



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL PROCESO DE LA ACCIÓN A PARTIR DEL TRABAJO INTERNO DEL ACTOR

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

ALBERTO AMANTE RODRÍGUEZ

ASESORA: MARGOT AIMÉE Y ADVIGA ELEA WAGNER Y MESA

SINODALES:

MARGARITA GONZÁLEZ ORTÍZ

CARMEN ESTELA MASTACHE MARTÍNEZ

JUAN GABRIEL MORENO SALAZAR

MARCELA ZORRILLA Y VELÁZQUEZ

MÉXICO D. F.

7/9/12



Facultad de
Filosofía y
Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS.

A mis padres.

Por haberme apoyado en todos los aspectos de mi vida. A ellos debo todo lo que soy y todo lo que tengo.

A mis hermanos.

Por el ánimo que me brindaron siempre y por su ayuda. Ellos estuvieron conmigo cuando los necesité.

A la maestra Aimée Wagner.

Por su valiosa instrucción y por acceder asesorarme con esmero para este proyecto, su ayuda fue fundamental.

A mis Maestros.

Ellos forjaron mi formación en la Facultad a lo largo de mi periodo de estudiante y se esmeraron en que yo asimilara sus conocimientos. En especial a Carmen Mastache, Juan Gabriel Moreno, Germán Castillo, Rafael Pimentel, Zaide Silvia Gutiérrez, Gustavo Montalván, Oscar Armando García, Marcela Zorrilla y Margarita González; todos ellos apoyaron de modo directo a la elaboración de este trabajo, ya sea al concederme una entrevista, asesorarme en el trabajo o aceptaron ser mis sinodales.

En el Colegio hubo otras personas que aunque no intervinieron directamente en mi formación, recibí su apoyo mismo que agradezco, así como a todas las personas que de algún modo colaboraron para la realización del presente proyecto de investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.- ACCIÓN INTERNA	3
2.- VERDAD	18
3.- IMAGINACIÓN	29
4.- EMOCIÓN	39
5.- EXPRESIÓN	52
CONCLUSIONES	61
FUENTES	64
ANEXO	68

INTRODUCCIÓN

En la representación teatral el elemento más importante es el actor, su labor es la que hace posible que ésta exista; sus acciones hacen que la trama avance y exprese los contenidos establecidos en la puesta en escena. En el teatro es importante saber moverse en el escenario y tener un cuerpo debidamente entrenado pero, además, se requiere de algo que justifique las acciones de los actores, ya que en el arte teatral, para obtener resultados positivos, se requiere captar el interés y causar impresiones en el espectador, el otro elemento indispensable.

El arte teatral se manifiesta mediante acciones, pero éstas deben ser relevantes, cualquier gesto, palabra o actitud deben estar cuidados y justificados, incluso la aparente quietud debe ser significativa, los pensamientos del actor pueden manifestarse sin necesidad de ilustrarlo abiertamente. En un escenario todo es notorio, puesto que es un espacio en el que un público tiene fija su atención.

El actor necesita realizar una serie de pasos para poder actuar, esto implica un compromiso con la puesta en escena, el actor se mantiene atento a lo que sucede a su alrededor y muestra a su personaje convincentemente.

Para lograr esto se requiere de un trabajo interno; algo que sustente lo hecho en escena; actuar desde el interior va más allá de la forma, es todo un proceso, el cual requiere de conocimientos específicos, de una mente entrenada y una gran disposición a trabajar en el personaje, además de ser receptivo a las convenciones de la obra.

En el presente trabajo de investigación se analizará la acción interna y la influencia que ejerce en el actor y en los espectadores.

Para entender mejor el proceso de acción interna hay ciertos elementos que se analizan por separado: la verdad, la imaginación y la emoción debido a su complejidad y a la necesidad de comprenderlos para establecer su influencia en este proceso.

Se recurre a las obras de distintos teóricos teatrales e información obtenida mediante entrevistas a algunos profesores especializados en actuación del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras.

El primer capítulo explica qué es la acción, los diferentes tipos de acciones, así como las intenciones como generadoras de acciones, la acción en el teatro y finalmente, la acción interna, la importancia de la misma para la actuación y la influencia de ésta en el actor.

En el segundo capítulo se analizará la verdad escénica. Debido a que el propósito de actuar desde el interior es lograr la sensación de verdad entre los actores y manifestarla en los espectadores. Primero explorando el significado

de este término, los distintos tipos de verdad y la diferencia entre verdad y realidad; posteriormente se explica lo que es la verdad escénica, cómo se logra y la importancia de actuar con plena convicción y con verdad, así como la relación entre la verdad escénica y la acción interna.

El tercer capítulo está dedicado a la imaginación, puesto que gracias a ésta la puesta en escena adquiere sentido, porque la representación en el teatro es en sí misma un juego imaginario y el trabajo interno del actor requiere de una imaginación muy desarrollada. Se analiza la imaginación y su función en la actividad humana, se señala la diferencia entre imaginación y fantasía, así como la utilidad de la misma en la representación y en la creación de otra realidad distinta a la cotidiana.

El cuarto capítulo trata de las emociones y su influencia tanto en la vida cotidiana como en la actuación. Se explica cómo surgen de acuerdo a la obra; además de conocer las circunstancias en las que se presentan, así como su influencia en el actor y como se pueden aprovechar en el trabajo creador; también es necesario saber controlarlas para evitar que éstas influyan negativamente en la puesta en escena.

Finalmente, el quinto capítulo está dedicado a la expresión, que es el resultado del trabajo del actor. Hay que considerar que el objetivo de actuar desde el interior es lograr una mayor expresividad y hacer más relevantes las palabras del texto en el que se basa la representación. Se analiza la “presencia escénica” y de qué manera influye en el espectador, así como la influencia del actor en el espectador la importancia de actuar con un objetivo, además de analizar lo que sucede en el actor como resultado de ese proceso mental.

El objetivo a buscar en una puesta en escena (dejando de lado las implicaciones comerciales o de satisfacción personal) es lograr que el espectador la mantenga en sus recuerdos. Está claro que no es conveniente preguntarle a los espectadores si la representación les ha gustado o qué impresiones les ha causado; sin embargo si es posible percibir las impresiones de estos, saber si se han logrado los objetivos; mientras que la correcta ejecución de los movimientos en escena proporcionan seguridad al actor y se mantiene coordinado con su grupo, el trabajo interno hace que lo realizado en escena adquiera sentido tanto para el actor mismo, como para el espectador; además de que el actor revele los contenidos visibles y ocultos del personaje.

1.- ACCIÓN INTERNA

Acción

Acción es una palabra cuyo significado depende del contexto en el que se utilice. En teatro, la acción expresa los movimientos que se originan en los niveles internos y externos de los actores. En la actuación, el entendimiento del concepto de acción es necesario, ya que la acción es lo que hace avanzar la trama y mantiene el interés del espectador (además de que la palabra "drama" etimológicamente significa "acción").

Para comprender mejor el significado de la acción interna, es necesario conocer primero la definición de acción y las aplicaciones que se le dan a este término en diferentes especialidades.

Como lo señala José Ferrater¹ en su *Diccionario de Filosofía*: "El vocablo "acción" es un buen ejemplo de este tipo de vocablos, con tantos y tan diversos sentidos, que es poco recomendable usarlos fuera de contexto o sin especificar su empleo".²

En Física, por ejemplo, se le considera acción a la fuerza aplicada a un cuerpo, la cual provoca a su vez una reacción igual y opuesta.³

Los autores Elisabeth Rohmer y Abraham André Moles⁴ definen la acción como: "modificación efectuada por el ser sobre su medio ambiente".⁵

En materia de derecho la acción se define así:

Acción "El obrar consciente o voluntariamente sobre el mundo exterior, mediante un movimiento corporal o acción o mediante una omisión". El obrar conscientemente es darse cuenta, tener conciencia de lo que se está haciendo. La acción representa un movimiento corporal que se proyecta en el mundo exterior mediante la acción o mediante la omisión (Florián)⁶. En términos modernos, se ha dicho que la acción es el ejercicio de la actividad finalista del hombre, dejando ya de ser un acontecimiento y se dirige a una meta.⁷

¹ José Ferrater Mora (1912 - 1991) fue un filósofo, ensayista y escritor español.

² Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tercera Edición, Madrid, Alianza Editorial S. A., 1979.

³ Goncalves de Alvarenga, Beatriz y Antonio Máximo Ribeiro Da Luz, *Física general*. 2ª. Ed., México, Editorial Harla, 1975. Pág. 69.

⁴ Abraham André Moles (París, 1920) Sociólogo francés. Destacan sus aportaciones al estudio de la cultura de masas, especialmente en relación a la estética. Ha publicado, entre otras obras, *Comunicación y lenguajes* (1962), *Sociodinámica de la cultura* (1967), *Arte y ordenador* (1971), *La imagen, comunicación funcional* (1981), algunas de ellas en colaboración con Elisabeth Rohmer.

⁵ Rohmer Elisabeth y Abraham A. Moles. *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México, Editorial Trillas, 1983, Pág. 153.

⁶ Eugenio Florián (1869-1945) Jurista italiano. Uno de los principales representantes de la escuela positivista del derecho penal.

⁷ www.derechopedia.com

Leonardo Iglesias⁸, en su libro *Psicología de la voluntad de poder*, la define así:

La acción es la manifestación del instinto en cuya base se halla el querer. Es el complejo ideomotor en el que se traduce el impulso; e implica un contacto físico con un objeto directamente, lo que exige un esfuerzo que se expresa como acto. El instinto se traduce en el interior del individuo como necesidad; que es la apetencia específica de algo basado en un déficit.⁹

En Filosofía se consideran dos tipos de acción: acción transeúnte, o exterior (que pasa al otro lado) y acción inmanente o interior (que queda adentro), ambas se relacionan mutuamente, en especial cuando lo exterior tiene su origen en el interior.¹⁰

Al pensamiento también se le considera acción, “pero sólo en la medida en que es investigación y constante tanteo por la existencia”.¹¹

Alberto Celarié¹² en su obra *Breve Diccionario Teatral*, afirma que el ser humano conoce el entorno que lo rodea cuando busca transformarlo y, al mismo tiempo que influye sobre el mundo, se va cambiando a sí mismo, ya que gradualmente se va creando una imagen interior compuesta por sus experiencias y su interpretación de las mismas. Las actividades que el hombre realiza son actos conscientes con un propósito determinado.

La acción resulta ser la solución de un problema que se ha planteado un individuo. La acción considerada como acto consciente y orientado expresa la relación fundamental y específica del ser humano con su medio ambiente.

Entendemos por acción la clase de actividad humana en la cual se manifiesta su naturaleza social, es decir, un acto de conducta en el cual la relación del hombre con los demás alcanza una decisiva importancia. Toda acción humana se encuentra necesariamente implicada en un sistema de relaciones sociales.¹³

De estas definiciones se pueden obtener ciertos elementos en común: el cambio, la voluntad, el movimiento y la influencia sobre el mundo exterior.

Menciona Samuel Selden¹⁴ en su obra *La escena en acción* que la acción es lo que se realiza. Al ser humano le atrae la actividad manifiesta

⁸ Leonardo Iglesias (Nuevo León/ México, 1942) Ha desarrollado su actividad intelectual en la docencia en filosofía, psicología, medicina, psiquiatría, antropología médica y educación; en la participación en diversas instituciones en temas de educación y salud mental; y en la investigación de los fenómenos culturales contemporáneos y su relación con la mentalidad y personalidad.

⁹ Iglesias, Leonardo, *Psicología de la voluntad de poder*. Barcelona, Anthropos Editorial, 2003, Pág. 75.

¹⁰ Brugger, Walter. *Diccionario de filosofía*. Decimotercera edición, Barcelona, Ed. Herder, 1995.

¹¹ Ferrater, *Op. Cit.*

¹² Alberto Celarié. Director, actor y pedagogo teatral. Catedrático en distintas universidades.

¹³ Celarié Flores, Alberto. *Breve diccionario teatral*. México, Lunarena arte y diseño, 2003, Pág. 26.

¹⁴ Samuel Selden (1899 -1979). Fue por más de 50 años profesor de arte teatral. Entre sus libros se encuentran *La escena en acción* y *Los primeros pasos en la actuación*.

debido a que es parte de su naturaleza: el ser humano está diseñado para la actividad, “el ansia de sentirse activo forma parte de la naturaleza humana”.¹⁵

Asimismo Alfredo Fierro¹⁶ explica que los seres humanos además de reaccionar ante los estímulos del entorno que nos rodea, buscamos entender los fenómenos para poder transformarlos y adaptarlos a nuestras necesidades y a nuestros deseos.¹⁷

La acción está relacionada con la responsabilidad y la autonomía, esto se debe a que siempre se trata de una conducta motivada y deliberada; en psicología, a quien la lleva a cabo, se le denomina **agente** o **actor**. La acción se efectúa con la realización de ciertas metas determinadas y planeadas de antemano que va acompañada de emociones. Es una conducta dirigida socialmente.¹⁸

Un elemento fundamental en el desarrollo de las acciones es la **motivación**. Todo pensamiento, movimiento, palabra o actitud, son generados por algún motivo. La motivación es todo aquel estímulo que mueve a determinada conducta. Los motivos dependen de los deseos y necesidades propios, ya sean conscientes o inconscientes. En el desarrollo de las acciones está implicada la voluntad.

Las causas de la motivación tienen que ver en cómo resulta afectado el sujeto en cuestión; la emoción forma parte de la motivación. Es “estar preparado” para afrontar las situaciones que se presenten. La motivación, tanto en la vida diaria como en escena, tiene una función energética debido a que es el elemento que impulsa a la realización de los objetivos propios, pero es controlada mediante el raciocinio que determina si es conveniente o no realizar tales acciones.¹⁹

Toda acción está precedida por una **intención**, la que a su vez está determinada por un objetivo. Aquello que se pretende lograr es lo que hace que el individuo haga lo necesario para conseguirlo.

Toda actividad humana tiene un “costo” que establece si conviene realizar o no una acción o conjunto de acciones, éste se determina por las consecuencias que acarrea su ejecución. Por lo general en la realización de estas, los individuos buscan que el resultado de sus acciones sea el óptimo y que el costo sea mínimo.

Este costo es de diferentes tipos:

¹⁵ Selden, Samuel. *La escena en acción*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960. Pág. 110.

¹⁶ Alfredo Fierro Bardají es catedrático de Psicología de la personalidad en la Universidad de Málaga.

¹⁷ Fierro Bardají, Alfredo. *Personalidad, persona, acción. Un tratado de psicología*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, Pág. 129.

¹⁸ Harré Rom y Roger Lamb (Compiladores). *Diccionario de psicología social y de la personalidad*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.

¹⁹ Fierro Bardají, *Op. Cit.* Pág. 131

El costo psicológico se refleja en la ansiedad que el acto mismo provoca al momento de su ejecución.

A la falta de una mejor definición, se admitirá que el costo psicológico será más o menos equivalente a otro concepto: la inversión nerviosa, que a su vez, no sería abusivo medirla mediante el número total de células nerviosas que se encuentran puestas en un circuito por una acción determinada o por la perspectiva de ésta acción.²⁰

El costo energético se refiere a la energía consumida en la realización de la acción, al esfuerzo físico. El hecho de actuar implica ejercer influencia en el mundo, lo cual tiene necesariamente un gasto de energía que proviene del individuo mismo.²¹

El costo de tiempo se refiere al tiempo invertido en la realización de determinada acción.

[...]Todo acto, todo objeto, todo servicio, toda ocupación humana, se traduce necesariamente en una disipación de tiempo. Hay un tiempo, hay una duración afectada para la realización, duración modificable, transformable según las condiciones del acto, pero que, cuando éstas han sido bien definidas, aparecen como un impuesto temporal que graba toda acción. El tiempo aparece como una sustancia del flujo vital, como una cantidad que se consume, ya que transcurre en el cumplimiento de las acciones²²

El costo cognoscitivo se refiere al esfuerzo intelectual de conocimiento del desarrollo de la acción, el esfuerzo de pensar, de realizar una evaluación acerca de lo que se posee y lo que se necesita para el logro de la acción.

El costo del riesgo se refiere a la posibilidad de falla de las acciones. Siempre hay implícita la posibilidad de fracaso, que puede ser más o menos grande; en una situación de riesgo, el individuo debe vencer una barrera psicológica según el grado de incertidumbre. Para esto es necesario hacer una evaluación acerca del riesgo que corre, el esfuerzo que realizará y la ganancia que obtendrá. Para realizar la acción, debe existir la posibilidad (aunque sea mínima) de obtener algún beneficio.²³

Alfredo Fierro explica lo siguiente:

Discierne Atkinson en la motivación del logro, dos elementos: la tendencia a conseguir el éxito (Te) y la que tiende a evitar el fracaso (Tf). Que una acción sea llevada a cabo o no, depende de la relación $Te - Tf$. Si la tendencia al logro es mayor que la de evitación del fracaso, se realizará la acción.²⁴

Las acciones poseen algún grado de complejidad: entre más complejo sea el acto a realizar, más atención, fuerza o energía psíquica requerirá; además de que actos demasiado complejos provocan un descontrol en la persona que los realiza, ya que el organismo (básicamente el sistema

²⁰ Rohmer, *Op. Cit.* Pág. 55.

²¹ *Ibidem.* Pág. 52.

²² *Ibidem.* Pág. 49.

²³ *Ibidem.* Pág. 56.

²⁴ Fierro Bardají, *Op. Cit.* Pág.135

nervioso), tiene una capacidad limitada para realizar actos muy complicados o muy variados a la vez, aunque a veces es posible realizar actividades complejas con entrenamiento constante. Mediante el aprendizaje y la repetición, algunos actos complejos pueden volverse sencillos y hasta rutinarios; éstos son realizados automáticamente al haberse habituado a llevarlos a cabo, de esta manera no hay que hacer ningún esfuerzo por concentrarse en ellos, lo cual es útil para atender otra necesidad cuando sea oportuno.

Se dice vulgarmente que deberíamos cultivar el hábito de pensar en lo que hacemos. La verdad es que sucede exactamente lo contrario: todo progreso del espíritu consiste precisamente en multiplicar el número de operaciones que podemos hacer sin pensarlas [...]²⁵

En la realización de una acción se debe tomar en cuenta también la **intensidad** de la misma; que se define como “la resonancia temporal inmediata de ésta sobre el ser”²⁶. La intensidad está determinada por el costo generalizado de la misma y por el efecto que produce, una acción es más intensa mientras más costosa y relevante sea en un corto periodo de tiempo, resulta ser más compleja y su influencia es mayor.

Ciertos actos, a pesar de ser voluminosos en el sentido de tiempo transcurrido de la vida cotidiana (dormir ocho horas o ir al trabajo), tienen un peso psicológico extremadamente débil en general, en tanto que, una compra particular de muy bajo precio o un frasco de perfume para el amor lejano, representará para el ser cotidiano una acción en la que él ha movilizó en un corto espacio de tiempo toda su presencia y todo su ardor.²⁷

Los actos regularmente son conscientes a partir de una decisión del individuo de acuerdo a sus deseos y necesidades, pero existen “actos pasivos” en los cuales la voluntad no interviene, ya que son reflejos condicionados. Según Abraham A. Moles y Elisabeth Rohmer, los actos tienen tres categorías:

Los actos reflejos.- Son aquellos en los que no interviene la voluntad y de los cuales apenas es posible percibir. Tal es el caso de los movimientos involuntarios en el organismo.

Los actos casi determinados.- Son aquellos en los que resultan claras las ventajas a corto plazo, entonces únicamente se requiere de un esfuerzo para no llevarlos a cabo si es que las ventajas a largo plazo son superiores pero resultan desagradables de realizar. Como ocurre cuando algún deseo propio tiene que ser dejado de lado por una obligación.

