcotraficantes (*Rosario Tijeras*), de quienes persiguen a los narcotraficantes (*Corazones blindados*), de las esposas de los narcotraficantes (*La viuda de la mafia*), de las amantes de los narcotraficantes (*Las muñecas de la mafia*), y -por insólito que parezca- de los senos de las amantes de los narcotraficantes (*Sin tetas no hay paraíso*).

Hace un par de décadas, cuando el narcotráfico estaba en su máximo apogeo, era imposible concebir esta clase de historias en televisión pero desde mediados de la década de los dos mil, el narcotráfico se volvió un tema capaz de generar excelentes cifras, tanto en Colombia como en el exterior y en la medida que lo siga haciendo, esta clase de producciones serán comunes en la parrilla de programación.

El otro aspecto por destacar son las producciones biográficas de artistas colombianos y producciones alrededor de hechos históricos concretos. Marbelle, Joe Arroyo, Rafael Orozco y Helenita Vargas son algunos de los personajes cuyas historias han sido contadas en la pantalla chica, de una lista que va en aumento. Igualmente, hechos como la independencia de Colombia (*La Pola*) o inclusive, el popular cinco a cero de Colombia a Argentina, han sido materia prima para las historias que vemos actualmente en la pantalla chica. La tendencia a buscar en la realidad las historias, constituye un fenómeno que se está imponiendo notoriamente.

Claro está, al igual que el actor y el director, el libretista tiene altos mandos por encima de su posición, por lo cual debe ceñirse a los mismos intereses de quienes ocupen cargos de mayor poder en la cadena de producción televisiva. Es común encontrarse que los libretistas tienen ciertas limitaciones a la hora de escribir un guion para televisión, cantidad de capítulos y restricción de escenarios, en muchos casos, sujetos a los costos de la televisión.

El actor en función de la televisión

Un aspecto por destacar, es el hecho de que la actuación para cámara exige ciertas consideraciones por parte del actor. El actor debe entender que no debe ser la cámara la que lo persiga por todo el set, sino que él debe tener la capacidad de facilitarle tal labor.

Una constante en las entrevistas, fue el hecho de que cuando un actor está acostumbrado al teatro y llega a un set de grabación, sentirá que no está haciendo nada pues el director le pide acciones tan contenidas, que este las entiende como una especie de mutilación de su labor. Caso contrario, sucede cuando actores que provienen de las cámaras llegan a teatro, dónde suele suceder que estos olvidan el trabajo de su voz y su cuerpo para proyectarlo a una audiencia, dando como resultado la sensación de actuaciones pobres ante la majestuosidad del escenario. Un buen actor debe estar en capacidad de ampliar o reducir su mundo creativo para poder adaptar su actuación a cualquier medio; el director debería ser su aliado en esta adaptación.

Queda claro que no es lo mismo actuar para un auditorio de cien personas que para una cámara. Se necesita que el actor sea capaz de disminuir su gestualidad y contener su actuación exclusivamente para las cámaras. Igualmente, se necesita que esta actuación sea producida en función de la cámara, es decir, que sea ejercida pensando en función de la cámara, para que esta pueda registrarla en su máxima expresión.

Al mismo tiempo que se habla de actuar para la cámara, también se podría hablar de actuar para las luces, lo cual demanda aún más conciencia del actor durante el ejercicio de su oficio en medios audiovisuales. Dicho sentido, solamente se puede adquirir a través de la práctica. Siendo así, aparte de la capacidad de interpretar un guion de la forma más verídica posible, el actor debe desarrollar un grado de conciencia que le permita proyectar su trabajo en función de las luces y las cámaras.

El director desempeña un papel importante dentro de tal adaptación, pues él es quien debe indicarle al actor la forma correcta de conducirse en relación a la cámara. En televisión, muchas veces, la labor del director queda reducida a marcaciones de los pasos a dar y los movimientos a seguir durante la escena. Lo cual, evidentemente es parte de la labor del director, pero no debe remitirse únicamente a esto.

Por otra parte, la televisión al manejar un ritmo de producción acelerado, exige también la capacidad de lidiar con este factor. Se requiere por parte del intérprete una inmediatez emocional para generar resultados dramáticos en cortos tiempos. Capacidad para improvisar y recursividad también entrarían en la lista de cualidades que debe poseer un actor de televisión.