Los actos que exigen una decisión previa.- Son aquellos en los que se deben evaluar cuidadosamente las ventajas y los inconvenientes, debido a que existe un nivel muy elevado de incertidumbre e incluso el individuo puede llegar

²⁵ Rohmer, *Op. Cit.* Pág. 85

²⁶ *Ibidem*, Pág. 77

²⁷ *Ídem.*

a tomar una decisión sin saber si es lo más adecuado.²⁸ La voluntad del acto queda establecida por el esfuerzo que implica pensar y decidir.

Existe una distancia máxima en la cual se puede ejercer una acción, conocida como *radio de acción*. La cual queda condicionada por las facultades y recursos que poseemos para la realización de dichas acciones, así como por la influencia que ésta ejerce sobre el entorno. Algunas acciones pueden ser realizadas a distancia, pero para eso se requiere de dispositivos artificiales para su ejecución.

Las acciones siempre están unidas; una acción presente es consecuencia de una acción pasada y a su vez, ésta es causa de una acción futura. En una acción se encuentra implícito algún grado de compromiso, ya que quien realiza un acto o un conjunto de actos, se encuentra ligado a las consecuencias que ocasionan, porque quien decide realizar determinada acción deberá tomar nuevas decisiones conforme a las circunstancias que se le presentan.

Los seres humanos por lo general realizan las acciones mediante secuencias, procurando que tengan cierta lógica, de tal manera que “el acto A genera el acto B que ocasiona el acto C y que produce el acto D”. El conjunto de actos en los que cada hecho depende de uno o varios, es un grupo; “y se denominará, particularmente, secuencias a los grupos de actos que se pueden acomodar en un orden temporal 1, 2, 3, ..., n, en que el acto p depende de la realización del acto $p-1$ (desarrollo)”.²⁹

Resumiendo: Acción es aquello que se realiza de modo consciente; para que cualquier acción sea realizada se requiere de una intención y de un objetivo, para la realización de acciones se considera el costo de las mismas, (ya sea de riesgo, esfuerzo físico y/o mental y tiempo invertido), la intensidad de las acciones queda determinada por la influencia que ejerce en un periodo de tiempo, existen actos voluntarios e involuntarios y únicamente los actos voluntarios pueden ser considerados como acción. Las acciones tienen un orden, de tal manera que la realización de una acción origina que se deban realizar otras de acuerdo a los resultados obtenidos.

Intención

Las acciones siempre son voluntarias, como ya se mencionó; por lo cual para su realización un elemento fundamental es la intención.

Los seres humanos, tenemos motivaciones, muchas de éstas se originan a partir de las necesidades básicas y éstas nos impulsan a satisfacerlas; gracias a lo cual sobrevivimos. Aunque también tenemos otro tipo de motivaciones que por sí mismas no son vitales, pero son generadas por otras necesidades de tipo psicológico.³⁰

²⁸ *Ibidem*, Pág. 63

²⁹ *Ibidem*, Pág. 123

³⁰ Fierro, *Op. Cit.* Pág. 133

Las pretensiones de los seres humanos se hacen de acuerdo a lo que son sus prioridades en la vida. Lo que impulsa a los individuos en la realización de los propósitos son la necesidad y el deseo.

Todos los individuos buscan tener poder sobre la realidad, es decir, cierto control sobre la misma, para ser autosuficientes en el mundo, para que los individuos manifiesten su fuerza ante los demás, primero deben ser fuertes ante sí mismos, la fuerza de la persona nace del interior, la influencia de los demás se vuelve tan solo un estímulo con el cual, esta fuerza se manifiesta.³¹

[...] el querer parte desde dentro del individuo, busca realizarse, y puede ser condicionado. En este aspecto, la voluntad se inicia en el querer, no puede ser forzada en otro sentido que el original. Finalmente, la voluntad formulada conscientemente puede ser influida o determinada por agentes externos, Son escarceos que hace la voluntad para afianzarse a la realidad. El querer de la voluntad, sin embargo, no es suficiente; no basta esforzarse, se trata de hacerlo integralmente. Si se quiere y no se puede, no hay poder; si hay fuerza pero no se imprime un querer resulta una estupidez. Así, la voluntad puede ser un rasgo de carácter por el cual el individuo se sobrepone a los obstáculos; puede significar el proceso de autocontrol; o el dominio con imposición sobre los demás.³²

En la realización de los objetivos propios las personas buscan conocer las circunstancias y las adversidades que se han de presentar. El conocimiento proporciona seguridad, ya que cuando un individuo se enfrenta a algo desconocido, siente temor, debido a que carece de control de la situación.³³

Se le conoce como intención a **la voluntad de lograr un objetivo y hacer todo lo posible para conseguirlo**. Satisfacer deseos y necesidades propias implica llevar a cabo lo necesario para satisfacerlas (aunque no siempre se tiene el control sobre los fenómenos de la realidad y la única opción es esperar que las cosas ocurran como se desea, es decir, actos de fe). En la realización de las acciones se requiere de intenciones. Afirma John Searle³⁴: “Lo que la persona está realmente haciendo, o al menos lo que está intentando hacer, es enteramente un asunto de cuál es la intención con la que está actuando”.³⁵

Para entender si aquello que realiza una persona es intencional o no, se deben identificar sus motivos y reconocer si la persona en cuestión posee la capacidad de lograr tales acciones, además de identificar si tiene el propósito de ejecutarlas y qué pretende lograr con ello.

Para atribuir a una persona la intención de llevar a cabo una acción, el sujeto que percibe usualmente supone que dicha persona a) posee la habilidad para llevar a cabo la acción, y b) tiene motivos para llevarla a cabo. La deducción de

³¹ Iglesias, *Op. Cit.* Pág. 45.

³² *Ibidem.* Pág. 76.

³³ *Ibidem.* Pág. 90.

³⁴ John Rogers Searle (1932, Denver, Colorado) Profesor de Filosofía en la Universidad de California, Berkeley, y es célebre por sus contribuciones a la filosofía del lenguaje, a la filosofía de la mente y de la conciencia.

³⁵ Searle, John. *Mentes, cerebros y ciencia*. Tercera edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, Pág. 77.

que la persona puede, o tiene la habilidad se hace a partir de nuestro conocimiento de sus habilidades. El que la persona trata de llevarla a cabo se infiere de la seriedad y de la intensidad con la que se efectúa la acción. Por lo tanto, el que un acto sea percibido como intencional o accidental está determinado por nuestro conocimiento de la capacidad y de la habilidad de la persona para llevar a cabo deliberadamente tal acto.³⁶

No existen estados intencionales aislados, cada uno de ellos forma parte de otros, los cuales dependen de las circunstancias que suceden en tiempo presente, el entorno puede influir en los deseos y necesidades propias y en la manera en la que se satisfacen. La persona puede manifestar sus intenciones abiertamente, o bien mantenerlas en secreto e incluso abstenerse de llevarlas a cabo.

En la búsqueda del logro de un objetivo, las fuerzas del individuo se centran en el objeto de deseo, la voluntad puede hacer que éstas se incrementen. Cuando se pretende lograr algún objetivo u obtener el objeto de deseo, éste se convierte en el impulso para la acción. El individuo entiende qué ganará con ello y las dificultades que tendrá que superar, aunque esto no necesariamente significa que aquel que realiza una acción entiende plenamente lo que significa llevarla a cabo; esto se debe a que toda intención tiene una parte inconsciente y es posible que no pueda ser explicada lógicamente.

<<El que mide el valor de una acción por la intención, de la cual ha nacido, piensa que se trata de una acción consciente; pero en todas las acciones hay muchas intenciones inconscientes, y lo que aparece en el primer plano como "voluntad" y "fin" es susceptible de muchas interpretaciones y en sí sólo es un síntoma. Una "intención que se expresa" es una intención que puede ser falsa...>>³⁷

Cuando se habla de intenciones también es necesario considerar la represión de los deseos. Cuando existe un deseo cualquiera, se busca que éste se haga realidad; excepto cuando su realización genera consecuencias desagradables, peligrosas o inconvenientes; o cuando son obstáculo para la realización de otros objetivos de mayor trascendencia. Para llevar a cabo los objetivos propuestos, es común que haya que reprimir algunos deseos, para evitar que estos interfieran con las acciones necesarias para el cumplimiento de las metas propuestas.³⁸

Las intenciones, cuando son inconscientes, no se pueden expresar en imágenes, sentimientos o palabras, pero son la causa de la acción; todas las acciones tienen una parte inconsciente.³⁹

La teoría de los impulsos fue elaborada por Freud. Distingue dos grupos de impulsos: los sexuales y el del yo o instinto de conservación, a veces conceptualizados como impulsos eróticos e impulsos mortales. Para Freud el impulso es una fuerza autónoma que proviene de lo más profundo del organismo, de un organismo encerrado en sí mismo, fuera de cualquier tipo de

³⁶ Mann, Leon. *Elementos de psicología social*. México, 1986, Ed. Limusa, Pág. 133.

³⁷ Iglesias, *Op. Cit.* Pág. 139.

³⁸ Searle, *Op. Cit.* Pág. 76.

³⁹ Iglesias, *Op. Cit.* Pág. 139

relaciones conscientes respecto al mundo. Debido a que los impulsos provienen desde adentro del organismo no podemos escapar de sus efectos, en consecuencia, hay una fatalidad a la que nos tienen condenados. En este sentido, los impulsos como instintos son determinantes en el destino del hombre.⁴⁰

Las acciones humanas dependen en gran parte de la apreciación que se tenga de ellas, aquello que es reconocido como “bueno” o “malo” o “normal” o “anormal”, la realización de las acciones se relaciona directamente con la intención; las intenciones a su vez, se formulan de acuerdo a las ideas del individuo, porque sólo realizará aquello que esté acorde con su propia ideología.

Los motivos de determinada conducta sólo pueden ser conocidos por el mismo individuo. Para que otra persona pueda entender esos motivos debe evitar juzgarlo y tratar de “ponerse en su lugar”. Es decir, imaginar qué siente y cómo piensa ésta persona.

La comprensión es la vía que permite entender al otro tal y como este es; y en su posición; lo que excluye todo juicio y abre el camino para estar en posibilidad de identificación con el otro. En su vía media permite un acercamiento por medio de la empatía. Mientras que los extremos de la simpatía y la antipatía giran alrededor de sí mismo, en la empatía la apreciación se centra en el otro, como foco de atención.⁴¹

Resumiendo: La intención de realizar determinadas acciones surge por necesidad o deseo, lo cual provoca la actividad para generar las condiciones de satisfacción ideales. Toda intención tiene una parte inconsciente, razón por la cual existen acciones que no pueden ser explicadas lógicamente y algunas intenciones no resulten claras ni siquiera para quien se dispone a realizarlas. En la realización de las acciones están implícitos los estímulos, es decir, aquello que mueve al individuo a realizar algo con el propósito de obtener alguna ganancia para beneficio propio.

Acción en el ámbito teatral

Tanto en el teatro como en el cine, el proceso de acción va más allá de lo que es meramente intencional y se convierte en un proceso simulado con el propósito de realizar una representación, debido a que las acciones pretenden dar un mensaje y provocar sensaciones y sentimientos a un público, estos actos no son realizados tal y como suceden en la realidad porque son preparados para lograr el máximo de expresividad en el mínimo de tiempo. Para que sean comprensibles y significativas para los espectadores, por lo cual el director y los actores realizan un análisis de estas acciones y son preparadas de antemano y repetidas constantemente⁴²

El comportamiento humano tiene una función representativa además de ser un medio de comunicación, semejante a los actores en una representación teatral. A esto Alfredo Fierro lo denomina “modelo dramático”. Considera

⁴⁰ Celarié. *Op. Cit.* Pág. 155

⁴¹ Iglesias, *Op. Cit.* Pág. 134.

⁴² Rohmer, *Op. Cit.* Pág. 22.

que el comportamiento humano ante los demás, es meramente una representación similar a la que realizan los actores:

[...]<<persona>> era en latín antiguo la máscara del actor en el escenario. Con esa reminiscencia etimológica y, sobre todo, con los mimbres de una psicología social volcada en las relaciones de apariencia, la metáfora dramática se instala en el corazón de la psicología de la personalidad con la tesis de que somos actores, más bien figurantes de comparsa, que representamos nuestro papel unos ante otros: actores y no agentes, personajes y no personas, en un escenario social semejante al ideado por la dramaturgia barroca -también de Shakespeare y no sólo de Calderón- del gran teatro del mundo”.

En ese escenario –prosigue el modelo dramático- cada individuo se presenta con varias caras o máscaras alternativamente cambiantes o conjuntamente superpuestas, algunas exteriores o superficiales, otras en verdad interiores, sólo para los íntimos o ni siquiera para ellos, para uno mismo.⁴³

Alberto Celarié dice que “en el teatro solamente obtiene fuerza y convicción aquello que se expresa a través de la acción.” La acción escénica es “*un proceso orgánico vivo dirigido a la consecución de un determinado objetivo, este proceso no deberá permutarse en una figuración convencional ni en la realización de sus resultados; es decir, en una forma externa de expresión*”.⁴⁴

Jorge Eines⁴⁵ señala:

La acción es, en primer lugar, un acto o una sucesión de actos en el tiempo. Mediante la acción, el teatro construye no sólo su espacio de simulación sino también el tiempo de ficción en el que la realidad de la escena vive su propia vida. Un tiempo detenido, un presente absoluto.⁴⁶

En una puesta en escena, los espectadores van a presenciar acciones humanas que se establecen de acuerdo a las relaciones entre los personajes y los sucesos que ocurren en la trama.

Dice Eines que la acción siempre tiene un objetivo, un por qué y un para qué, “el por qué remite al sujeto, el para qué es una flecha que va de adentro hacia afuera, es extrovertido. Se trabaja sobre él para ver qué es lo que el actor puede objetivar, pero el por qué siempre está presente”.⁴⁷

En el teatro todo tiene que ser visto y oído. Este principio nos obliga a redescubrir la acción como un espacio donde ocurre todo: lo psicológico y vivencial, el texto, el subtexto, la intención, el personaje, el tema. Sólo así se vuelve teatral. La acción es aquello que lo integra todo.⁴⁸

⁴³Fierro, *Op. Cit.* Pág. 244.

⁴⁴Celarié, *Op. Cit.* Pág. 29.

⁴⁵ Jorge Eines es catedrático de interpretación, director de teatro, teórico de la técnica interpretativa y fundador y director de la escuela de interpretación *Jorge Eines*. Sus montajes escénicos y libros gozan de un amplio reconocimiento y prestigio internacional.

⁴⁶ Eines, Jorge, *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2005, Pág.115.

⁴⁷ Eines, *Op. Cit.* Pág. 123

⁴⁸ *Ibidem*, Pág. 117

En el teatro, el público va a presenciar acciones que resulten relevantes. Sobre el escenario se intentará reflejar la realidad por medio de nuestras acciones, pero éstas deben tener implícito un significado. Al respecto el Profr. Juan Gabriel Moreno⁴⁹ dice lo siguiente:

*Yo voy a la cocina, tomo un vaso de agua, ¿qué de dramático tiene eso? nada. Tiene de dramático en el sentido de que son acciones. Pero ahora, si me estás hablando de acciones físicas vamos a entender por qué te levantaste, por qué fuiste a tomar un vaso de agua, por qué necesitas un vaso de agua, por qué te regresas y te sientas. Ese es el significado, ese es el contenido. Eso es lo que le da contenido precisamente a las acciones físicas. Y no solamente en la acción por la acción misma. La acción es importante, pero si no tiene un contenido, no hay nada.*⁵⁰

Un actor sobre el escenario tiene la misión, no sólo de transmitir un texto al público, sino que además debe construir un personaje con su propia presencia. Los espectadores deben tener la impresión de que lo que están viendo son fenómenos humanos, esto el actor lo manifiesta principalmente con su cuerpo, el actor debe entender las ideas del dramaturgo y darles una interpretación propia para después expresarlas.⁵¹

Dice Uta Hagen⁵² en su libro *El arte de actuar*, que la acción no se trata de moverse o de estar ocupado, tampoco se trata de ilustrar: actuar es hacer. La suma total de las acciones del personaje, lo que hace a cada momento, es lo que lo distingue. El total de las acciones del personaje deben estar basadas en la historia del mismo y en su alma. El actor experimentado aprende a leer la obra para buscar las intenciones humanas, que es lo que el actor debe buscar antes que cualquier otra cosa (incluso el estado de ánimo). De las acciones en conjunto surge el estado de ánimo y no al revés.

Es necesario descubrir qué es lo real, qué en sí es el trabajo del actor, preguntarse constantemente ¿qué es lo que deseo y cómo lo consigo? Es necesario estar dispuesto a recibir para así poder responder a determinado estímulo; el actor constantemente debe preguntarse qué es lo que el personaje debe hacer y el personaje en cuestión debe tener un pasado y un futuro.⁵³

En el teatro se realizan acciones que se busca que sean lo más intensas y significativas en el menor tiempo, como ya se mencionó anteriormente, que se realizan para ser percibidas por un público, para que estas acciones sean expresivas, deben estar basadas en una historia y estar preparadas de antemano y ensayadas constantemente; además de que el actor debe preparar sus estímulos imaginarios y crear la historia del personaje.

⁴⁹ Juan Gabriel Moreno.- Actor y mimo. Fue alumno de Alejandro Jodorowski. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM

⁵⁰ Moreno Salazar, Juan Gabriel. "La acción interna" Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 11 de enero del 2009.

⁵¹ Enciclopedia juvenil Pala, Vol. 9, "El teatro", San Sebastián, Ed. Pala, 1974(?) Pág. 111

⁵² Uta Thyra Hagen (1919-2004) fue una legendaria maestra de actores y actriz de origen alemán naturalizada estadounidense. tres veces ganadora del Premio Tony.

⁵³ Hagen, Uta. *El arte de actuar*. México, árbol, editorial, 1989, Pág. 168.

Acción interna

La acción interna está relacionada con la psicología del personaje. Con esto se busca que todas aquellas reacciones que tiene el actor sobre el escenario, tengan mayor fuerza que en la vida cotidiana.

Samuel Selden en su *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*, explica que la acción es la sustancia básica del drama y señala que en la actuación la acción tiene que ver con el movimiento, pero también con cualquier cambio que ocurra en escena. Menciona tres aspectos de la acción en escena: tránsito, cambio y búsqueda de la adecuación (desequilibrio).

Tránsito: desplazamiento. Samuel Selden explica: “hace mucho tiempo que la psicología reconoció el hecho de que el movimiento es un factor determinante para atraer la atención. Un objeto en movimiento tiene muchas más probabilidades de ser notado que un objeto inmóvil”, y para el público serán más llamativos aquellos elementos que estén en circulación.⁵⁴

Cambio: el movimiento en escena es muy llamativo, pero además debe haber variedad, algún evento imprevisto que provoque sucesos muy distintos a aquellos que ya han sido vistos, como la aparición de un personaje o algún elemento extraño en escena, inmediatamente llama la atención; también la variación en la velocidad a la que se mueven los personajes o las actividades que están realizando; detenerse repentinamente, cambios bruscos en la iluminación, etc., siempre y cuando vayan de acuerdo con la trama.

Búsqueda de la adecuación (desequilibrio): en la puesta en escena deben existir ciertos elementos desequilibrantes que provoquen situaciones conflictivas. El desequilibrio puede estar en los sucesos visibles en la escena, pero también puede tratarse de un desequilibrio psicológico, con situaciones cargadas de tensión.

Un silencio está lleno de acción cuando prolonga una sensación de desequilibrio emocional previamente establecido y, con su ausencia, sugiere que un doloroso momento de perplejidad ha vedado por un instante todo sonido y todo movimiento exterior.⁵⁵

Este desequilibrio psicológico es el resultado de una acción interna no visible, pero que es perceptible para el público. Las acciones más relevantes, en términos psicológicos, también resultan ser las más interesantes.

Se dice que en una puesta en escena no existe la inactividad total. A los momentos de mayor tensión en escena, donde únicamente existe contención por parte de los actores, Zeami⁵⁶ les denomina momentos de “no-acción”:

⁵⁴ Selden, *Op. Cit.* Pág. 115.

⁵⁵ *Ibidem.* Pág. 124.

⁵⁶ Zeami (1363-1443) (Zeami Motokiyo o Kanze Motokiyo) Hijo del famoso actor Kan'ami (1333-1384). Zeami fue un prolífico escritor de obras, de textos de estética y de instrucción para la formación de actores. Perteneciente a un clan de intérpretes de dos estilos escénicos, Sarugaku y Dengaku.

“Si examinamos el porqué de estos momentos sin acción producen placer, descubriremos que la fuerza espiritual subyacente del actor se convierte en cohesión mental que inexorablemente mantiene despierta la atención del espectador”.⁵⁷

En la actuación se requiere de trabajo para que el actor pueda interpretar un personaje, además de memorizar un guión, trazo escénico, etc., se necesita trabajo interno en el actor; el cual se logra a partir del conocimiento de la obra, el estudio de los pensamientos y sentimientos del personaje para hacerlos propios y poder manifestarlos en escena. Esta labor es sumamente importante ya que de ella depende la eficiencia del actor en manifestar el drama al público, no se trata de recitar un texto, sino de descubrir y revelar el significado y el contenido de las palabras del mismo. Una actitud que diga no sólo lo que el autor ha escrito, sino también lo que deliberadamente ha omitido en el texto, para ser expuesto por los actores y descubierto por los espectadores.

El Prof. Rafael Pimentel⁵⁸ define la acción interna de la siguiente manera:

*Yo infiero que la acción interna es el proceso de pensamiento, de sentimiento, de sensación que el actor genera en función de los estímulos ficticios y verdaderos que se desarrollan en el ámbito donde él está representando. En función, también, de los antecedentes que propone el dramaturgo y en función del conflicto al que el actor se enfrenta, ya sea consigo mismo, con los dioses, con el ambiente social o con otro actor que esté haciendo otro personaje. Es decir, la acción interna es el flujo de pensamientos, el flujo de sensaciones y el flujo de emociones que el actor percibe y que son los que de alguna manera van a motivar su acción externa, es decir, sus movimientos, sus respuestas, sus palabras, sus emociones exteriorizadas. Pero también la serie de movimientos que se generan, no solamente en el personaje, sino en el actor; todo aquello que él tiene que inhibir, todo aquello que él tiene que controlar, para ser verosímil y ser acorde a la circunstancia planteada en la escena que está representando.*⁵⁹

El Maestro Germán Castillo⁶⁰ explica lo siguiente:

*Según lo entiendo yo, es el proceso mental, las tensiones que se dan en el personaje, el individuo antes de realizar un acto hacia los otros o para los otros. Esto viene realmente del sistema Stanislavski. Pero en términos generales es una función, una operación que los seres humanos hacemos constantemente cuando nos enfrentamos a situaciones más o menos inéditas. Solamente en situaciones que nos permiten la actuación automática, este proceso mental desaparece.*⁶¹

⁵⁷ Zeami. *La tradición secreta del No*. México, Ed. Escenología A. C. 1999, Pág. 144.

⁵⁸ Rafael Pimentel Pérez. Médico, actor y mimo. Ha participado en numerosas obras como actor o director. Desde 1995 es profesor de actuación y pantomima en la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM.

⁵⁹ Pimentel Pérez, Rafael. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras 3 de febrero del 2009.

⁶⁰ Castillo, Germán /n. D. F. 1944. Director, egresado del EAT del INBA en 1988. Es responsable de una treintena de montaje. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

⁶¹ Castillo, Germán. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 28 de enero del 2009.

Asimismo, la Maestra Zaide Silvia Gutiérrez⁶² comenta:

*A mi manera de entender, la acción interna son todos los pequeños procesos y minúsculos sucesos que vive el personaje y, en este caso, muy concretamente contruidos por el actor. O sea, qué piensa, qué siente, cuáles sensaciones tiene, todas aquellas cosas que no se expresan verbalmente pero que se están experimentando en el momento de la representación o de la ejecución.*⁶³

El Maestro Juan Gabriel Moreno señala que la acción interna determina los objetivos del montaje, tanto los objetivos principales como los objetivos intermedios; cuando el actor tiene la conciencia de los objetivos, y además sabe cuáles son las circunstancias del drama, sabe cuál es la intención del personaje y la vuelve suya, esto lo impulsará a realizar las acciones físicas con toda credibilidad.⁶⁴

Alberto Celarié afirma que este proceso mental es necesario incluso cuando el actor deja de moverse físicamente en escena. Cuando no hay expresión exterior en el actor se dice que está en un estado de contención. En este caso la expresión del actor es puramente interna, y es una forma de expresión que requiere gran cantidad de energía psíquica, además de mucho entrenamiento en la supresión de las formas exteriores de expresión.⁶⁵ Asimismo menciona la importancia de las *zonas de silencio*, los momentos en los que el actor no habla, pero mantiene su atención en lo que sucede en escena y su expresión tiene mucho más que decir que las palabras, además de mantener la interrelación con los demás personajes. Esto requiere un determinado grado de excitación según el tipo del personaje que se esté realizando, de mantener la energía del actor en actividad constante en lugar de simplemente esperar a que le llegue su turno para hablar o moverse.

En las zonas de silencio el actor no habla, sino observa, escucha, percibe, valora, hace acopio de conocimientos para luego intervenir en el diálogo. La atención del espectador debe dirigirse fundamentalmente hacia el actor que calla y espera su réplica, a través de él debe percibir qué es lo que está sucediendo en escena. Sin embargo, por inercia consideramos que lo más importante está en las palabras y siempre estamos esperando que el personaje diga algo.⁶⁶

La actividad mental del actor debe ser constante en todo momento, incluso al momento de hablar; en escena la actividad mental constante es necesaria para que las palabras (así como las pausas) adquieran significado y el discurso vaya de acuerdo con la representación.

El Maestro Germán Castillo refiere:

⁶² Gutiérrez Cruz, Zaide Silvia/ n. 1959. Actriz y dramaturga. Egresada de la FFL de la UNAM y del instituto "Andrés Soler". Hizo estudios de posgrado en la especialidad de dirección de teatro en Columbia University de la Cd. De Nueva York.

⁶³ Gutiérrez, Zaide Silvia. "La acción interna" Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 6 de marzo del 2009.

⁶⁴ Moreno, *entrevista citada*.

⁶⁵ Celarié, *Op. Cit.* Pág. 87.

⁶⁶ *Ibidem*, Pág. 323.

*Desde luego, la diferencia sería esta: entre decir automáticamente un texto o una partitura, o ejecutar una partitura de movimiento automáticamente a decir un texto como consecuencia de esta acción interna. Lo cual convierte al texto, la literatura del teatro, de ser expresión verbal, de algo preestablecido, en acción. La palabra desde mi punto de vista, es acción.*⁶⁷

El director y teórico teatral ruso Constantin Stanislavski a principios del siglo XX mencionaba la importancia de tener un propósito en escena, no hay una pasividad total, los pensamientos y sentimientos del actor provocan sensaciones en el público; al mismo tiempo, la inmovilidad física es, con frecuencia, el resultado de una gran actividad interna.⁶⁸ De hecho, la primera parte de su sistema, en su obra *Un actor se prepara* se basa en la técnica que él descubrió y está diseñada para que el actor pueda vivir su personaje.

Para la actuación, dice Stanislavski, se requiere el máximo de actividad interior y el mínimo de actividad exterior, la contención expresa más a un público que simples movimientos.

El actor no debe preocuparse en “expresar” o “transmitir el mensaje”, esto se logra con vivir los pensamientos y los sentimientos del personaje.⁶⁹ Estos razonamientos son la base del sistema de actuación de Stanislavski; todo esto para poder lograr el llamado “realismo interior”; él buscaba la **verdad** en escena en sentimientos y en expresiones, para que todas las facultades del actor estuvieran al servicio del personaje, de la puesta en escena y del autor.⁷⁰

Resumiendo: La acción interna es un proceso que el actor debe realizar para permanecer siempre presente en escena, con el cual le da sentido a los momentos de “inactividad” y también a las palabras y movimientos que realiza, además de que así logra expresar sentimientos y emociones que pueden ser percibidos por los espectadores.

La acción interna es necesaria en el actor para que las reacciones de éste sobre el escenario se manifiesten con una mayor intensidad que en la vida cotidiana. Y mientras las acciones externas ilustran, las acciones internas son las que le dan significado a esas acciones externas, además de que vuelven convincente el drama. Hay que tener pleno conocimiento de los objetivos en la obra, tanto del montaje, como de los personajes, saber qué rol tienen dentro del mismo para así poder entender al personaje que se está representando en ese momento.

⁶⁷ Castillo, *entrevista citada*.

⁶⁸ Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. México, 1953, Ed. Diana, Pág. 32.

⁶⁹ Allen, David y Jeff Fallow. *Stanislavski para principiantes*. Buenos Aires, Ed. Era Naciente SRL, 1998, pág. 57.

⁷⁰ *Enciclopedia juvenil Pala. Op Cit.* Pág. 108.

2.-VERDAD

Verdad y realidad.

Actuar desde el interior implica que el actor al realizar su labor genera una sensación de verdad. En la actuación teatral las acciones más relevantes son aquellas que son verdaderas. El concepto de verdad en el teatro es un tanto paradójico, ya que el teatro es una ficción. Aún así en la representación se necesita tener un sentido de verdad en lo que se está haciendo al momento de actuar. Actuar desde el interior requiere de estar convencido en las acciones que el actor realiza.

El término "verdad" no posee una definición única; con el paso del tiempo ha ido variando según las condiciones sociales y al criterio personal entre otras cosas; no existe una definición exacta, ya que la verdad es, ante todo, una creación humana, un concepto cuyo significado depende de muchos factores. A causa de esta subjetividad, no siempre es sencillo determinar a qué se le denomina "verdadero" o "falso".

Éstas son algunas definiciones del concepto verdad:

verdad f. 1) En fil., afirmación de lo que existe y negación de lo que no existe. Se ha identificado con realidad, pero el término <<verdad>> alude a una cualidad del conocimiento: la concordancia con los objetos exteriores, contraria a error. W. James ha combatido este concepto de verdad, diciendo que no es algo dado de una vez, algo que se halla con más o menos esfuerzo y se posee por completo, sino que sobre una misma realidad son posibles varias verdades sucesivas y contradictorias. Verdad, según esta concepción pragmática, es lo que en cada momento es útil, funcional, tiene un sentido constructivo para la comunidad y despierta un consentimiento unánime. 2) Conformidad de lo que se dice con lo que se piensa. Veracidad.⁷¹

Otras definiciones son: "Juicio que no se puede negar racionalmente." "Conformidad de las cosas con el concepto que se tiene formado en la mente sobre ellas."⁷²

Leonardo Iglesias en su *Psicología de la voluntad de poder*, menciona que la verdad "es la adecuación hasta donde esto es posible, de la realidad al contenido mental del sujeto." La coherencia entre lo que dice y lo que piensa. Cuando no sucede así, se trata de una ocultación o de mentira. En la ocultación la persona se guarda aquellos contenidos que no le es conveniente divulgar, en la mentira, expresa algo distinto a lo que corresponde a su contenido interior expresándolo como válido o verdadero.⁷³

En la determinación de lo que es verdad, lo que prevalece es el consenso: Para determinar qué es verdad o mentira, es necesario que lo considere un grupo mayoritario, una verdad es considerada como tal cuando una mayoría así lo declara. Una verdad depende de las opiniones y

⁷¹ *Enciclopedia Universal Danae*, Ediciones Océano-Danae, Vitoria, 1980.

⁷² <http://definicion.de/verdad/>

⁷³ Iglesias. *Op. Cit.* Pág. 84

apreciaciones que se tengan de ella; así como lo que se considera “bueno” o “malo”. Una verdad establecida permanece hasta que se sustituye por otra que vaya más acorde a la percepción y pensamiento humano.

Se entiende que no todos pueden considerar una verdad como tal; pero en vista de que la opinión de la mayoría es la que prevalece, estar de acuerdo con lo que establece el grupo mantiene la calma del individuo; ya que si alguien realiza acciones que no concuerdan con lo establecido socialmente, puede ser rechazado y aislado; razón por la cual puede haber algunos individuos que simplemente se conforman con lo establecido para sentirse seguros dentro del grupo social, aunque no estén de acuerdo con lo que afirma la mayoría.

Claro está que aquello reconocido como verdad se determina porque así se percibe, no es una cuestión de voluntad sino de apreciación, la percepción propia genera en la mente juicios de valor que establecen qué es verdadero y qué no lo es. Cuando la mayor parte de un grupo social tiene apreciaciones iguales o por lo menos parecidas, éstas serán las que prevalezcan y establezcan lo que es verdadero.

Todo el mundo sabe "en el fondo de su corazón" que la norma moral no se la "inventa" el hombre, por lo que no puede ser meramente "subjetiva". Por eso se busca algún criterio que tenga alguna "vero-similitud" con lo trascendente. Esta verosimilitud la ofrece **el sociologismo**: un grupo se dicta democráticamente la norma de conducta. Ya tenemos una norma, y si la acepto, todo el mundo, al menos la mayoría y quizá muchos de la minoría restante, me considerarán una persona normal. Lo cual no deja de ser tranquilizador para una conciencia débil.⁷⁴

La verdad se relaciona con las propias percepciones y cómo se interpretan. Entre lo que sucede y las percepciones propias puede haber diferencias dependiendo de varios factores. Nadie puede conocer con exactitud una apreciación que no sea la propia, pero al comunicarse los individuos encuentran similitudes entre los distintos modos de percibir el entorno, pero la percepción propia siempre es subjetiva. De aquí surge otro concepto: **La realidad**.

Todo aquello que existe en el tiempo presente conforma aquello que denominamos **realidad**.

La siguiente es una definición de realidad: “Existencia real y efectiva de una cosa. Todo cuanto es o existe de alguna manera con independencia del sujeto y caracterizado por su espacialidad, temporalidad y actualidad.”⁷⁵

Leonardo Iglesias cita su propia definición de realidad:

El objeto, la realidad, es algo creado por el instinto mismo. Al nacer hay sólo el instinto, el mundo es la pantalla en la que se proyecta éste. En la proyección lo

⁷⁴ Orozco-Delclos, Antonio. *Verdad convencional y verdad estadística*. 2010, ASOCIACIÓN ARVO 1980-2009, <http://arvo.net/filosofia-del-conocimiento/la-verdad-convencional/gmx-niv579-con12176.htm>

⁷⁵ *Enciclopedia Universal Danae, Op. Cit.*

que se tiene de sí mismo es el instinto con su fuerza; y la ligazón con objetos primordiales de las primeras etapas del desarrollo. El instinto va en búsqueda de una realidad y la crea; y en la medida que se ejerce poder se atribuye valor.⁷⁶

La realidad está determinada por los sucesos que ocurren en tiempo presente. En su obra *Psicología de las relaciones humanas*, el Dr. Mauro Rodríguez Estrada⁷⁷ menciona que en la percepción de la realidad está implícita la ideología del individuo.

La psicología de la percepción nos enseña que aunque cándidamente creemos no ver más que lo que en la realidad de las cosas, ponemos mucho de lo que ya traemos dentro. Somos como quien mira un paisaje a través de lentes de color, sin imaginar siquiera que dichos lentes deforman la objetividad de las cosas.⁷⁸

Mientras que la realidad se refiere a lo que sucede en el tiempo presente, la verdad no tiene una temporalidad definida. La realidad es la misma para todos los seres. Pero la apreciación de la misma depende de varios factores que están presentes en cada individuo (genética, educación, la época en la que se vive, características físicas, etc.). De la apreciación e interpretación de la realidad del individuo surge lo que para él es verdadero.

Si bien solamente existe una realidad, la manera en la que se interpreta siempre es distinta para cada individuo; la apreciación de la realidad también va desarrollando gradualmente una realidad interna propia.

La realidad interior es creada dentro de la mentalidad de la persona. A la cual no tienen acceso aquellos que le rodean, forma parte de la personalidad del individuo. Son sus propias sensaciones, sentimientos e imágenes. Esto permanece en su subconsciente y se manifiesta en sus actos.⁷⁹

En la interpretación de la realidad se encuentra la **creencia**. “La Real Academia Española (RAE) define a la creencia como **el firme asentimiento y conformidad con algo**. La creencia es la idea que se considera verdadera y a la que se da completo crédito como cierta”⁸⁰.

Leonardo Iglesias define la creencia de este modo:

La creencia consiste en derivar una energía hacia algo; forma parte, pues, del dinamismo del instinto. El apego al objeto hace surgir la fantasía de que éste va a responder a la necesidad o aspiración del individuo; lo que es el principio de lo que se denomina confianza. A mayor confianza, mayor creencia; y mayor fijación del instinto al objeto.⁸¹

[...] la creencia tiene como fundamento el apego del sujeto hacia el objeto. La creencia tiene una base proyectiva al atribuir a lo que se cree lo que se tiene en

⁷⁶ Iglesias, *Op. Cit.* Pág. 91.

⁷⁷ Mauro Rodríguez Estrada (México; 1936 - México; 14 de febrero de 2007). Escritor. Doctor en Ciencias Religiosas. Fundador y primer rector del Instituto Universitario de Ciencias de la Educación. Autor de numerosos libros.

⁷⁸ Rodríguez Estrada, Mauro. *Psicología de las relaciones humanas*. 1985, México, Editorial Pax, Pág. 48.

⁷⁹ *Ídem*.

⁸⁰ <http://definición.de/creencia/>

⁸¹ Iglesias, *Op. Cit.* Pág. 125.

el interior; si no creyera, no proyectaría en el objeto externo, sino en sí mismo como sujeto. La creencia tiene origen en la actitud de depositar en un objeto la esperanza de satisfacción de una necesidad personal.⁸²

La creencia surge de la valoración que el individuo hace de algo. La concepción del mundo se forma con todas sus creencias, las cuales se van generando a través de las propias experiencias. La concepción del mundo siempre se está modificando; pues las creencias cambian constantemente. El hecho de creer es absolutamente necesario; esto se debe a que las creencias determinan la dirección de los pensamientos.

Al respecto Leonardo Iglesias señala:

El individuo con convicciones actúa con aplomo ante la realidad, pues siente en su interior que la verdad que posee lo protege de los acontecimientos inesperados de la vida; su manera de apreciar la realidad se convierte en una defensa contra el azar. En el individuo hiperconsciente, la conciencia es una defensa contra los contenidos inconscientes de su mente, de igual manera, traduce con nitidez las emociones a palabras, lo que se aprecia en su racionalidad; aún en el sueño, cuando sucede una escena con gran ansiedad, el individuo despierta como defensa contra aquello que se ha removido en su mente y que se expresa en el ensueño.⁸³

En resumen: No existe una definición exacta del concepto verdad. Debido a que ésta depende de la apreciación personal no siempre es fácil determinar que es verdadero. En el entorno social la verdad se determina por que así lo considera una mayoría. De la percepción de cada quien de los fenómenos de la realidad surge la verdad, por lo cual no existe una verdad absoluta, ésta queda establecida por la apreciación e interpretación individual de los fenómenos que se presentan. Realidad se refiere a todo lo que existe en tiempo presente, y aunque sólo hay una realidad, la interpretación de la misma es diferente para cada persona, la ideología propia crea una realidad interior, la cual se construye con las experiencias y convicciones propias, de lo cual surge la creencia. La realidad interior es inestable, ya que constantemente cambia al adquirir nuevos conocimientos y al aceptar nuevas ideas y desechar otras que ya no son funcionales.