Teniendo en cuenta que se trata de un medio dónde en la mayoría de los casos, los libretos no son ajenos a los ritmos de producción acelerados –caso contrario al cine, donde el guion ha sido escrito y corregido a través de varias versiones, por lo cual no permite cambios- el actor goza de cierta libertad creativa y puede jugar sobre lo escrito en papel, claro está, siempre que el personaje no se desdibuje de sí mismo, además de un pleno respeto por la labor del libretista.

Gran parte de la satisfacción que brinda para el actor su trabajo en televisión, es el aprovechamiento de la libertad creativa que ofrece este medio. Característica ausente del cine y del teatro, dónde el actor no tiene el mismo espacio propositivo del que goza en la televisión. En la medida que este espacio creativo sea aprovechado por un individuo que se divierte haciéndolo y que tiene la capacidad de hacer propuestas coherentes, esto dará resultados favorables para la calidad del producto final. En ningún momento el actor se puede convertir en un individuo quien no presente mayor interés por rellenar vacíos y limitarse a seguir indicaciones; debe estar proponiendo constantemente.

Para esta clase de propuestas creativas al guion, resulta de gran utilidad un alto nivel de inteligencia que facilite la comprensión del mismo y permita dilucidar los límites creativos. De la misma forma, esto posibilitará una asimilación más rápida de las situaciones y conducir el personaje siempre en función de los objetivos de la historia.

Igualmente, es recomendable trabajar el personaje por fuera del set de grabación. Teniendo en cuenta que el tiempo para ensayos es escaso, el actor debe llegar a grabación con propuestas hechas. En ese orden de ideas, la labor del actor trasciende el set de grabación y se convierte en un estilo de vida, particularmente en televisión, único medio que brinda la posibilidad de cargar con un personaje durante largos períodos y tantearlo por diversas situaciones y emociones. El actor de televisión, en teoría, debería prestar su vida al servicio del personaje durante el tiempo que lo habite, por lo cual estará durante veinticuatro horas al día y siete días a la semana en una constante recopilación de material que pueda enriquecer su trabajo en el set.

No obstante, hay elementos que se mantienen intactos sin importar el medio dónde se trabaje, bien sea cine, teatro o televisión. La técnica actoral es uno de ellos. El deber del director sigue siendo el dominio de tal lenguaje para transmitirle sus objetivos al actor. Así mismo, hay rutinas de trabajo que tampoco presentan variaciones en ninguno de los tres medios, como por ejemplo, la aproximación al personaje. Se recomiendan ensayos, un análisis detallado del guion, un pleno entendimiento del personaje, de la historia y de los objetivos comunicacionales del proyecto.

El teatro como herramienta de aprendizaje

Otro de los puntos en común a través de la mirada de la mayoría de los entrevistados, fueron las bondades de la práctica teatral, no solamente en relación al oficio del actor, sino al del director. A pesar de reconocer que no es estrictamente necesario el paso por el teatro para convertirse en un profesional altamente competente, el reconocimiento del aporte que éste le da tanto al actor como al director, fue una constante durante las entrevistas.

El teatro constituye una base sólida sobre la cual un actor puede instaurar su carrera, debido a que proporciona herramientas que serán de suma utilidad tanto en cine como en televisión. Primeramente, el manejo de su cuerpo y su voz, que si bien es cierto que para ejercer su oficio ante una cámara se requiere una actuación más contenida, esto es un detalle que un actor acostumbrado a controlar tales elementos, será capaz de reducir lo que de por sí, ya tiene. Suele ser un poco más complicado cuando un actor acostumbrado a la cámara se enfrenta a un auditorio, a pesar de que ha habido muchos casos exitosos, estos suelen presentar dificultades a la hora de ampliar sus herramientas. Se concluye que es más factible para un actor, reducir su mundo expresivo, en lugar de ampliarlo.

Este medio proporciona cierta rigurosidad al actor en relación al trabajo con sus textos, pues estos suelen ser de alta calidad al haber sido escritos a detalle y posteriormente corregidos varias veces. Como ejemplo de las ventajas que puede proporcionar el paso por el teatro, vale la pena traer a coalición las mecánicas de un director como Sergio Cabrera, quien es altamente estricto en relación al cuidado del guion, por eso exige una memorización del texto exactamente tal como está escrito sobre papel. Un actor acostumbrado a la televisión vendrá familiarizado con la improvisación sobre el libreto, no tendrá este cuidado con el texto y al encontrarse con esta clase de exigencias, muy seguramente presentará serias dificultades.