Verdad escénica

Como se mencionó anteriormente, el teatro es siempre una ficción, lo que sucede en escena nunca es real, pero para que la actuación atraiga la atención del espectador, es necesario que, además de la claridad de las palabras y la correcta ejecución de los movimientos, se requiere de la convicción del actor en las acciones que realiza, actuar con verdad. El maestro Juan Gabriel Moreno menciona lo siguiente:

[...] el teatro es un arte, no es la vida; está inmerso dentro de la vida, pero como un arte. Y además es una ficción. Ojo: no quiero decir que sea mentira. La ficción puede convertirse en realidad en un escenario. La mentira nunca

⁸² *Ibidem*, Pág. 84.

⁸³ *Ibidem*, Pág. 183

*será verdad. Aunque hay veces que a fuerzas de repetir una mentira la hacen creíble.*⁸⁴

Mercedes Segura Amat⁸⁵ en su obra *¡A escena!* afirma que existe la creencia muy arraigada que ser actor significa ser mentiroso, e incluso se dice que cuando alguien es muy hábil en engañar a otros es muy buen actor; esto se debe a que los actores interpretan distintos tipos de personajes, que muchas veces se encuentran muy alejados de su propia personalidad y aún así pueden representarlos convincentemente; pero actuar es distinto a simplemente fingir, ya que el actor desea convencer a su público y para ello, debe manifestar aspectos de sí mismo que tiene en común con su personaje.

La actriz que interpreta doña Inés probablemente en la vida real no es monja, virgen ni está perdidamente enamorada del actor que interpreta a don Juan. Pero para preparar ese papel tiene que partir de su experiencia, tiene que conocerse y saber que hay dentro de ella que la pueda ayudar a personificar a doña Inés. Si se limita a <<interpretar>> y mantiene una distancia entre ella y el personaje, su actuación sonará falsa, y el público lo notará.⁸⁶

El teatro, como ya se mencionó antes, es una convención, no es la realidad ni está comprometido con ella. Gastón Baty y René Chavance en *El arte teatral*, señalan “El arte reposa sobre convenciones. Si las disimula a fin de parecer más verdadero, no produce más que obras mentirosas”.⁸⁷ No es posible reproducir en el teatro la realidad en su totalidad, esto no tendría sentido debido a que la representación debe sobrepasar lo cotidiano para poder transmitir los contenidos del drama.

Alberto Celarié define la verdad teatral:

- a) correspondencia entre el objeto representado y la realidad;
- b) como la representación adecuada de la idea del artista;
- c) como sinceridad, una obra de arte es verdadera cuando expresa lo que el artista pensaba y sentía realmente;
- d) como conformidad interna, la consistencia con su fin y medios.⁸⁸

Michael Chejov explica que la verdad tiene diferentes facetas: verdad psicológica; la verdad de las circunstancias del guión; verdad histórica, que se refiere a buscar entender los sucesos y las características de la época que se está representando; verdad estilística, que consiste en identificar el estilo y el género de la obra, además de conocer el subgénero y las tendencias del tipo de teatro que se está realizando; la verdad con respecto del personaje, porque el actor debe entender al personaje y comprender qué es lo que el personaje le muestra y por último, la verdad de la relación; que se refiere a la manera en la

⁸⁴ Moreno, *entrevista citada*.

⁸⁵ Mercedes Segura Amat es Licenciada en Ciencias Empresariales y es profesora de técnicas teatrales para la comunicación empresarial en ESADE Bussines School.

⁸⁶ Segura Amat, Mercedes. *¡A escena!*, Barcelona, Ediciones Urano S. A. Pág. 32.

⁸⁷ Baty, Gastón y René Chavance. *El arte teatral*. Segunda Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995. Pág. 229.

⁸⁸ Celarié. *Op. Cit.* Pág. 306.

que está relacionado el personaje con los otros personajes y con los demás elementos de la obra.⁸⁹

Asimismo señala que para desarrollar el sentido de la verdad, también se debe desarrollar la imaginación. Siempre es recomendable trabajar con imágenes, las cuales tienen una regularidad interna, aunque en ocasiones, para el actor es conveniente a veces desviarse de esa lógica. Todo esto con tal de fortalecer el sentido de la verdad.⁹⁰

Stanislavski mencionaba que “actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel”.⁹¹ En su obra *Un actor se prepara* dice lo siguiente:

*[...] hay dos clases de verdad y sentido de creencia en lo que hacemos. Primero, hay aquel que es creado automáticamente y en el plano de un hecho real [...], y segundo, hay el tipo escénico, el cual es igualmente verdadero pero originado en el plano imaginativo y de la ficción artística*⁹²

Para Stanislavski, la verdad en escena se logra cuando el actor se comunica con los otros actores y accionan de manera coherente y fluida, y cree en lo que está haciendo, cuando se conserva en el rol del personaje.

Alberto Celarié lo explica de este modo:

La fe y sentido de la verdad se encuentran íntimamente ligados a la pequeña acción psicofísica⁹³. Es un asunto metodológico. Se trata de que el actor comience creer en lo que hace y que lo haga partiendo desde lo simple. Para ello debe segmentar sus acciones y lograr llegar a segmentos cada vez más pequeños dentro de una actividad.

[...]Lo importante es que, independientemente del criterio que prive para la segmentación de las acciones en la escena, estas deberán ser asumidas como si fueran acciones posibles y concretas para el cuerpo de actores. Sabiendo cada actor que segmento de la acción le corresponde pasará a la resolución de cómo lo atacará técnicamente⁹⁴

También señala que el actor debe saber diferenciar entre dos tipos de verdades. La verdad “vital” y la verdad “escénica”, ésta última es la que prevalece en la actuación. La verdad de la vida es aquella que nos rige en la cotidianidad, la verdad artística sólo se manifiesta en la apreciación de una obra de arte.⁹⁵

⁸⁹ Chejov, *Op. Cit.* Pág. 53.

⁹⁰ *Ibidem.* Pág. 71.

⁹¹ Stanislavski, *Op. Cit.* Pág. 12.

⁹² Stanislavski, *Ibidem.* Pág. 110.

⁹³ La psicofísica es una rama de la psicología que estudia la relación entre la magnitud de un estímulo físico y la intensidad con la que éste es percibido por parte de un observador. Su objetivo es poder hallar un escalamiento en donde pueda colocarse esta relación. La investigación en psicofísica se centró inicialmente en el sentido de la visión durante el siglo XIX, pero su interés rápidamente se expandió a los demás sentidos. *Fuente:* <http://www.nforo.net/psicologia/51358-la-psicofisica.html>

⁹⁴ Celarié, *Op. Cit.* Pág. 134.

⁹⁵ *Ibidem,* Pág. 306.

A su vez Jorge Eines explica que la veracidad en el escenario se logra a partir de la relajación y la concentración del actor. Es importante en la actuación en cualquier medio, aquello que Stanislavski llamó “El sentido de verdad”. Eines señala: “la diferencia entre lo externo y lo interno se clausura cuando surge el sentido de la verdad”. El trabajo actoral se realiza a partir de la acción. Desde lo que se realiza y no de lo que se piensa. A partir de la acción surge la creencia⁹⁶ El actor mantiene una interrogante en lugar de una conclusión para poder mantener un estado de creación; también señala la importancia de las acciones, pero parece no considerar al pensamiento como acción.

Para ser verdadero el actor busca adaptar internamente sus sentimientos; no busca engañar al espectador, sino a sí mismo; busca reproducir las sensaciones del personaje, lo que realiza físicamente está acorde a lo que ocurre en su interior. El actor adapta sus sensaciones a las del personaje y las emociones que crea son verdaderas, que no por eso dejan de ser ficticias. Sus sensaciones pueden crearse, ya sea a partir de sus recuerdos o de su imaginación. Su reacción ante las circunstancias debe ser verdadera, es necesario que crea en sus propios sentimientos. Se trata de una “verdad escénica”.

Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestros compañeros. La verdad no puede separarse de la creencia, ni ésta de la verdad. No puede existir la una sin la otra, y sin las dos, una y otra, es imposible que ustedes vivan su parte, o creen algo. Cuanto sucede en la escena debe ser convincente para el actor en sí mismo, para los demás que actúan con él, y para los espectadores. Debe inspirar una creencia en la posibilidad de que en la vida real existen emociones análogas a aquellas que el actor experimenta en escena. Todos y cada uno de los momentos de la actuación deben estar saturados de esa creencia en la veracidad, en la verdad de la emoción sentida, y en la acción que realiza el actor.⁹⁷

La maestra Zaide Silvia Gutiérrez define verdad escénica así: “Mi definición de verdad y, concretamente, de verdad escénica iría en relación a la correspondencia de lo que se piensa, siente y hace.”⁹⁸

El Profr. Germán Castillo da su definición de “verdad”:

Es un término un poco inexacto. Creo que sería más correcto llamar “verosimilitud”. Aunque muchos directores y maestros llaman “verdad” cuando el actor ha asumido las características de su personaje, su situación, su circunstancia; y ante ellas actúa con este proceso que tú llamas acción interna. Entonces una apariencia de verdad, que es la verosimilitud, lo semejante a la verdad, por su grado de complejidad, por su grado de contradicciones internas resueltas en ese momento, en un sentido o en otro.⁹⁹

⁹⁶ Eines, *Op. Cit.* Pág. 145.

⁹⁷ Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. Ed. Diana, México, 1997, p. 111. Apud. S/A. *Las dimensiones de la verdad en el hecho teatral*. <http://200.16.86.50/digital/8/conferencias/cerisola1-1.pdf>

⁹⁸ Gutiérrez, *entrevista citada*

⁹⁹ Castillo, *entrevista citada*

El Profr. Rafael Pimentel dice lo siguiente:

*Se le llama verdad escénica a la capacidad que tiene el actor de propiciar que el espectador le crea. Hay verdades que son muy fáciles de hacer para espectadores... digamos bisoños. Pero hay verdades escénicas que solamente se logran propiciar ante espectáculos conocedores, ante espectadores sensitivos. Entonces la verdad escénica tiene que ser propiciada o desarrollada o realizada con mayor dominio del arte del actor.*¹⁰⁰

El maestro Gustavo Montalván¹⁰¹ explica la importancia de actuar con un sentido de verdad:

*¿De qué depende? (una actuación convincente en escena) De un sentido de verdad. De que veas a los actores jugando el juego dramático, y que veas a un actor que es responsable de su cuerpo. Que vaya todo de acuerdo: la voz, las palabras y el movimiento. Si no hay una línea en la formación del actor (donde aprende clichés) entonces vas a ver eso siempre en los teatros. Actualmente hay varios actores ya... digamos consagrados. Que cuando uno los ve en cine y después los ves en teatro dices: Hay mucho cliché. Ya tiene ciertas fórmulas que no sabemos que estén manejando el "si" condicional o estén trabajando. Ya son como fórmulas que a ellos les funcionan. Y los puedes ver en escena que sufren pero porque ya se la saben. Hay otros actores que tienen todo un proceso, que siempre se las crees. Siempre su voz, su corporalidad está ligada a todo; a la acción dramática. No puede haber un actor que no conozca su cuerpo, que no conozca su herramienta. La herramienta de trabajo del actor es su cuerpo entonces si el actor no conoce su cuerpo entonces no puede haber un teatro verdadero.*¹⁰²

Para Uta Hagen el esfuerzo que se hace por demostrar un estado emotivo, paradójicamente conduce a la actuación falsa, ya que "Su responsabilidad no es demostrar la condición sino sentirla, de tal forma que la crean y la traten en los términos de la acción de la obra."¹⁰³

El personaje debe abordarse desde el "yo". Hay que eliminar la distancia entre el personaje y uno mismo, Hagen dice que es preciso preguntarse a si mismo ¿Quién es?; las necesidades del personaje, encontrar la justificación en sus actos.¹⁰⁴

Para crear esa sensación de verdad es necesario tener conocimiento de las "circunstancias dadas", que son aquellas que se relacionan con la vida ficticia del personaje. Stanislavski explica que en la vida cotidiana "verdad" es lo que existe; mientras que en escena "verdad" es aquello que no existe, pero que podría ocurrir. Es aquella verdad a la que el actor recurre en los momentos de creación. "Aquello en lo que podemos creer con sinceridad".

En *Un actor se prepara*, Stanislavski señala:

¹⁰⁰ Pimentel, *entrevista citada*

¹⁰¹ Gustavo Montalván Rodríguez. (1966) Bailarín y actor. Docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

¹⁰² Montalván, Gustavo. "La acción interna" Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 9 de marzo del 2009.

¹⁰³ Hagen, *Op. Cit.* Pág. 54.

¹⁰⁴ *Ibidem.* 138.

[...]Lo que cuenta en el teatro no es el material con que está hecha la daga de Otelo, cartón o acero, sino el sentir íntimo del actor que puede justificar su suicidio. Lo que importa es como el actor, un ser humano, actuaría si las circunstancias y las condiciones que rodean a Otelo fueran reales, y la daga con que se mata fuese de metal.¹⁰⁵

El sentimiento es importante para el actor, pero la búsqueda obsesiva de este es sumamente perjudicial; “Un sentido de verdad contiene en sí mismo un sentido de lo que no es verdadero”. Cuando se busca eliminar todo aspecto de falsedad en la actuación, la tensión y angustia que esto provoca acaba con la verosimilitud que pudiera haber.¹⁰⁶

El Dr. Emanuel Lasker¹⁰⁷ señala la importancia de realizar acciones verdaderas para un espectador. Esto que menciona se puede aplicar también para la actuación teatral. En su obra *Manual de ajedrez* dice lo siguiente:

[...]La tarea debe ser verdadera, su ejecución también. De otra forma, nos hacemos a un lado, o, en el mejor de los casos, pensamos que es cómica y reímos.

Una tarea real significa un peligro real, no un esfuerzo innecesario. En una ciudad bien abastecida de agua, habría muy poco interés por descubrir un pozo; en el desierto, esa búsqueda cautivaría toda mi atención. La tarea debe ser necesaria, y la hazaña, justo como se realiza, también debe ser necesaria. De otra forma, la impresión estética es menor, puede decaer por completo o volverse desagradable.

Sería ideal que la tarea tuviera una importancia vital y sólo pudiera llegarse a la solución de *una manera, de forma que el más ligero cambio o variante de la acción o las circunstancias podría anular el esfuerzo*. Si este ideal no se logra, y nunca puede obtenerse por completo, debemos luchar por eso, ya que *en la medida que nos acercamos al ideal, obtendremos la profundidad de la impresión estética*.

Pero, después de todo, la impresión estética está formada por nuestros sentimientos. El espectador debe sentir, no saber, que se ha alcanzado el ideal. Es verdad, su simpatía está con aquel que lucha contra inmensas dificultades, de la misma manera en que nosotros, pobres mortales con poderes muy limitados, luchamos contra la superioridad y milagrosamente las vencemos. Sin embargo, el espectador no desea una investigación extensa; él desea comprender en un instante.

Por eso es fácil seducir, engañar al espectador. Si esto se hace de manera juguetona, el propio espectador sonreirá después del descubrimiento. Pero si se hace en serio, el engaño ofende profundamente y la venganza del espectador es terrible.¹⁰⁸

El Dr. Lasker menciona elementos importantes: El riesgo y la impresión estética. Esto también es necesario tomarlo en cuenta en la actuación; en el teatro las acciones ocurren en el mismo instante, por lo cual es irreplicable, la verdad en el teatro importa debido a que sólo hay una oportunidad para realizar

¹⁰⁵ Stanislavski, *Op. Cit.* Pág. 110.

¹⁰⁶ *Ibidem.* Pág. 111.

¹⁰⁷ Emanuel Lasker (1868-1941) matemático, filósofo y ajedrecista alemán, campeón del mundo de 1894 a 1921.

¹⁰⁸ Lasker, Emanuel. *Manual de ajedrez*. 1992, México, Editorial Planeta Mexicana, Pág. 253.

la tarea asignada. Ese instante no volverá jamás; una mala impresión inicial no podrá ser borrada; Lasker menciona también que lo innecesario únicamente estorba y con eso no puede haber una impresión estética. Aquello que se realiza debe surgir de la necesidad de hacerlo. La verdad en el teatro es sólo ilusión. Nada es verdadero en un sentido estricto, aún así, ocurre que cuando el actor se concentra en lo que realiza en el escenario, sus pensamientos y sentimientos están encaminados a lo que realiza en ese momento, atrae con mucha fuerza la atención del público.

El Dr. Oscar Armando García¹⁰⁹ explica su punto de vista acerca de lo que es verdadero en el teatro:

[...] Quien decide si lo que en escena pasa es verdadero o no; es de parte del público, no del actor. Y en sentido estricto y humanístico, lo que hacemos en el teatro y lo que hacemos en escena, es un gran acto de ficción (Con elementos reales, claro) nosotros somos verdaderos, somos actores. Pero eso es lo apasionante de las artes escénicas. Las artes escénicas que son la música, la danza, el teatro, el acto circense y el acto performativo. Son artes en donde tenemos al creador presente. Eso es lo que distingue de otras artes, en donde la producción artística se da por medio de un objeto, nunca vemos al artista. En cambio en el teatro siempre veremos al artista. Hasta el acto de magia es un acto que está dentro de las artes escénicas. Lo que sucede allí, es que el creador se encarga de generar un mundo extraordinario para un público que proviene del mundo cotidiano y ordinario. Ese es el gran sentido de nuestro trabajo. Para eso trabajamos. Para crear mundos extraordinarios. Entonces si hay que reflexionar mucho en dónde queda la emoción y si la emoción es verdadera o no es verdadera y si es ficticia o no es ficticia; pues eso es una dinámica que tienes que buscarla en gran medida y te va a dar mucho sentido cuando la busques en el público. Y no contaminar lo que le pasa al público con lo que le pasa al actor y de lo que le pasa al actor con lo que le pasa al público. Porque el actor hace su trabajo ¿Para quién? Para un público. Y el público puede hacer lo que se le pegue la gana: conmovirse, divertirse o aburrirse; y cuando se aburre ni modo, se levanta y se va. Pero cuando lo conmovemos o cuando lo divertimos el público se queda; y se queda muy agradecido porque lo hemos introducido a una gran convención, en donde le vamos a hacer sentir al público que existe una verdad. Pero en realidad, los únicos verdaderos, somos los actores.¹¹⁰

Lo que se debe realizar en escena es tan sólo lo necesario, ser verdadero en escena es lo más expresivo que un actor puede lograr. No hay que agregar adornos, movimientos exagerados ni ademanes inútiles con el fin de impresionar; ya que la artificialidad en escena rara vez es expresiva; además de que resulta muy desagradable. Ahora bien, si ésta es resultado de lo que está establecido en la obra, no hay impedimento alguno para que se realice. En el teatro no existen reglas absolutas, puede darse el caso en el que se requiera realizar acciones que normalmente no serían lo correcto, pero si la situación así lo amerita, deben llevarse a cabo.

¹⁰⁹ Oscar Armando García Gutiérrez.- Doctor en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (2002). Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1984). Docente de la Facultad de Filosofía y Letras de La UNAM.

¹¹⁰ García, Gutiérrez, Oscar Armando. "La acción interna" Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 10 de febrero del 2009.