Así mismo, el teatro imparte toda una ética alrededor de este oficio. Enseña que el actor trabaja en equipo, no solamente con el director, sino con todo un equipo técnico que también desempeña un papel importante a la hora de contar una historia. Cada miembro del proyecto, desde los asistentes en cada departamento, hasta la protagonista, tiene una labor a desempeñar, de lo contrario no estaría allí. Igualmente, el teatro es un medio cuya producción necesita desarrollarse enmarcada por un buen ambiente de trabajo y confianza, por lo cual el respeto se instaura como base fundamental dentro de las relaciones profesionales del mismo. La televisión maneja jerarquías e impone posiciones, por ende es fácil dejar a un lado estos postulados, por obvios que parezcan.

De la misma forma, al no haber planes de producción que cumplir, el actor tiene pleno espacio para el ejercicio de su labor creativa. Hay tiempo de sobra para ensayar, proponer, buscar y experimentar alrededor de un personaje, por ende el proceso de creación suele ser más elaborado, así como también le permite al actor conocer sus propias mecánicas de trabajo para desarrollar una técnica interpretativa propia que le permita aplicarse en otros medios donde no se cuenta con el mismo tiempo.

Algo parecido sucede con el director cuando pasa por las tablas. Este medio le brinda al director un claro entendimiento de las mecánicas del actor, por consiguiente cuando este director llega a la televisión, tendrá un mayor panorama sobre como instruir a un actor en relación a su proceso creativo. Es de anotar que muchos de los directores planteados como ideales en estas entrevistas, han tenido previa experiencia en las tablas.

Caso contrario cuando un director asciende escalones dentro del mismo medio televisivo. Generalmente, se trata de individuos quienes tienen experiencia en la parte técnica de la producción televisiva -pues esa fue su escuela- y al llegar al cargo de director tienen un claro dominio de todo el andamiaje técnico de una producción audiovisual, pero al enfrentarse a un actor, no hay mayor comunicación debido a una falta de entendimiento del lenguaje del mismo, por lo cual, el actor queda prácticamente abandonado y ni siquiera se puede hablar de dirección de actores en estos casos.

Entiéndase que la televisión es un medio con características propias, inherentes a ella; igual que el teatro. Lo que se está proponiendo no es una imitación del teatro ni una idealización del mismo como medio. A pesar de que en sus inicios, se pudo hablar de una aproximación de la televisión al teatro, cuando las producciones eran emitidas en directo, es claro que nunca lo igualará, -de hecho, no necesita hacerlo- lo que aquí se propone es una observación de aspectos positivos destacados por varios entrevistados para aplicarlos a la producción televisiva.

Hoy día, como medio, el cine se aproxima más al teatro por causa de una cuestión enfocada hacia los ritmos de producción y el andamiaje técnico. No obstante, hay producciones televisivas las cuales acercan al cine y la televisión, cada vez más. Así mismo, es de mencionar el hecho de que cada producción televisiva es diferente la una de la otra, por consiguiente es posible encontrar que hay diferencias sustanciales dentro de las mecánicas de cada proyecto; algunas se aproximan más al cine, otras conservan mecánicas más propias de la televisión.

El productor tiene la última palabra

El teatro es el medio del actor, el cine del director... Y la televisión del productor. La anterior frase resume de forma muy explícita una de las diferencias entre los tres medios y en el caso de la televisión, el productor es quien tiene mayor inherencia sobre las decisiones a tomar, en la mayoría de las veces, aun por encima del director, pues en la cadena de producción televisiva, el productor suele ubicarse por encima de éste, que pasa a ser un subalterno quien tiene una serie de responsabilidades por las cuales dar la cara ante el productor.

Generalmente hay un número de escenas determinado el cual debe ser completado al final de la jornada diaria. El director es el encargado de esto y el productor vela porque así sea. Igualmente, los productores suelen tener alta importancia a la hora de tomar las decisiones más relevantes para un proyecto televisivo, como por ejemplo, los actores a contratar o el presupuesto a destinar en detalles como efectos, vestuario, etc.

Entiéndase la labor del productor como el complemento administrativo de todo este oficio que tiene altas dosis de creatividad. Mientras el director, el actor y el libretista desempeñan su oficio alrededor de la producción creativa, el productor lo hace alrededor de números y cifras. Por eso, es frecuente encontrarse con que los productores tengan una perspectiva diferente a la de un director o un actor, en relación a la producción televisiva.