En el caso de que los artificios en escena sean necesarios, no se puede hablar de una falsedad, ya que se hacen con un propósito establecido. Lo que se busca en escena no es necesariamente lo más parecido a la realidad, sino aquello que es necesario para que lo que sucede en escena esté debidamente justificado.

El término verdad en teatro se refiere a lo que parece creíble ante el público. Los espectadores desean creer en la obra que se está presenciando. La verosimilitud se conforma de acciones que son posibles cuando tienen una lógica coherente. Es decir, cuando los personajes efectúan aquello que es necesario para la realización de los objetivos establecidos para mostrar la trama.

Los actores al momento de la representación deben tomar como punto de partida la creencia en su propia verdad, así como la voluntad de creer en la verdad del compañero. Sucede como con los juegos de niños. Ellos en sus juegos establecen ser personajes y la creencia de su propia verdad genera interés en el propio juego. El espectador simplemente necesita creer, ser llevado por la ficción.¹¹¹

El propósito de actuar desde el interior implica que el actor actuará con verdad, pero esta es una verdad artística, la cual está diseñada para la representación. Ser verdadero en el teatro implica que las acciones del actor sean coherentes y lógicas dentro de la trama, lograr en el espectador la creencia en lo que sucede en escena. Esto se consigue con la propia convicción del actor en sus propias acciones, sin olvidar que su trabajo es tan solo una ficción. La verdad en escena se refiere a estar dispuesto a servir a esta ficción.

¹¹¹ S/A, *Op. Cit.*

3.-IMAGINACIÓN

El acto de imaginar.

El trabajo interno del actor requiere de una imaginación muy desarrollada. Al trabajar con imágenes mentales, el actor contribuye a que sus acciones y su discurso sean claros, el hecho de imaginar implica que el actor crea en su mente el espacio que el personaje habita.

Éstas son algunas definiciones de este concepto:

1.-imaginación f. Disposición o facultad de reproducir mentalmente personas u objetos ausentes y de crear y combinar imágenes mentales de algo no percibido antes o inexistente. Según sea del primer o segundo tipo se le denomina respectivamente i. reproductiva o pasiva e i. difluente o activa.¹¹²

2.-“La imaginación es una facultad natural de nuestra sensibilidad interna que conserva y reproduce mentalmente las sensaciones externas recibidas a través de la percepción, incluso en ausencia de estas” [...] ¹¹³

3.-“la imaginación sólo constituye la marcha de las asociaciones de ideas”¹¹⁴

4.- La imaginación es la aptitud del ser humano de modificar el mundo, de transformar activamente la realidad y de crear algo nuevo. Imaginarse algo quiere decir transformarlo. Para poder transformar algo se debe ser capaz de transformarlo mentalmente. Por imaginación podríamos entender todo proceso psíquico que se desarrolla en imágenes. Es decir, que la memoria reproduce las imágenes de lo anteriormente percibido [...] ¹¹⁵

El proceso de la imaginación se inicia con la percepción de estímulos mediante los sentidos; a través de los cuales conocemos el entorno. Los órganos de los sentidos cumplen diferente función. La mente percibe estas imágenes, las relaciona, transforma y crea otras distintas.

Aunque todos los seres humanos somos capaces de imaginar, esta capacidad está condicionada por varios factores: La experiencia, los intereses, el medio que rodea a cada individuo, las necesidades propias etc.

La imaginación se alimenta de experiencias pasadas. Las experiencias se almacenan en la memoria, y la imaginación transforma esas experiencias para crear nuevas imágenes; esto es esencial para transformar el mundo que nos rodea, ya que para realizar cambios en el entorno primero se transforma la

¹¹² *Enciclopedia Universal Danae, Op. Cit.*

¹¹³ Pifarré Lluís, *La imaginación*. <http://arvo.net/uploads/file/PIFARRE/Imagination.pdf>

¹¹⁴ Salas Subirat, José. *El secreto de la concentración*. 2ª edición, México, Compañía Editorial Continental, 1961. Pág. 31. José Salas Subirat (1890-1975) Escritor argentino. Autor de numerosos ensayos, poemas y libros de autoayuda.

¹¹⁵ Celarié, *Op. Cit.* Pág. 150

realidad en la mente. La imaginación hace uso de todos los sentidos. Las distintas sensaciones corporales quedan grabadas en la memoria y debido a la capacidad de imaginar, es posible evocar estos recuerdos en cualquier momento.

La imaginación es asociativa. Cuando un objeto es visto, en la mente no permanece como tal, sino que se visualizan sus cualidades esenciales. La imagen del objeto ha perdido ciertos detalles, pero el significado de la imagen queda presente, de tal manera que los detalles generales del objeto hacen que el individuo establezca relaciones entre los objetos y reconozca otros del mismo tipo, independientemente de sus diferencias. De tal manera que la imagen permanece en la mente y quedará asociada a dicho concepto.

La imaginación por su capacidad asociativa tiene la propiedad de configurarse en forma de representación proporcional. Un árbol visto, es ese árbol presente ante nuestra percepción e independiente de ella, en el que se visualiza con detalle sus cualidades sensibles. En cambio, la imagen proporcional del árbol, en su trayecto ascensional hacia el nivel imaginativo, ha perdido algo de la viveza y nitidez del conjunto de detalles figurativos, espaciales, cromáticos, etc. Que tienen los objetos percibidos. A cambio de esta pérdida y su subsiguiente difusividad de detalles, se gana en rigurosidad significativa, quedándonos con el esquema formal o regulación de árbol imaginado, en el que las imágenes precipitan proporcionalmente en sus rasgos más relevantes y significativos, obteniendo con ello, una mayor incidencia psicológica en el sujeto y una superior representatividad intencional. Es decir, podemos referir intencionalmente la imagen de árbol, al conjunto de árboles percibidos con anterioridad que participan de sus rasgos y esquemas formales imaginados.¹¹⁶

La imaginación tiene dos funciones fundamentales: reconstruir el pasado y anticipar el futuro. Con la memoria se evocan experiencias pasadas y mediante la imaginación es posible transformarlas a voluntad, incluso en experiencias que nunca ocurrieron en la realidad para poder satisfacer necesidades psíquicas personales; se crean experiencias y situaciones que jamás han ocurrido y probablemente nunca ocurrirán; o lo que hubiera sucedido en condiciones distintas a las establecidas; de este modo la imaginación ayuda al aprendizaje al transformar mentalmente los sucesos pasados y establecer soluciones a los mismos. De este modo la imaginación también es útil para anticiparse a alguna situación y evaluar sus posibles consecuencias¹¹⁷

La imaginación está directamente influenciada por las sensaciones y por las emociones, ordena el pensamiento e influye en el proceso de aprendizaje. Las vivencias se almacenan en la memoria y la imaginación las procesa y transforma en la mente. La imaginación influye ya sea directa o indirectamente en las acciones. Toda creación humana es producto de la imaginación. Con ésta podemos combinar y relacionar elementos en la mente; con lo que se realiza todo aquello que se necesita o se desea.

¹¹⁶ Pifarré, *Op. Cit.*

¹¹⁷ <http://manuelgross.bligoo.com/content/view/76829/La-Imaginacion-Que-es-actualizado.html#content-top>

Cualquier invención humana surge del proceso de imaginar, en la mente se encuentran las imágenes de lo percibido con anterioridad, al asociar y transformarlas se crean otras nuevas, que generan ideas de algún elemento que tiene la posibilidad de surgir, y se busca la manera de llevarlo a cabo.

La imaginación es el sustrato básico de la creatividad. Sería impensable un proceso creativo sin que actúe tanto la imaginación como la memoria del ser humano. Y es casualmente el ser humano el que es capaz de modificar en forma activa sus conductas utilizando la imaginación como punto de partida para todo proceso de cambio.¹¹⁸

La imaginación posee una amplia influencia en la vida emocional y afectiva, una imaginación mal encausada y sin control puede ser la causa de distintos tipos de neurosis. Imaginar siempre es un proceso voluntario, ya que de lo contrario se trata de algún tipo de patología.

La imaginación es útil para conseguir los objetivos propios, ya que mediante ésta, se visualizan los resultados de las acciones a realizar y los pasos a seguir para lograrlos. Al verse a sí mismo en la situación que desea, el individuo actúa para hacerla realidad.

A partir de las imágenes que el cerebro puede almacenar, se pueden crear otras imágenes nuevas que se pueden reproducir en la mente y se puede hacer con ellas lo que se desee, incluso crear algo inexistente, a esta facultad se le conoce como **fantasía**. Estos dos términos (imaginación y fantasía) se relacionan tanto que pueden confundirse fácilmente. En *Un actor se prepara* Stanislavski señala: “La imaginación crea cosas que pueden ser o suceder, en tanto que la fantasía inventa cosas que no existen, que nunca han sido o que nunca serán. Y aún, ¿quién sabe?, acaso puedan llegar a ser...”¹¹⁹

El maestro Héctor Mendoza¹²⁰ en su obra *Actuar o no* lo explica de este modo:

EL PROFESOR: No es que lo imaginario, e incluso lo fantástico, no sean atributos de la ficción, sino que por ellos mismos no va usted a lograr definirla. Una invención cualquiera tiene origen en nuestra capacidad de imaginar o de fantasear. Capacidades ambas propias del ser humano. ¿Sabe usted distinguir las?

EL ESTUDIANTE: He leído a Stanislavski.

EL PROFESOR: Dígalas pues.

¹¹⁸ “La imaginación en el deporte” G. Garzarelli, Jorge. Psicología del deporte, <http://www.psicologia-online.com/ebooks/deporte/imaginacion.shtml>

¹¹⁹ Stanislavski, *Op. Cit.* Pág. 48

¹²⁰ Mendoza, Héctor (1932- 2010) autor dramático, director de escena y profesor. Formador de actores. Nacido en Apaseo, Guanajuato. Estudió ciencias políticas y sociales, letras hispánicas y teatro en la facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); teatro en la Universidad de Yale, Estados Unidos, con una beca de la Fundación Rockefeller, de 1957 a 1959.

EL ESTUDIANTE: Imaginar es... ordenar la realidad en una forma distinta a como nos rodea, sin alterar las leyes de la probabilidad..., o acaso incluso las de la posibilidad.

EL PROFESOR: (Sinceramente asombrado) ¡Qué sorpresa, muchacho!; no era usted tan idiota después de todo. Y fantasear ¿Qué es en cambio?

EL ESTUDIANTE: (Orgulloso, casi petulante.) Ordenar la realidad de otra manera de cómo está ordenada, pasando por encima de las leyes de la probabilidad y de la posibilidad. Un ordenamiento que no respete estrictamente la lógica establecida, pues.¹²¹

Esta facultad de crear en la mente es posible debido a la capacidad de combinar elementos sin ninguna relación entre sí. De tal manera que la realidad en la mente puede ser sustituida por otra en la que esté establecida una lógica distinta a la del mundo real.

La fantasía es fundamental en el arte, ya que gracias a ésta las manifestaciones artísticas no están comprometidas con la realidad y las distintas variantes del arte son mucho más variadas mediante la fantasía y hasta es posible representar ideas o conceptos.

La imaginación artística consiste en crear nuevas imágenes apropiadas para expresar metafóricamente el contenido de las ideas. Se requiere originalidad, independencia creadora y metáforas para brindar nuevas ideas. Una imaginación en extremo creadora, no se reconoce tanto por el contenido que se imagina, sino por el modo como el artista transforma la realidad de la percepción cotidiana.¹²²

En las obras artísticas de todo tipo la mezcla de elementos que surgen de la fantasía del autor no es al azar sino que tiene una lógica interna, la cual queda establecida por aquello que pretende manifestar con su obra.¹²³

Existen dos tipos de fantasía que son fundamentales para el trabajo del actor: La fantasía lúdica y la fantasía creadora:

La fantasía lúdica es aquella que surge del juego. Aunque la actividad lúdica normalmente es relacionada con los niños, lo cierto es que todos los seres humanos juegan sin importar su edad. Los juegos siempre han tenido influencia en la humanidad en todas las épocas.

La fantasía creadora es aquella capacidad de representar mentalmente otra realidad que no ha sido percibida anteriormente, este tipo de fantasía va más allá de la experiencia.

En resumen: Imaginar es un proceso natural y necesario, con la imaginación se han creado todas las invenciones humanas; ya que antes de ser creadas en el plano de la realidad, primero surgen en la mente. La imaginación transforma la realidad existente y genera una propia creando

¹²¹ Mendoza, Héctor. *Actuar o no*. México, Arte y escena ediciones, 1999, Pág. 31.

¹²² Celarié, *Op. Cit.* Pág. 151.

¹²³ Vigotsky, Lev Semonovic. *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. Segunda edición, 2001, México, Ediciones Coyoacán S. A., Pág. 28

imágenes mentales, ya sea de algo que exista en la realidad o no; si la mente crea elementos inexistentes se trata de fantasía, tanto imaginación como fantasía siempre surgen a partir de lo conocido. En el trabajo del actor es fundamental entender estos elementos y la influencia que ejercen en su trabajo actoral, para generar esos estímulos que requiere para poder mostrar todos los aspectos de su personaje, ya sea que sean evidentes o estén ocultos.

Imaginación e interiorización

El actor se debe acostumbrar a trabajar con imágenes; una imaginación bien desarrollada sirve para que se convenza a sí mismo de la veracidad de su personaje, para crear el espacio donde se desarrolla la obra y para convencer al espectador de los sucesos que está presenciando.

Michael Chéjov¹²⁴ afirma que lo que debe mostrarse al público es el resultado de elaborar y trabajar con imágenes mentales correctamente formuladas y encaminadas hacia la trama.

Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor. Esa vida es rica y reveladora para el público y para el propio actor. Ethel Boileau escribió: <<Verás imágenes como en una visión que se refleja en tu imaginación. Les darás forma, sustancia y realidad, pero nunca estarás seguro del momento de su llegada. Son mayores que tú y, cuando las veas expresar un símbolo, tendrán una vida propia, distinta de la tuya, una vida que no será el reflejo de la tuya. Y entonces te preguntarás: "Esto a lo que he dado vida, ¿Qué es?" Y cuanto más profundos sean su significado y su importancia, más te plantearás esa pregunta>>.¹²⁵

Las imágenes mentales le sirven al actor para crear elementos que no se encuentran presentes, como cuando, por alguna propuesta escénica, se han omitido elementos en la escenografía o en la utilería, éstas también funcionan cuando se requiere de alguna característica física que debe tener el personaje, pero que en la realidad el actor no posee. Con un trabajo elaborado de imaginación, es posible influir en los espectadores para que estos puedan percibir esos rasgos imaginarios. Chejov explica que el actor se imagina a sí mismo con el cuerpo del personaje e imaginarse en ese cuerpo y con la práctica constante, puede dar la impresión de poseer esas características. El cuerpo del actor se coloca dentro de ese cuerpo imaginario y los movimientos del cuerpo físico están acordes a él.¹²⁶

El hecho de trabajar con imágenes implica la búsqueda constante de nuevos elementos, no sólo de quedarse con las primeras imágenes que llegan a nuestra mente. La elaboración de imágenes sirve para encontrar las más adecuadas a nuestra labor. El artista buscará imágenes cada vez más expresivas para dar a conocer su mensaje.¹²⁷

¹²⁴ Michael Chejov (1891-1955) actor, director y teórico teatral. Sobrino de Anton Chejov. Su sistema de actuación ha influido en actores de todo el mundo.

¹²⁵ Chejov, Michael. *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona, Alba Editorial, 1999, Pág. 69.

¹²⁶ *Ibidem*, Pág. 198.

¹²⁷ *Ibidem*, Pág. 70.

En el actor también es necesario poder visualizar y lograr la visualización en todos aquellos que lo estén escuchando; la visualización es el proceso de reproducir en la mente las palabras escuchadas en imágenes.

El profesor Miguel Cantos Ceballos¹²⁸ explica:

El actor va acumulando las visualizaciones necesarias mediante un proceso de atención-percepción-aprehensión del entorno: reconociendo personas con características afines a su personaje, asistiendo periódicamente a espectáculos teatrales, al cine, visitando museos, escuchando música, haciendo lecturas con el papel, etc. [...] De este modo, el actor creará un bagaje interno de visualizaciones que dotarán a su personaje de individualidad, de rasgos vitales y, gracias a esto, la expresión de las voluntades y contravoluntades de su personaje sobre el escenario resultarán, ante los ojos del espectador, verosímiles, dado que, consiguen hacer del personaje que interpreta un ser siempre vivo, dinámico en escena, en perpetuo movimiento interior.¹²⁹

Con su imaginación, el actor se relaciona más con su personaje, logra entenderlo en gran medida y puede representarlo sin necesidad de utilizar recursos inadecuados como el cliché; puesto que las propias imágenes mentales generan los estímulos que llevan a realizar movimientos y gestos adecuados a la situación que se representa en ese momento.¹³⁰

[...]En lugar de adivinar si el personaje quiere llorar o esconder sus sentimientos, moverse o quedarse quieto, emplear este o aquel matiz al entrar en una habitación, qué tempo debe usar en este o aquel parlamento, etcétera, el actor le pide a su imagen que actúe ante su mente y que le muestre todas las posibles variaciones y matices.

El actor elige libre y objetivamente a partir de lo que ha visto. La imagen ensaya para él, orientada por sus preguntas. Las preguntas mejores y más sutiles encontrarán respuesta en una imaginación bien desarrollada.¹³¹

En el trabajo creativo la imaginación no actúa por sí sola. Ésta debe dirigirse hacia algún objetivo, de este modo las ideas que surgen tienen coherencia y se evita la dispersión del pensamiento. Al experimentar con los elementos de la imaginación, es posible tomar en cuenta gran parte de las combinaciones posibles en la solución de un problema determinado o en la construcción del personaje. La imaginación puede llegar a dirigirse satisfactoriamente con la práctica constante.¹³² Cuando el actor busca los objetivos del personaje imagina las situaciones en las que éste se encuentra; para esto el intérprete actúa varias veces de distintas formas y después de cada ensayo se cuestiona acerca de lo que ha hecho, experimentar el objetivo, con lo cual gradualmente se descubren características en el personaje que no

¹²⁸ Antonio Miguel Cantos Ceballos es Profesor Titular de Dirección Escénica y de Actores en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga.

¹²⁹ Cantos Ceballos, Antonio. *El teatro como instrumento de un aprendizaje creador*.

<http://www.iacat.com/1-Cientifica/teatro.htm>

¹³⁰ Chejov, *Op. Cit.* Pág. 184.

¹³¹ *Ibidem.* Pág. 193.

¹³² Salas, *Op. Cit.* Pág. 31.

resultan evidentes, en este proceso el actor experimenta y no es necesario que actúe con la misma intensidad que ante un público.¹³³

Para la creación de personaje, el actor reúne toda la información posible acerca del mismo, con la imaginación se complementan estos datos y el actor empieza a verse a sí mismo como el personaje. En este proceso se debe tener una serie de circunstancias dadas, además de visiones internas que se vinculen con aquellas.

[...] cuando se comienza a estudiar un papel, debe primero reunirse todo el material que tenga alguna relación con él, y suplementarlo con más y más imaginación, hasta haber alcanzado tanta semejanza con la vida, que sea fácil creer en lo que están ustedes haciendo. Al principio, olvídense de sus propios sentimientos. Cuando las condiciones internas se hayan preparado, y bien, los sentimientos saldrán a la superficie por sí mismos.¹³⁴

La imaginación es un proceso activo, imaginar requiere de un esfuerzo. Hay que participar en el proceso, evocando y relacionando ideas. En la actuación el actor se ve a sí mismo dentro del drama y busca alternativas para la representación. Las imágenes que surgen en su mente le sirven como un impulso para la acción al participar en el proceso mental y viéndose a sí mismo activamente, de este modo todos los elementos alrededor del actor también servirán como estímulo. Estas imágenes generan emociones de tipo escénico que mantienen al actor conectado con su personaje.¹³⁵

Lo esencial es tener las circunstancias dadas en las que ocurren los hechos y disponer de visiones internas de acuerdo a esas circunstancias, además de estar atentos a los elementos presentes en el escenario y relacionarlos con esas visiones internas; éstas avanzan y le dan sentido a lo que el actor realiza.

Ningún elemento en el teatro es imprescindible (exceptuando el factor humano); con la imaginación, es posible establecer convenciones acerca del espacio, el tiempo, los objetos, etc. Cuando se estimula adecuadamente la imaginación del público, éste acepta las convenciones que están establecidas en el drama.

El actor tiene establecido un espacio físico en el cual realiza su representación, pero utiliza al mismo tiempo un espacio imaginario; los actores deben generar la idea en su público de que la obra se desarrolla en un lugar y espacio determinados. Las acciones de los actores, llevan al espectador a aceptar las convenciones.

El actor posee la capacidad de adecuar sus pensamientos y su voluntad de acuerdo a la obra; con la lectura repetida del texto, imaginarse a sí mismo con todo lo que le rodea y pensar como le afecta al personaje. Escucha las palabras de los otros personajes e identifica el significado aparente y real de

¹³³ Chejov. *Op. Cit.* Pág. 210.

¹³⁴ Stanislavski, *Op. Cit.* Pág. 45.

¹³⁵ *Ibidem*, Pág. 55.

las mismas; asimismo imagina la atmósfera que se genera con la puesta en escena y predice la reacción del público.

Al igual que los movimientos, los pensamientos del actor deben estar dirigidos hacia lo que en ese momento está ocurriendo en la puesta en escena; ya que de ello depende que la obra tenga interés para el espectador y que el actor mantenga su atención. A esta actividad mental, ordenada y orientada a un fin, se le conoce como **monólogo interno**, que se explica a continuación.

Monólogo interno.

El ser humano no deja de pensar. El pensamiento humano impulsa a realizar objetivos, obtener satisfactores para la vida, resolver conflictos, etc. El pensamiento genera ideas, imágenes, sonidos, etc. Cuando se busca resolver problemas, la actividad mental se enfoca a buscar alternativas para solucionarlos. Siempre existe un conflicto que atender, por mínimo que éste sea, de manera que la mente tiene actividad constante.

Alberto Celarié menciona que los pensamientos se desarrollan en conceptos, pero estos conceptos se relacionan entre sí. Los seres humanos piensan casi todo el tiempo, el monólogo interior es el desarrollo y avance de estos pensamientos.

El monólogo interior es un trabajo mental, también es una búsqueda de resolver problemas. Primero, la persona identifica el problema, después busca alternativas para su solución. De acuerdo a su capacidad de discernimiento, podrá juzgar si las soluciones que tiene a la mano son las adecuadas, con un intelecto ingenuo, la solución elegida será la más sencilla o la primera que se le presente. Pero para un intelecto crítico, la solución será seleccionada cuidadosamente entre las distintas alternativas para hallar la solución más conveniente.¹³⁶

En la actuación es necesario que el actor manifieste el esfuerzo mental del personaje que realiza, cuando se tiene una línea de pensamiento que va de acuerdo a las acciones en escena, éstas adquieren sentido. Un espectador no puede leer los pensamientos del actor, pero sí percibe como influyen en él. Por ésta razón el monólogo interno genera interés en lo que los actores dicen, hacen u omiten.

El monólogo interior, cabe decir, ha tenido importancia en la literatura y la dramaturgia, a partir de éste, y gracias a él, es posible expresar ideas y sentimientos que no están escritos en el guión, pero que están implícitos en el mismo, sobreentendidos muchas veces. A esto se le conoce como **subtexto**. El cual es más importante y revelador que las palabras; éstas pueden incluso carecer de significado, o tener un significado distinto a lo que el personaje realmente desea expresar, pero el subtexto si lo expresa, aunque no haya texto que decir.

¹³⁶ Celarié, *Op. Cit.* Pág. 193.

[...] recuerda que en el escenario no hay silencios absolutos, solamente en casos extraordinarios cuando así lo exige la misma obra. Cuando a ti te hablen, escucha pero no guardes silencio. No, por cada palabra escuchada deberás responder ya sea con tu mirada, con algún movimiento de tu rostro o con todo tu ser.¹³⁷

El monólogo interior revela los pensamientos y sentimientos del personaje y, al mismo tiempo, muestra su personalidad, además de que manifiesta los conflictos internos de los personajes a lo largo de la trama; no menos importante es su aportación en el ritmo de las acciones.

La acción a través de la palabra, la acción verbal, se encuentra ligada al subtexto, a las visiones, a la monologación interior, a la perspectiva, la fluidez y, sobre todo, al objetivo establecido.

La creación consciente se expresa, ante todo, en que el actor debe asimilar libremente la riqueza de pensamientos depositados en la obra, y en que debe ser capaz de “pensar mediante el texto”, de interactuar con sus ideas transmitidas a través de palabras vivas y activas.

Si mágico.

Stanislavski especificaba que, en teatro, toda acción debe tener una condición con la que al actor le sea posible imaginar lo que haría si se encontrara en las circunstancias del drama, lo que le ayudaría a estimular su propia imaginación y actividad; a este proceso Stanislavski le nombró el *sí* mágico; éste se desarrolla a partir de experiencias cotidianas, de tal manera que gracias a éstas el actor puede saber de qué modo reaccionaría en una circunstancia dada. Para el actor es posible encontrar al interior suyo los elementos necesarios que le servirán para establecer esa reacción en escena.

Este *sí* mágico ha de animar a la acción sin que por ello el actor pierda concentración; simplemente, se trata de que tenga actividad mental conforme a situaciones hipotéticas del mundo físico. Señala Stanislavski: “El **si** es también un estímulo para la creación subconsciente. Además, nos ayuda a realizar otro de los principios fundamentales de nuestro arte: creación no consciente mediante técnica consciente”.¹³⁸

Stanislavski afirmó que lo más difícil es creer y tomar con seriedad todo lo que pasa en el teatro; es necesario vivir el papel y no solamente jugar a vivirlo.¹³⁹

Las situaciones imaginarias en las que el personaje se encuentra, se complementan con el conocimiento de lo que éste cumple en la trama, asimismo, el actor crea los antecedentes del personaje, los cuales le sirven para entenderlo y para saber cómo reaccionar según las circunstancias dadas. El “si mágico” activa y encausa la imaginación.

¹³⁷ Celarié, Pág. 194.

¹³⁸ Stanislavski, *Op. Cit.* Pág. 43.

¹³⁹ Allen, *Op. Cit.* Pág. 20.

La imaginación es fundamental en el trabajo del actor; los alcances del personaje dependerán de la labor imaginaria que el actor realice; verse a sí mismo en las situaciones del personaje; si bien el dramaturgo lo ha creado, únicamente ha elaborado sus características generales, el actor lo complementará con los recursos de su mente, lo cual implica trabajar en las imágenes mentales en todo momento del proceso creativo (incluso antes de los ensayos y durante los mismos), La imaginación también le ayuda al actor a crear las circunstancias del personaje, así como a comprenderlo y representarlo mejor.

4.- EMOCIÓN

Emoción y sentimiento

La diferencia entre el teatro y otras artes, es que en el teatro el espectador necesariamente va a sentir emociones, en cualquier otra manifestación artística es posible experimentarlas, pero esto no es imprescindible; una representación teatral bien hecha es capaz de producirlas, esto es necesario tenerlo en cuenta, puesto que el espectador puede reír, llorar, enojarse, sorprenderse, etc. Pero no debe aburrirse; además de que la emoción debe estar dirigida hacia los planteamientos de la obra.

emoción f. Respuesta brusca a un estímulo externo o interno que altera el equilibrio psicosomático, originando un tono afectivo intenso y una serie de respuestas viscerales (tono vasomotor, respiratorias, cardíacas, endocrinas y glandulares, gastrointestinales, etc.). Se trata de una reacción de adaptación a las variaciones del medio ambiente, en la que clásicamente se distinguen un choque emotivo brusco y un estado de sentimiento más duradero pero menos intenso. Las emociones fundamentales son: alegría, pena, miedo, cólera, amor y repulsión.¹⁴⁰

Las emociones son estados afectivos; son reacciones que se manifiestan con cambios innatos en el organismo, estas son influidas por el entorno y por la experiencia, son mecanismos de respuesta ante las circunstancias.

[...] En realidad, ¿Qué son las emociones? Podríamos definir las como fenómenos multidimensionales, ya que son estados subjetivos. También podría decirse que constituyen respuestas biológicas y fisiológicas que preparan el cuerpo para una función adaptativa. Si tenemos una emoción, se producen cambios corporales.¹⁴¹

Las emociones son impulsos que surgen ante circunstancias externas y determinan la manera de reaccionar ante éstas; son mecanismos de respuesta. Las emociones surgen automáticamente sin intervención de la voluntad, son parte fundamental en la supervivencia y en la evolución humana:

[...] el miedo hace que la sangre fluya con más fuerza hacia los músculos y facilita que huyamos o golpeemos al agresor; la sorpresa aumenta el tamaño de las pupilas y mejora nuestra información visual; el asco hace que nuestra cara se contraiga para cerrar las fosas nasales y evitar la entrada de olores dañinos.¹⁴²

En el desarrollo de la humanidad, las emociones evolucionaron junto con el ser humano como “respuestas físicas controladas por el cerebro que permitieron sobrevivir a organismos antiguos en entornos hostiles y

¹⁴⁰ *Enciclopedia universal Danae. Op. Cit.*

¹⁴¹ Tinto, Joan. “Ladrones de energía”, *Año cero*, Madrid, Ed. América Ibérica, No. 129, Año XII, Págs. 68-71.

¹⁴² Alcalde, Jorge. “¿Inteligencia emocional?”, *Muy interesante*, Ed. Eres, México, año 14, No. 4, Págs. 16-32

procrear.”¹⁴³ Como cualquier reacción corporal, las emociones son fundamentales para la supervivencia. Sirven para adaptarse a las distintas situaciones que se presentan y reaccionar ante éstas.

Si tenemos en cuenta esta finalidad adaptativa de las emociones, podríamos decir que tienen diferentes funciones:

- MIEDO: Tendemos hacia la protección.
- SORPRESA: Ayuda a orientarnos frente a la nueva situación.
- AVERSIÓN: Nos produce rechazo hacia aquello que tenemos delante.
- IRA: Nos induce hacia la destrucción.
- ALEGRÍA: Nos induce hacia la reproducción (deseamos reproducir aquel suceso que nos hace sentir bien).
- TRISTEZA: Nos motiva hacia una nueva **reintegración** personal.¹⁴⁴

Las emociones no determinan la personalidad de un individuo, tan sólo expresan su estado emotivo, las modificaciones de su estado interno y las relaciones que tiene con su entorno en el presente.

Las emociones están condicionadas por la experiencia. Los acontecimientos que el individuo ha experimentado anteriormente determinan sus reacciones ante acontecimientos similares en el futuro.

Como las emociones son de efecto inmediato, la reacción también lo es, pero cuando una emoción intensa se apodera del individuo, ésta hace imposible tener un grado de reflexión óptimo, por lo que no es recomendable tomar decisiones importantes sino hasta el individuo recupere su equilibrio emocional.

De la valoración emocional posterior al estado emotivo surgen los **sentimientos**. El sentimiento se forma con el cúmulo de experiencias emotivas distanciadas. Éstas surgen cuando se tiene conciencia de las sensaciones del cuerpo al recibir el estímulo. El sentimiento es una valoración de las emociones experimentadas cuando éstas se han ido; razón por la cual las emociones tienen una duración menor que los sentimientos.¹⁴⁵

Los sentimientos son muy personales, éstos nos distinguen de los demás; las ideas propias abarcan sentimientos diversos, en ocasiones estos se distinguen fácilmente y en otras, es difícil reconocerlos debido al grado de represión del individuo. Reprimir los sentimientos es una práctica muy común; aunque sumamente perjudicial, ya que la represión únicamente los oculta, pero estos no desaparecen, ocasionando problemas psíquicos y hasta enfermedades físicas en el individuo.

[...] en un plano semiconsciente, solemos gastar esfuerzos y energías en ignorar muchos de nuestros sentimientos, y la “ignorancia” llega muy a menudo hasta la represión. Pretendemos enterrar, como si estuviera

¹⁴³ <http://www.inteligencia-emocional.org/articulos/lasemocionesysecundarios.htm>

¹⁴⁴ <http://www.psycoactiva.com/emocion.htm>

¹⁴⁵ Berastegi Jon. *Emoción vs. Sentimiento*.

<http://www.blogseitb.com/inteligenciaemocional/2007/11/05/emocion-vs-sentimiento/>

muerto, algo que está agresivamente vivo; y ¡Qué cosa más tétrica es sepultar a un vivo!¹⁴⁶

En las relaciones interpersonales están implícitas muchas emociones, aunque por lo general las personas no las manifiestan plenamente, sino que buscan tan sólo mostrarlas de manera superficial. Esto sucede porque cuando alguien manifiesta abiertamente sus sentimientos, se muestra a sí mismo tal como es y queda vulnerable ante los demás, por lo que esto sólo se hace ante las personas con las que se ha establecido un fuerte vínculo afectivo.

Nuestras conversaciones suelen ser palestras de intensos rejugos de emociones. Pero por inveterada costumbre, acostumbramos quedarnos en la corteza: nos focalizamos en el contenido conceptual (ideas), y muy poco captamos, y menos aún reflejamos y manejamos, los sentimientos que forman la espina dorsal de la comunicación. En esto fallamos tanto a nivel de emisores como de receptores.¹⁴⁷

Manifiestar los sentimientos propios es algo muy delicado; expresar sentimientos muy íntimos abiertamente requiere de una confianza absoluta en aquella persona en la que se manifiestan. Mostrarse ante los demás causa temor; ocultamos los sentimientos propios para evitar ser vulnerables ante otros. Aún así, estos se manifiestan ocasionalmente en situaciones específicas sin que esto se pueda evitar.

[...] hallamos difícil el manejar los sentimientos, tanto los propios como los ajenos. Nos es difícil, porque son material caliente, efervescente, explosivo. Porque son material escurridizo, que sabe ocultarse y esfumarse. Porque tenemos sentimientos confusos, contradictorios, ambivalentes. Porque tenemos sentimientos acerca de nuestros sentimientos: me siento deprimido porque me siento impotente [...]¹⁴⁸

Saber reconocer las emociones y sentimientos es necesario para saber cómo hay que actuar según las circunstancias, las emociones y sentimientos son mecanismos de respuesta, como se mencionó anteriormente, por lo cual no deben ignorarse. Aunque las emociones no pueden surgir a voluntad, se piensa que el control de las mismas sí es posible, e inclusive es posible utilizarlos en beneficio propio para el logro de determinadas metas, considerando que cada quien posee un grado de control según sus propios alcances. Esto se relaciona directamente con un concepto establecido y estudiado recientemente denominado **inteligencia emocional**.

Inteligencia emocional.

Existe la creencia de que para el logro de los objetivos propios es necesario ser únicamente racional y evitar que la emotividad interfiera en la toma de decisiones. Ésta idea no carece de lógica ya que, como se mencionó anteriormente, los estados emocionales intensos impiden pensar con claridad; aunque toda decisión y todo razonamiento tienen alguna influencia de tipo emocional por mínima que esta sea. Tomar en cuenta las emociones y

¹⁴⁶ Rodríguez, *Op. Cit.* Pág. 62

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ *Ídem.*

sentimientos es útil para entender las razones de la toma de decisiones. Toda decisión tiene una valoración emocional.

El concepto “inteligencia emocional” fue propuesto por Peter Salovey y John Meyer –psicólogos de la universidad de Yale- en 1990, y dado a conocer por el psicólogo Daniel Goleman¹⁴⁹ en su obra del mismo nombre en 1995. El profesor Juan Flandes¹⁵⁰ explica lo siguiente:

Es un grupo de habilidades mentales que ayudan a las personas a reconocer sus propios sentimientos y los de los demás. ¿Cuáles son esas habilidades mentales? La primera es el liderazgo. La siguiente es la capacidad de cultivar relaciones. Liderazgo es una habilidad social, para poder influir en las demás personas, cultivar relaciones es reconocer los sentimientos de los demás, también sus emociones y poder manejar nuestras relaciones, también otra forma en que se puede ver esa capacidad es la forma de resolver conflictos. La persona que sabe resolver conflictos es que se lleva muy bien con los demás.¹⁵¹

Una parte de nuestra inteligencia emocional tiene que ver con nuestras relaciones interpersonales, lo que vamos a conocer como empatía. Los teóricos de la inteligencia emocional reconocen dos tipos de inteligencia en las relaciones del individuo:

- a) La inteligencia interpersonal.- Tiene que ver con la capacidad de relacionarnos con otras personas; la manera de desenvolverse en el entorno social.
- b) La intrapersonal.- Consiste en vernos a nosotros mismos.¹⁵²

Jorge Alcalde citando a Daniel Goleman explica que el control emocional requiere del conocimiento de sí mismo; cada persona es distinta y los sentimientos de cada quien son muy personales, saber qué situaciones provocan en el individuo tales emociones. Este conocimiento le servirá para saber qué estímulos las provocan. No se trata de tener una emoción en específico para cada situación, sino de reaccionar adecuadamente cuando un estado emocional se presenta.¹⁵³

Asimismo sugiere que manejar adecuadamente nuestras emociones debe ser una destreza. Debemos conocer nuestras propias emociones, en el momento en que nos asalta una emoción, en lugar de buscar reprimirla, tratar de reconocerla, también tratar de reconocer aquellas circunstancias que nos provocan esas emociones, después manejar estas emociones sería el siguiente paso; esto no quiere decir que haya que esconderlas u ocultarlas, sino evaluar aquello que sentimos y tratar de compensarlo. Cada emoción tiene un valor determinado para cada persona, por eso es necesario evaluarlas para poder decidir cómo manejarlas para evitar que las emociones lo manejen a

¹⁴⁹ Daniel Goleman.- (1947) psicólogo estadounidense. Adquirió fama mundial a partir de la publicación de su libro *Inteligencia emocional* en 1995.

¹⁵⁰ Juan Flandes Díaz es docente de la facultad de Contaduría y Administración de la UNAM.

¹⁵¹ Flandes Díaz, Juan. “Inteligencia emocional”. Clase de la materia de Administración V en la Facultad de Contaduría y Administración, 29 de septiembre del 2008

¹⁵² *Ídem.*

¹⁵³ Alcalde, *Op. Cit.*

uno. Las emociones se desarrollan por etapas, conforme vamos avanzando por esas etapas vamos recuperando ese autodomínio. Es perjudicial quedarse en una sola etapa, porque eso lleva a una situación patológica. Nuestro pensamiento positivo tiene bases psicológicas, Al crear la imagen de algo, estamos contribuyendo en mayor o menor medida a que esto se haga realidad.¹⁵⁴

El actor experimentado reconoce sus estados emocionales que le suceden en la representación, de tal manera que pueda tener el control sobre éstos, para que así las emociones que el actor experimente sean las del personaje; además de que los estados emocionales de la vida cotidiana no deben interferir en el trabajo del actor.

El control emocional no solo es posible, sino que además es necesario (tanto en la vida cotidiana como en una representación). No se trata de buscar una emoción en específico, sino entenderlas y saber cómo reaccionar ante éstas y usarlas a favor. Es necesario recordar que las emociones han sido un elemento necesario en la supervivencia humana. Con un conocimiento del individuo sobre sus estados emocionales, así como las circunstancias que los generan, el individuo podrá pensar y realizar sus actividades correctamente; además de que sabrá cómo actuar en casos de emergencia. Mientras que en escena el desempeño del actor será óptimo, porque podrá concentrarse en lo que debe hacer en escena y manifestará de manera adecuada las emociones y sentimientos del personaje.