Por ende, así como el director y el libretista, es una figura que merece ser mencionada, ya que es de vital importancia para cualquier producción. En ese sentido, hay varios de los postulados expuestos en la presente investigación los cuales resultan muy pertinentes en la labor del productor de televisión, entendiendo que este también es un Comunicador Audiovisual que desde su oficio puede difundir todo un mensaje a una sociedad.

El productor debería ser un profesional que también esté interesado en generar televisión de calidad por encima de cifras exorbitantes. De lo contrario, por más deseos que tengan actores, libretistas y director por hacer buenos productos, jamás será posible. Si el productor entiende la televisión, principalmente como un muy buen negocio, es poco probable obtener calidad en este medio.

No obstante, hay que tener en cuenta que el productor recibe una cantidad determinada de dinero, por parte de la productora o canal interesado en llevar a cabo el proyecto. Su labor gira alrededor de lograr el mejor aprovechamiento posible del presupuesto brindado. En ese orden de ideas, el productor también pasa a ser un subalterno con responsabilidades que cumplir ante una compañía.

La gran conclusión

Fueron ocho entrevistados. Cada uno con orígenes muy propios, con carreras muy distintas entre sí; Cada uno con experiencias muy particulares y un punto de vista muy personal que se alcanzó a notar ante ciertas diferencias en sus opiniones respecto a puntos concretos. No obstante, hubo una gran constante, la más evidente y notoria que se sentía en cada uno de los entrevistados. Doy fe de que sentía con tan solo observarlos hablar sobre su carrera. Todos –Actores, directores y/o docentes- reconocidos como profesionales exitosos constituyendo modelos a seguir por cualquier estudiante de Comunicación Audiovisual, mostraron una pasión, un interés y un amor desenfrenado por su oficio.

De los ocho entrevistados, ninguno manifestó haber llegado a dónde se encuentra por azares de la vida. Concretamente, seis de estos – Alejandra Borrero, Alfonso Ortiz, Consuelo Luzardo, Jorge Cao, Maia Landaburu e inclusive Paola Turbay, de quien se cree que es actriz gracias a eventos fortuitos- admitieron haber sentido cierto interés por la actuación desde las más tempranas etapas de su vida, particularmente por el teatro. Es común encontrarse con experiencias como una primera función en el colegio, el deslumbramiento ante puestas escénicas o una personalidad histriónica durante la infancia como el primer indicio de la que posteriormente sería una carrera brillante en el mundo del espectáculo.

Observando la situación desde un punto de vista más pragmático, este amor por parte de un ser humano a su carrera, como elemento primario para el éxito, resulta ser un postulado verdaderamente obvio, que no ameritaba entrevistar a algunos de los profesionales más reconocidos del país en este ámbito para conocerlo. Sin embargo, es de mencionar el hecho de que los postulados aparentemente sean raramente aplicados a nuestras vidas. Lo anterior, por absurdo que parezca, se trata de un comportamiento sumamente humano.

Si hiciésemos un análisis más profundo de la naturaleza humana, encontraríamos que el ser humano tiene serias dificultades de observación que no le permiten darse cuenta de que las claves para el éxito están expuestas a los ojos de todo el mundo; los secretos no existen y el principal aporte de este trabajo es la posibilidad de ver modelos de comunicadores quienes aparentemente han podido haber seguido alguno de estos secretos, recordando planteamientos que podrían considerarse obvios, pero que pocos individuos aplican en su cotidianidad, tanto laboral como personal.

En ese sentido, la inclinación tanto como por actuar, como por dirigir es un deseo muy íntimo del ser humano, el cual surge desde los primeros años de su vida. Si bien es cierto que hay casos dónde

este camino se da como causa de un evento fortuito o en tardías etapas de la vida, la mayoría de casos de profesionales brillantes en este oficio se tratan de carreras elaboradas sobre una pasión lo suficientemente sólida como para haber prosperado en medio de intentos externos por contenerla, bien sea la oposición de la propia familia, el miedo al fracaso o el riesgo que representa la inestabilidad propia del oficio.

No obstante, así como este deseo resulta ser un planteamiento íntimo de nuestra condición humana, son muy pocos los individuos que logran hacerlo aflorar para construir una carrera como las ya mencionadas. La cantidad de individuos cuyo deseo se ve castrado por la sociedad, constituye una cifra considerablemente mayor. Siendo así, el contexto dónde el ser humano se desarrolle representa un elemento sumamente trascendental a la hora de que este se decida por algún camino en la vida y en ese orden de ideas, el solo hecho de haber optado por el arte de contar historias usando las posibilidades audiovisuales, ya es una enorme ventaja frente a una gran mayoría de individuos quienes se habrán visto forzados a tomar otros rumbos, por encima de sus instintos básicos.