La emoción en el actor

Las emociones que el personaje experimenta son ficticias, por lo tanto el actor no reacciona en una representación como lo haría en la realidad. El actor debe entender que los estados emotivos son los propios y los utilizará para crear los de su personaje.

Uta Hagen explica que las emociones surgen cuando al individuo le sucede algún acontecimiento que momentáneamente hace perder el control de sí mismo y no es posible poder reaccionar lógicamente ante dicho suceso.

[...]En el instante de la liberación del control, somos vencidos por las lágrimas, la risa o la ira golpeamos con los puños o nos derretimos de placer, para mencionar sólo algunos resultados. A pesar de lo agradable que pueda resultarle a un actor la idea de tener una gran emoción, los humanos no desean esta pérdida del control y, a menudo, se esfuerzan para enfrentar dicha emoción en el momento en que los asalta.¹⁵⁵

Emocionarse es algo que no puede evitarse, actuar, más que emocionarse, consiste en interiorizar las intenciones y contenerlas para que de este modo la obra avance. Curiosamente sucede que cuando se busca esconder o reprimir una emoción, ésta surge con más fuerza aún. Tratar de contener una emoción únicamente sirve para potenciarla. En sus primeros

¹⁵⁴ Flandes, *clase citada*.

¹⁵⁵ Hagen, *Op. Cit.* Pág. 45

experimentos, Stanislavski notó que al intentar permanecer en estado de calma, parecía que surgía más emoción en su interior.¹⁵⁶

Para Michael Chejov, los sentimientos pueden ser inducidos, pero no imponerse, en su lugar las sensaciones y sentimientos si son accesibles, especialmente a través de nuestros movimientos; al movernos con una cualidad de sentimiento, después de un tiempo experimentaremos esos sentimientos en el interior.¹⁵⁷

Según André Villiers¹⁵⁸ las emociones no son tan importantes como los sentimientos que las generan.

Quando muere la Dama de las Camelias, lo que nos conmueve no es la reproducción clínica de los últimos instantes de una tísica, sus ojos vidriosos, su horrible trismo, sino el final de la cortesana de alma noble, regenerada por un amor puro; es, incluso en la evocación verdadera de ese final, la multiplicidad de sentimientos, de matices de sentimientos que la acompañan. Así, el intérprete escoge sus signos: tratando, a veces, de reproducir servilmente, pero, sobre todo, interpretando y a veces inventando.¹⁵⁹

David Mamet¹⁶⁰ señala en su libro *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*: “El intento de manipular los sentimientos de los otros es chantaje. Es desagradable y crea odio e hipocresía.” Asegura que resulta inútil manipular al público al intentar crear emociones. El hecho de buscar emociones es un error; resulta muy molesto –tanto dentro como fuera de escena- tratar con personas que pretenden manifestar algún estado emocional demasiado exaltado. Esto se debe a que es notorio que pretenden hacernos creer algo que evidentemente no es cierto.

En el teatro y fuera, nos molestan aquellos que sonríen demasiado efusivamente, que actúan demasiado amables, o demasiado tristes, o demasiado felices, que, de hecho, narran su supuesto estado emocional. ¿Por qué nos molesta eso? Porque sentimos, correctamente, que sólo lo hacen para llevarse algo que estaríamos poco dispuestos a dar a cambio de una representación sin alterar.¹⁶¹

También señala que cuando el actor busca agregar emoción artificialmente, lo que está haciendo realmente es tratar de impresionar y dirigir la atención del público hacia si mismo. Una emoción falsa no es realmente una emoción, sino una forma de querer impresionar.

Quando el actor lo hace, interpreta <<feliz>> la frase <<feliz>>, y <<triste>> la frase <<triste>>; el actor lucha, inconscientemente, para anteponerse a las críticas, para llenar absolutamente los requerimientos de la frase <<lo he

¹⁵⁶ Allen, *Op. Cit*, Pág. 22.

¹⁵⁷ Chéjov, *Op. Cit*, Pág. 56.

¹⁵⁸ André Villiers. Director, historiador, pedagogo. Sus planteamientos teatrales está reunidos en un libro "La Psychologie del' art Dramatique".

¹⁵⁹ Villiers, André. *El arte del comediante*. Tercera Edición, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972, Pág. 13.

¹⁶⁰ David Mamet. (1947) Director, Dramaturgo y Guionista estadounidense.

¹⁶¹ Mamet, David. *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona, Ediciones del bronce, 1999, Pág. 73.

hecho bien>>. Ese es otro ejemplo del modelo servil académico del teatro. Al público no le importa para nada. Ha venido a ver la obra. Si la obra es buena, toda esa paliza bajo el nombre de <<memoria emocional>> menguará su diversión, y probablemente reirá el chiste porque la obra funciona, y atribuirá buena parte de su diversión en la obra a las brillantes interpretaciones. ¿Por qué? Porque le habéis extorsionado. A través de vuestro <<trabajo duro>>, a través de vuestras <<emociones>>.¹⁶²

El teórico teatral Fernando Wagner¹⁶³ señala que para el actor es necesario tener dominio de sus emociones, que la emoción en el teatro es ficticia y requiere un estado psíquico especial y las emociones en el actor durante una puesta en escena deben ser superficiales para pasar de una emoción a otra de acuerdo a la obra.¹⁶⁴

Samuel Selden a su vez apunta que la emoción que el actor experimente en escena es una emoción estética –no cotidiana- y que por lo tanto resulta agradable. Asimismo, las emociones no son las del personaje, sino del actor en la interpretación del personaje, el actor sabe dominar sus emociones y no permite que éstas lo dominen a él.¹⁶⁵

El maestro Rafael Pimentel explica lo siguiente:

*No, no recurre a la emoción (el actor). La genera. Es decir, la emoción que como cualquier buen fisiólogo sabe o que cualquier maestro de actuación debería saber; la emoción es una reacción fisiológica que se entinta en función de la carga cognoscitiva. Si el actor cree esta carga cognoscitiva (resultado de un estímulo ficticio) genera una reacción fisiológica total que se llama emoción. Entonces por eso la emoción no hay que buscarla directamente; sino que hay que buscarla pensando como el personaje, reaccionando como el personaje, moviéndose como el personaje y de esto surge la reacción ficticia, pero verdadera que se llama emoción.*¹⁶⁶

El maestro Germán Castillo señala la importancia de los objetivos:

*[...]El actor tiene objetivos, como los seres humanos tenemos objetivos. Esos objetivos los buscamos alcanzar; y el acto de querer alcanzarlos, hacer una serie de acciones para conquistar estos objetivos para resolver ciertos conflictos nos generan emociones. Pero no se acude a las emociones, en todo caso las emociones ocurren en nosotros, pero fuera de nuestra voluntad.*¹⁶⁷

La maestra Zaida Silvia Gutiérrez dice que el actor se emociona de acuerdo a las circunstancias del personaje:

¹⁶² *Ibidem*, Pág. 74.

¹⁶³ Fernando Wagner (1906-1973) Director teatral, inicia sus estudios en la Universidad de Berlín, donde fue discípulo de Max Reinhardt y Leopold Jessner; obtuvo el grado de Maestro en Letras en 1955 en la UNAM. Pionero de la televisión mexicana, dirige gran cantidad de teleteatros y telenovelas, así como un programa de corte cultural llamado México en la cultura. Como actor participó en muchas películas tanto nacionales como estadounidenses. Fue autor de los siguientes textos: Poesía alemana desde Rilke, Teoría y técnica teatral y La televisión.

¹⁶⁴ Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Barcelona, Ed. Labor S. A. , 1970, Pág. 23

¹⁶⁵ Selden. *Op. Cit.* Pág. 35.

¹⁶⁶ Pimentel, *entrevista citada*

¹⁶⁷ Castillo, *entrevista citada*

[...]El actor se emociona de acuerdo a las reglas del juego escénico, es decir, de acuerdo a las circunstancias de este personaje, pero tiene que ver sus emociones con el punto de vista de un personaje X. Si este personaje no se emociona por algunas cosas, por algunos estímulos, pues entonces el actor no se emociona. Pero, finalmente, el actor siempre se emociona porque yo creo que el suceso escénico provoca muchas emociones en el intérprete antes de comenzar la ejecución. Y durante la ejecución suceden muchas emociones, con una gran variedad, porque tendría que ser un suceso de vida.¹⁶⁸

El maestro Gustavo Montalván explica que las emociones surgen en la construcción del personaje:

[...]Yo creo que si el actor entiende muy bien el tema de la obra, lo que se dice, y a lo que se va a llegar con el montaje, las emociones en el proceso de los ensayos surgen. O sea, no puedes decir en esta función me voy a emocionar más que en la otra. Simplemente construyes tu personaje y entonces tú sabes en qué momento de las emociones del personaje van surgiendo, a la par que son emociones tuyas. O sea no son del personaje, se las estás prestando por un momento al personaje. Pero no vas a decir "Voy a estar emocionado con emociones y sentimientos". Simplemente si tú te conoces bien; específicamente sabes lo que estás diciendo, si en la obra en la que estás trabajando al personaje le dicen "¿sabés qué? Tu mamá ha muerto"; ahí tienes que echar mano de tus emociones. Y el espectador tiene que ver si querías a tu mamá o si tu mamá fue una hija de la chingada. Y entonces te liberas o la padeces. Entonces, es eso, ir reaccionando. Las emociones se van dando de acuerdo a como va el proceso de la obra, y que tú las tengas ya muy bien visualizadas.¹⁶⁹

El maestro Juan Gabriel Moreno señala que el trabajo del actor se inicia desde los objetivos y no desde las emociones:

[...]Yo diría que la emoción trabaja de la emoción estética. No la emoción cotidiana. Si no, imagínate, un estado emotivo te puede mantener verdaderamente en una alteración impresionante. Puede ser muy agotador. Si te has dado cuenta cuando pasas por un momento crítico, que te invade la emoción ¿Qué es lo que pasa? Después de la emoción te agotas. Casi te duermes; imagínate que un actor permaneciera todo el tiempo en ese tono ¡Qué horror! ¡Pobre! Pero hay que diferenciar por eso entre la emoción estética y la emoción cotidiana. [...] Creo que hay otros caminos; hay otras formas de hacer teatro; y no es buscando la emoción. La emoción tendría que venir como un resultado del trabajo de encontrar el estado de ánimo, el sentimiento rector, los sentimientos coadyuvantes, la idea rectora, las ideas coadyuvantes; para que te den un claro objetivo de lo que se trata; que se va a representar. Pero ir en busca de la emoción per se es más de lo mismo. Y habría que buscar otras alternativas.¹⁷⁰

De estas observaciones, se entiende que no se busca la emoción, pero tampoco se debe inhibir si surge, lo conveniente es dejar que aflore, aunque siempre es necesario mantener la conciencia en todo momento; invariablemente se deben tomar en cuenta las intenciones que el autor trata de expresar y guiarse por los objetivos del personaje. Las emociones siempre estarán presentes en el actor, pero en lugar de pretender recurrir a ellas, lo

¹⁶⁸ Gutiérrez, entrevista citada.

¹⁶⁹ Montalván, entrevista citada.

¹⁷⁰ Moreno, entrevista citada.

adecuado es generarlas mediante el conocimiento del personaje, visualizando y creando las circunstancias del mismo.

Memoria emotiva

Los recuerdos de experiencias vividas anteriormente pueden provocar una respuesta emotiva. Los recuerdos poseen una valoración emocional y se ha considerado utilizar éstos como un recurso actoral. Stanislavski señalaba que los recuerdos de emociones vividas anteriormente pueden serle útiles para representarlas en el escenario.

Stanislavski mencionaba la “memoria emotiva” como un recurso para la representación, que consiste en el cúmulo de recuerdos de aquellas emociones y sentimientos percibidos anteriormente. La memoria emotiva funciona junto con todos los sentidos, en ocasiones un estímulo sensorial pueden evocar estados de ánimo de acuerdo con las experiencias vividas.

Además, explicaba que de todas las emociones y sensaciones que experimenta el individuo sólo alcanza a recordar aquéllas que han causado mayor impresión en él, que invariablemente resultan ser lo esencial.

Así, las experiencias vividas anteriormente quedan grabadas en la memoria y, en determinadas circunstancias, regresan a nosotros, pero estas experiencias pueden ser evocadas de modo consciente.¹⁷¹

Eines explica lo siguiente:

En El malestar de la cultura, Sigmund Freud plantea que en la vida psíquica no puede sepultarse nada de lo que alguna vez se formó. Es decir, que todo se conserva de algún modo y puede ser traído a la luz en circunstancias apropiadas.¹⁷²

Con el tiempo, este recurso fue muy cuestionado, incluso por el mismo Stanislavski, ya que después de varias representaciones el recuerdo de estas experiencias deja de funcionar y, además, puede generar emociones desagradables en los actores. Utilizar recuerdos emocionales puede confundirse fácilmente con buscar emociones deliberadamente.

En el Método del Actor's Studio, elaborado por Lee Strasberg¹⁷³, éste sugería invocar los recuerdos indirectamente; es decir, buscar los recuerdos de las sensaciones que estaban presentes en ese momento.

[...] es indiscutible que cuando uno huele un perfume que le recuerda a alguien surge el recuerdo de esa persona, aquí el perfume funcionaría como estímulo para la evocación, lo mismo ocurre con ciertos objetos o texturas que nos transportan hacia un momento vivido, pero considero que esto queda allí como

¹⁷¹ Allen, *Op. Cit.* Pág. 86.

¹⁷² Eines, *Op. Cit.* Pág. 63

¹⁷³ Lee Strasberg (1901-1982) Director teatral estadounidense de origen polaco. Continuator de las técnicas de interpretación desarrolladas en el Teatro de Arte de Moscú por el gran director ruso Constantin Stanislavski, desarrolló en los Estados Unidos su propio método y, al frente del Actor's Studio, formó varias generaciones de actores.

una evocación que no se traduce rápidamente en acción , o mejor dicho no se traduce inmediatamente al cuerpo, porque, a mi entender, es algo que surge de la mente, de la memoria y no del cuerpo, de las profundidades del ser.¹⁷⁴

La memoria emotiva puede ser útil al actor si ésta le funciona como generadora de impulsos y le inducen a la acción, los pensamientos y sentimientos no son los del personaje, sino los del actor; de tal manera que la memoria emotiva puede ayudarle a habituarse a comprender sus propios estados emotivos. Pero hay que tomar en cuenta que las impresiones que surgen con los recuerdos emocionales pueden atenuarse con el paso del tiempo.

Denis Diderot

Denis Diderot¹⁷⁵ en su *Paradoja del comediante* explicaba que la búsqueda de estados emotivos propios en escena son un obstáculo en la actuación, el señalaba que “la sensibilidad no va nunca sin cierta flaqueza de organización”, Diderot estaba a favor de la insensibilidad (falta de emotividad) del actor, debido a que de este modo el actor siempre mantendría el control de sí mismo, las actuaciones siempre serían representadas de la misma manera; en lugar de apoyarse en la emotividad, el actor expresa “signos exteriores de sentimiento”. Sostenía que el arte de la actuación se realiza a través de la observación constante de la naturaleza humana y la recreación de ésta; mas no por inspiración, debido a que la sensibilidad provoca debilidad y desorden en quien la experimenta, además de que la calidad del trabajo del actor dependería de sus estados de ánimo; en cambio el actor reflexivo hace sus observaciones y de éstas crea a su personaje; todo aquello que realiza lo hace de memoria y todo lo que expresa en escena ha sido estudiado y analizado a conciencia, por lo que su actuación siempre es la misma.

El maestro Juan Gabriel Moreno señala al respecto:

[...]Yo estoy de acuerdo con el maestro, y sobre todo en su enunciado máximo, cuando habla de que el actor inteligente no deja nada al azar. Cada gesto, cada inflexión de la voz, cada paso, fue debidamente trabajado, estudiado, planeado y con lo que concluye la cita, dice: su trabajo siempre será igual y, si hay algún cambio, va a ser para mejorar. ¿Por qué? Pues porque hay un trabajo base. De eso está hablando Diderot: el trabajo. Y cómo precisamente Diderot habla de los actores emotivos que, son los chillones a los cuales él manda a las butacas. Y yo estoy de acuerdo con él.¹⁷⁶

Las ideas de Diderot tienen como fundamento que los estados emocionales no son controlables, por lo tanto, las emociones reales en el escenario impiden concentrarse en la representación. La insensibilidad del actor sirve para que éste pueda simular emociones y sensaciones y, al mismo tiempo, seguir el curso de la trama. Además de que, para lograr conmovier a los

¹⁷⁴ Plebani, Inés. La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación.

<http://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf>

¹⁷⁵ Denis Diderot (Langres, Francia, 5 de octubre de 1713 – París, 31 de julio de 1784) escritor y filósofo francés, importante figura de la Ilustración, editor de la primera enciclopedia, fue un intelectual polivalente.

¹⁷⁶ Moreno, *entrevista citada*

espectadores, requiere estar en calma, porque los gestos y movimientos en escena, para poder conmover, deben realizarse de acuerdo al modelo ideal.

En cuanto a la imitación, los movimientos y gestos hechos artificialmente, pueden dar la impresión de una actuación falsa, sobre todo si no han sido analizados debidamente; también existe el riesgo de que el actor recurra a acciones estereotipadas (clichés). Por lo tanto es necesario analizar las acciones, los gestos y los movimientos durante los ensayos para seleccionar aquellos que sean los más adecuados dentro de la trama. Cabe señalar, que tanto en la actuación como en la vida misma, la imitación es de suma importancia, ya que la mejor forma de aprender es por imitación y repetición.

Emoción y acción interna

Actuar desde el interior implica que el actor buscará los elementos necesarios para su personaje en sí mismo. Los pensamientos y sentimientos que el actor experimenta son los suyos; pero el trabajo del actor se inicia a partir de lo que el personaje realiza. Las emociones entonces surgen como resultado del trabajo del actor.

La idea de actuar desde el interior, buscando el actor en sí mismo los elementos necesarios para la representación no es nueva. Inclusive puede decirse que es tan antigua como el teatro mismo. Maya Ramos Smith así lo explica:

En el siglo XVII, Lope de Vega se ocupó a menudo de la actuación y predicó la verdad del sentimiento en *Lo fingido verdadero*, poniendo en labios de Ginés -actor romano mártir y más tarde santo patrón de los actores- los siguientes conceptos:

DIOCLECIANO- Hanme dicho que imitas con extremo un rey, un persa, un árabe, un capitán, un cónsul; mas que todo lo vences cuando imitas un amante.

GINES- El imitar es ser representante;
pero como el poeta no es posible
que escriba con afecto y con blandura
sentimientos de amor, si no le tiene,
y entonces se descubren en sus versos,
cuando el amor le enseña los que escribe,
así el representante, si no siente
las pasiones de amor, es imposible
que pueda, gran señor, representarlas;
una ausencia, unos celos, un agravio,
un desdén riguroso y otras cosas
que son de amor tiernísimos efectos;
harálos, si los siente, tiernamente,
mas no los sabrá hacer si no los siente.¹⁷⁷

¹⁷⁷ *Lo fingido verdadero*, Acto II. *Obras escogidas*, Tomo III, Madrid, 1955 *Apud*. Ramos Smith, Maya. *El actor en el siglo XVII entre el coliseo y el principal*. México, Grupo editorial Gaceta, 1994, Pág. 55.