Una frase frecuente cuando se estudia actuación, es que contrario a otras carreras más tradicionales, nadie es obligado a tomar este camino. Siendo consecuente con esa idea, los individuos que se encuentran en esta labor, lo están única y sencillamente por gusto propio, es decir, aman su carrera y el ejercicio de la misma resulta altamente placentero -Creo que dicha frase aplica igual para el caso del Comunicador Audiovisual-. Cuando una actividad resulta altamente placentera para un ser humano, lo más lógico es que éste se empeñe en realizarla frecuentemente; así mismo, surgirá el deseo por alcanzar la perfección dentro de la misma. Alcanzar dicha perfección constituye una utopía teniendo en cuenta que la imperfección es intrínseca a la condición humana, sin embargo el vano intento por lograrlo, traerá frutos extremadamente valiosos, tanto para el individuo que lo intenta como para quienes se vean influenciados por el oficio de éste.

BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, Diego. *50 años de la televisión en Colombia: Una historia para el futuro*. Bogotá. Zona Ediciones. 2004.
- BORRERO, A. (2013, 27 de abril), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogotá.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires. Nueva Visión. 1970.
- BROOK, Peter. “*La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*”. Barcelona, España: Editorial Alba, 2004.
- BROOK, Peter. *La puerta abierta, reflexiones sobre la interacción y el teatro*. Alba Editorial. 2004.
- CAMINO Jorge. *El oficio de director de cine*. Madrid. Cátedra. 1999.
- CAO, J. (2013, 23 de marzo), entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.
- CASCAJOSA, Virinio, Concepción. La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine. [on line]. Sevilla, España. Pg. 94. [citado 6 de febrero de 2013] Disponible en internet: <http://grupo.us.es/grehcco/ambitos13-14/06cascajosa.pdf>.
- DEL CARPIO, Alicia. *Qué pasó con*. Entrevista. María Clara Gracia. Bogotá. 9 de febrero de 2013. [Disponible en internet: <http://www.bluradio.com/18789/el-programa-yo-y-tu-fue-un-fenomeno-increible-alicia-del-carpio>].
- DUQUE, Samuel. El Hollywood Criollo. [on line]. Bogotá, Colombia. [citado 20 de febrero de 2013] Disponible en internet: <http://www.dinero.com/negocios/articulo/el-hollywood-criollo/135166>
- FARROW Mia. *Hojas vivas*. Barcelona. Ediciones B. 1998.
- GARCÍA, C. (2013, 13 de marzo). Entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México. Siglo XXI. 2006.
- GUERRERO, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*. Juan Flors Editor.
- HAGEN, Uta. “*Un reto para el actor*”. Barcelona: Alba, 2002.
- HARTNOLL, Phyllis. *The theatre a concise history*. Singapur. Thames & Hudson. 1998.
- HILMES, Michael. *The television history book*. Londres. Brithish Film Institute. 2003.
- HOYOS, D. (2013, 10 de abril). Entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.
- LANDABURU, M. (2013, 9 de mayo), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogotá.
- LUZARDO, C. (2013, 15 de abril), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogota.
- MILLARES, Alberto. “*La dirección de actores en cine*”. Madrid, España: Cátedra, 2000.

MITTER, Shomit. *Systems of rehearsal*. Nueva York. Routledge. 1992.

ORTIZ, A. (2013, 23 de marzo), entrevistado por Trheebilcock, E. Bogotá.

PAOLELLA, Roberto. *La historia del cine mudo*. Buenos Aires. Editorial universitaria de Buenos Aires. 1967.

STANISLAVSKI, Konstantin Seergevich. *Un actor se prepara*. México. Editorial Diana. 1953.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergeevich. “*Manual del actor*”. México: Editorial Diana, 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin. *El arte escénico*. Ciudad de México. Siglo Veintiuno Editores. 1990.

TURBAY, P. (2013, 8 de mayo), entrevistada por Trheebilcock, E. Bogotá.

VALLVERDÚ, José. *El teatro en la antigüedad*. Madrid. Seix Barral. 1949.