Esto se relaciona directamente con la acción interna; en estos versos, Lope de Vega escribe acerca de la importancia de utilizar sentimientos verdaderos en la representación.

Sostiene Villiers que para Stanislavski el actor únicamente puede realizar su labor con un dominio del sentimiento. La emoción escénica está sometida a la voluntad; es el actor quien permite que el personaje entre en él. No obstante, en la identificación con el personaje debe tener plena conciencia de que los sentimientos que está evocando son los propios; debe mantenerse siempre en estado de alerta y nunca olvidar que lo que está realizando es una ficción. De hecho, si el actor se olvidara de sí mismo y tuviera la convicción de “ser el personaje”, perdería pronto toda verosimilitud, ya que ese estado de la conciencia tiene muy poca duración y el actor dejaría de tener el control.¹⁷⁸

No cabe duda que, en sus esfuerzos de interpretación, el comediante pone en marcha una cantidad de mecanismos psicofisiológicos. Bajo la influencia de una estimulación poderosa, la excitación se difunde en diferentes planos sensoriales según procesos nada misteriosos, explicables sin necesidad de acudir al famoso “desdoblamiento”.¹⁷⁹

El maestro Oscar Armando García señala que el actor es un ser humano y, por lo tanto, un ser emotivo, pero el trabajo del actor no se inicia a partir de la emoción. La emoción surge cuando el actor tiene preparado su trabajo en los referentes escénicos; es decir, el texto, el espacio, el trazo, etc. Trabajar a partir de emociones hace el trabajo actoral más lento. El actor no trabaja para emocionarse, sino para provocar emociones en el público, puede experimentar emociones, pero debe tener cuidado de no perderse. Hay que tomar en cuenta que las emociones son cotidianas y el teatro es un fenómeno extracotidiano.¹⁸⁰

Eines señala que una representación orgánica es una representación bien hecha. En el teatro nunca prevalece la emoción. Lo que prevalece es el equilibrio entre lo que se vive y lo que se expresa; el actor debe trabajar a partir del conflicto. Buscar los elementos que hacen al personaje buscar aquello que desea; así como buscar aquellos que impiden obtener el objeto de su deseo.¹⁸¹

La emoción es el resultado del trabajo creativo, si ésta no aparece no puede ser forzada. Señala Eines: “La emoción es una consecuencia de la implicación. Es algo que ocurre y, en el caso de que no ocurra, su aparición no puede ser propiciada por ninguna imposición técnica.”¹⁸²

A su vez Yoshi Oida¹⁸³ comenta:

¹⁷⁸ Villiers, *Op. Cit.* Pág. 22.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 23.

¹⁸⁰ García, *entrevista citada*

¹⁸¹ Eines, *Op. Cit.* Pág. 81.

¹⁸² *Ibidem*. Pág. 69.

¹⁸³ Yoshi Oida (1933) Actor, director y pedagogo teatral japonés. Autor de varios libros acerca de la enseñanza del teatro.

Como actor si busco la emoción en primer lugar tiendo a sentir pánico. Me digo: "Ayer me sentí verdaderamente triste. Así que hoy tengo que volver a sentir esa misma tristeza."

Pero cuando me pongo a pensar "estoy triste" la tristeza no surge.¹⁸⁴

El maestro Rafael Pimentel al respecto dice lo siguiente:

[...]Como decía Antonin Artaud: El actor es un gimnasta de la emoción; quien no domina solamente sus movimientos musculares, sino también sus emanaciones fisiológicas que son las emociones. Este dominio de la tonicidad, textura, intensidad y calidad de las emociones solamente se logra: primero identificándolas, sabiendo propiciarlas y producirlas, y después aprendiendo a controlarlas a través de la experiencia.¹⁸⁵

La manera en que el actor aborda su personaje depende de si mismo, dado que sabe que en su interior posee los estímulos necesarios para representarlo. El actor no busca crearse emociones porque sabe que como ser humano ya las posee; en escena definitivamente éstas van a surgir, pero son el resultado del trabajo establecido. El actor trabaja para producir emociones, pero éstas no son emociones cotidianas sino emociones estéticas; es decir, emociones que surgen de la ficción, las cuales son agradables al actor; éste no puede ignorar sus propios estados emotivos; pero mantiene el control sobre los mismos en escena y no permite que éstos lo controlen, de este modo puede utilizarlos en beneficio propio.

¹⁸⁴ Oida Yoshi. *El actor invisible*. México, Ediciones el milagro, 2005. Pág. 111.

¹⁸⁵ Pimentel. *Entrevista citada*.

5.-EXPRESIÓN

La expresión del actor

Cuando los espectadores acuden a una puesta en escena no perciben ninguna otra cosa sino únicamente lo que los actores logran expresar. Como se mencionó en el primer capítulo, el actor busca que lo que realiza sobre el escenario sea significativo. En el teatro los actores buscan generar emociones y sentimientos a través de sus acciones, sus gestos y sus palabras.

El actor es considerado el elemento más importante en la puesta en escena –dice Meyerhold¹⁸⁶ en su obra *El actor sobre la escena*– y son importantes todos aquellos elementos que le rodean. Éstos le sirven para realizar su trabajo en el escenario; pero los decorados y la iluminación no son suficientes, el espectador desea poder percibir la obra en su totalidad, además de ver y escuchar a los personajes, desea percibir que el actor está presente en escena, no sólo verlo físicamente, sino también captar lo que sucede con sus pensamientos y sentimientos.¹⁸⁷

En el teatro las cosas que suceden no se muestran tal y como son. Ni el actor puede comportarse en escena como lo hace en su vida cotidiana. Es necesario entender que lo importante para los espectadores en una obra no es lo que el actor cree, ni lo que siente, ni lo que piensa, sino lo que expresa.

expresión f. 1) Manifestación, por signos exteriores, de lo que uno piensa o siente 2) palabra, frase. 3) Viveza o exactitud con que se manifiestan los afectos en las artes imitativas como el teatro, la danza, la pintura, etc. [...]¹⁸⁸

El arte teatral sobrepasa las apariencias. No se busca la naturalidad en sí, sino que es necesario seleccionar de la realidad los elementos que sean útiles para expresar el mensaje. Todo lo que se realiza en escena debe tener el propósito de mantener la atención del espectador. Éste desea ser guiado en la ficción; de modo que pueda comprender y creer en la trama que se le está presentando.

Aquello que el actor realiza en escena involucra todo su ser, tanto en el plano físico como en el psicológico, al hacerlo correctamente sus formas de expresión siempre generan algo nuevo, transmite el verdadero significado del texto y evita las acciones estereotipadas que casi siempre son un obstáculo para la creación.

En escena, el actor se sentirá como una especie de centro que se expande continuamente en cualquier dirección que desee. Aún más, el actor

¹⁸⁶ (Vsevolod Emílievich Meyerhold; Penza, 1874 - Moscú, 1942) Director y teórico teatral ruso, una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la convención consciente y el método interpretativo que bautizó como Biomecánica.

¹⁸⁷ Meyerhold. *El actor sobre la escena*. México, 1986, Universidad Autónoma Metropolitana. Pág. 84.

¹⁸⁸ *Enciclopedia Universal Danae, Op. Cit.*

podrá, mediante su poder de irradiación, transmitir al público los más delicados y sutiles matices de su actuación, el significado más profundo del texto y de las situaciones.¹⁸⁹

Existen reglas en la actuación que establecen cómo se debe mover el actor sobre el escenario, éstas sirven para lograr un mayor efecto estético y un orden en el escenario; y aunque siempre es necesario conocerlas y tomarlas en cuenta, no son absolutas; lo importante es que al hacerlo exista una justificación.

En la actuación los gestos más relevantes y oportunos, hacen más interesante el drama, como se mencionó en el primer capítulo, el actor logra la mayor expresividad en menor tiempo y con los movimientos mínimos.

En la obra *Hamlet*; en el acto III escena II, Shakespeare da una lección de actuación en las palabras que Hamlet dice a sus actores:

HAMLET.- Te ruego que recites este pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz en grito, como acostumbran muchos de nuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así con la mano. Moderación en todo, pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aún podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión. ¡Oh! Me hiere el alma oír a un robusto jayán con su enorme peluca desgarrar una pasión hasta convertirla en jirones, en verdaderos guiñapos, hendiendo los oídos de la genticilla de la cazuela, que, por lo general, es incapaz de apreciar otra cosa que incomprensibles pantomimas y ruido. De buena gana mandarí a azotar a ese energúmeno por exagerar el tipo de Termagante. ¡Eso es ser más herodista que Herodes! ¡Evítalo tú, por favor!

ACTOR PRIMERO.- Lo prometo a vuestra alteza.

HAMLET.- No seas tampoco demasiado tímido; en esto tu propia discreción debe guiarte. Que la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción, poniendo un especial cuidado en no traspasar los límites de la sencillez de la naturaleza, porque todo lo que a ella se opone se aparta igualmente del propio fin del arte dramático, cuyo objeto, tanto en su origen como en los tiempos que corren, ha sido y es, por decirlo así, de espejo a la naturaleza; mostrar a la virtud sus propios rasgos, al vicio de su verdadera imagen, y a cada edad y generación su fisionomía y sello característico. De donde, si se recarga la expresión, o si languidece, por más que ello haga reír a los ignorantes, no podrá menos que disgustar a los discretos, cuyo dictamen, aunque se trate de un solo hombre, debe pesar más en vuestra estima que el de todo un público compuesto de los otros. ¡Oh! Actores hay a quienes he visto representar y a quienes he oído elogiar, y en alto grado, que, por no decirlo en malos términos, no teniendo acento ni traza de cristianos, de gentiles, ni tan siquiera de hombres, se pavoneaban y vociferaban de tal modo, que llegué a pensar si, proponiéndose un mal artificio de la naturaleza formar tal casta de hombres, le resultarían unos engendros; ¡Tan abominablemente imitaban a la humanidad!

ACTOR PRIMERO.- Creo que en nuestra compañía se ha corregido bastante ese defecto.

¹⁸⁹ Chéjov, *Op. Cit.* Pág. 217.

HAMLET.- ¡Oh, corregidlo del todo! Y no permitáis que los que la hacen de graciosos hablen más de lo que les está indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aún cuando en aquel preciso momento algún punto especial de la obra reclame la atención. Esto es indigno, y revela en los tontos que lo practican la más lamentable pretensión, id a prepararos.¹⁹⁰

Este monólogo da algunas claves para que el actor pueda mostrar al personaje: Evitar la exageración en los gestos y en el tono de voz, ser moderado, pero tampoco hacer menos de lo necesario, seguir un proceso, apegarse a él y evitar buscar llamar la atención del público de manera injustificada.

Al momento de actuar, es indispensable realizar tan solo los movimientos y gestos necesarios para la representación. Resulta tentador agregar elementos que al actor se le ocurren espontáneamente, dejándose llevar por un instante de “inspiración”; esto raras veces es conveniente, la representación surge de un trabajo extensamente elaborado.

Cuando el actor no se conduce en escena a tono con la representación, se habla de una sobreactuación o subactuación. El hecho de sobreactuar significa que el actor está actuando buscando como objetivo impresionar al público en vez de actuar para los otros personajes en el escenario, o que está invocando emociones falsas. Subactuar en cambio, es sólo una imitación sin contenido, sin un sustento técnico, es quedarse corto, el actor no alcanza a manifestarse en escena.¹⁹¹

Para recapitular: en el teatro lo importante es lo que el actor expresa. Para esto se debe ser moderado en escena, las acciones deben tener la mayor intensidad en un mínimo lapso de tiempo, el actor expresa a través de sus acciones; la mayor expresión se logra al realizar únicamente las acciones necesarias. Ser expresivo significa que el actor ha comprendido los **objetivos** – del personaje y de la obra- y utiliza sus conocimientos para mostrar al personaje en todas sus facetas.

Objetivo

Las intenciones encaminan las acciones propias hacia un objetivo. Stanislavski señalaba que en el escenario no se deben realizar acciones vacías sino que siempre deben tener algún propósito. Alberto Celarié explica que al actuar se requiere de un objetivo, con el objetivo el actor tiene elementos para ejecutar sus acciones con el máximo de expresión. Si se carece de un objetivo el actor únicamente se estará apoyando en el movimiento puro, si acaso, con ritmo.

La justificación es otro elemento, ya que ésta hace de la acción un elemento necesario, lo que se determina buscando el motivo de determinada acción. Y ello requiere de la relación directa entre obra y personaje.

¹⁹⁰ Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Vigésimocuarta edición, México, Ed. Espasa-Calpe Mexicana, 1987, Pág. 69.

¹⁹¹ Hagen, *Op. Cit.* Pág. 182.

El actor que está en armonía con todo el grupo, y además conoce la totalidad de la obra y no sólo su papel, entiende de qué manera su línea de acción afecta a la obra y a la línea de acción de los demás personajes, ya que no se pueden entender por aparte como si estuvieran aisladas: la puesta en escena es un todo.¹⁹²

El hecho de concentrarse en una acción única encaminada hacia el objetivo fue nombrado por Stanislavski como “línea de acción continua”, ésta unifica los elementos de una obra y les da orden y coherencia, lo cual conduce hacia el “superobjetivo”. Lograr establecer la línea de acción continua es un proceso que se va elaborando gradualmente. El actor, al interpretar su papel de manera constante, logra un mejor entendimiento del personaje y del objetivo general. Debe entender cuál es el propósito del montaje, cuál es el rol de su personaje dentro de la misma.

La noción superobjetivo significa la definición del contenido ideológico de la creación. El superobjetivo es la idea, condición vital interior, el anhelo y pathos del artista [...] La línea de acción continua es el camino para conseguir el superobjetivo; todo personaje es definido por ese movimiento continuo, por ese flujo emocional ininterrumpido hacia todo aquello que nos arrastra o nos lleva hacia el final.¹⁹³

Se requiere de un estado anímico especial, una actitud creativa. Alberto Celarié enumera los elementos de la actitud creativa:

- c) La imaginación bien desarrollada que transporte al artista de la realidad a la ficción donde se realiza todo acto creativo...
- d) Los centros o fuerzas motrices, la emoción, la voluntad, la inteligencia que forman el alma de la actitud creativa.
- e) La concentración bien desarrollada que cimenta la actitud creativa, la memoria emotiva, el sentido de la belleza y el ritmo, la lógica de los sentimientos y la sensación viva del objeto.
- f) El aparato físico-corporal expresivo: la voz, la mímica, la plasticidad, la dicción, los movimientos expresivos, las posturas. Todos ellos subordinados al sentimiento interior del artista.¹⁹⁴

Actuar requiere un alto grado de compromiso con la creación del propio personaje, ya que el actor debe trabajar siempre dándole a su personaje características personales propias, de este modo su actuación será muy relevante y hará un personaje único.

Cuando en nuestra práctica pedagógica pedimos accionar orgánicamente, eso significa que el actor sobre el escenario debe ser capaz de ver, oler, escuchar, imaginar, pensar, sentir y moverse en el contexto establecido y acorde a las interrelaciones establecidas en esos procesos, hacerlo de una forma real y verdadera; es decir, viviendo los procesos y no figurar que ve, escucha, piensa, siente, etc. Significa también aprender correctamente a percibir, valorar, encontrar soluciones escénicas y a interactuar con los objetos de su vida escénica en las condiciones de la ficción artística.¹⁹⁵

¹⁹² Celarié, *Op. Cit.*, Pág. 36.

¹⁹³ *Ibidem*, Pág. 33.

¹⁹⁴ *Ibidem*, Pág. 37.

¹⁹⁵ *Ibidem*. Pág. 210.

El autor David Mamet señala la importancia de los objetivos en la puesta en escena. El objetivo está determinado por la pregunta ¿qué quiero? Esto es determinante para el desarrollo de la acción. Con el planteamiento de los objetivos se logra entender qué elementos que se desean agregar en la actuación propia son relevantes o no. Teniendo en claro los objetivos, se tendrá conocimiento de qué elementos son necesarios para el desarrollo de la acción y evitar la manipulación de cualquier tipo.¹⁹⁶

Stanislavski explica que en la actuación se requiere de objetivos que generen la actividad, “el objetivo, eso es lo que le da seguridad y fe en su derecho de subir al escenario y permanecer en él.”¹⁹⁷

En resumen: En el teatro todas las acciones deben estar encaminadas hacia un objetivo, el cual necesita tener una justificación, el actor posee una línea de acción continua, la cual conduce hacia el objetivo principal. Entender cuáles son éstos, es necesario para saber qué elementos necesita agregar el actor para representar a su personaje.

Gesto psicológico

Michael Chejov señalaba que los estados psicológicos están formados de pensamientos, imágenes y deseos, los cuales siempre están presentes, aunque algunos surgen y se manifiestan con mayor intensidad según la situación en la que el individuo en cuestión se encuentre. A la relación que establece el actor entre el sentimiento y las acciones forman el llamado **gesto psicológico**.¹⁹⁸

Chejov explica lo siguiente:

Éste es un movimiento que encarna la psicología y el objetivo de un personaje. Cuando se utiliza el cuerpo entero del actor y el gesto se ejecuta con la máxima intensidad, proporciona al actor la estructura básica el personaje y al mismo tiempo puede situar al actor en los distintos estados de ánimo exigidos por el texto¹⁹⁹

Alberto Celarié explica que “el gesto psicológico es el movimiento o acción concentrada y repetible que despierta la vida interior del actor y su imagen cinética lo sustenta mientras actúa en escena”²⁰⁰.

En el personaje existen algunas características que lo distinguen, las cuales se determinan de acuerdo a las convenciones de la obra, el tipo de montaje, la visión del director, etc. Pero también surgen otras de los propios impulsos del actor. La manera en la que aborda el personaje, unida al estado

¹⁹⁶ Mamet, *Op. Cit.* Pág. 73.

¹⁹⁷ Stanislavski, *Op. Cit.* Pág. 100.

¹⁹⁸ Chéjov, *Op. Cit.* Pág. 145.

¹⁹⁹ *Ibidem*, Pág. 53.

²⁰⁰ Celarié, *Op. Cit.* Pág. 178.

psicológico generan los gestos que distinguen al personaje, los cuales no son meros clichés, sino que obedecen a la necesidad de manifestar un personaje.

La actividad que se genera desde el interior hace posible esto. Los pensamientos del personaje dirigen la actividad externa del actor durante la representación y hace posible que sus actitudes sean más significativas.

Cuando el trabajo creativo del actor se complementa con los gestos psicológicos, el actor logra poner atención a la obra con mayor detalle, el contenido de la misma lo mueve a la acción, y está mejor preparado para su interpretación en el escenario.

Presencia escénica.

El actor es una persona con plena conciencia de que está para ser vista, y sabe que el sentimiento propio altera su propia expresión. Este sentimiento surge de la propia existencia del actor.²⁰¹

[...]Así como la imagen exterior del cuerpo comunica al espectador cierto significado solo a través de acciones físicas, de la misma manera la imagen mental del papel llega a la mente del espectador a través del espacio y tiempo, entre escena y sala; y el espectador está obligado a creerles, a llorar, sufrir, alegrarse y reírse con ustedes; sólo si la vida interior del rol no es la vida cotidiana (Por muy correcta y refinada, pero siempre cotidiana), y si en cambio su pensamiento y estado anímico se han vuelto una sola cosa y se han elevado a una tensión heroica.²⁰²

Un actor experimentado es capaz de lograr que todo lo que realiza (aunque sólo sea estar presente) sea significativo. A ésta capacidad de atraer la atención del público aparentemente sin hacer ningún esfuerzo por lograrlo, se le conoce comúnmente como **presencia escénica**. La autora Paula Pantano²⁰³ lo describe de este modo:

La presencia escénica es el claro resultado de un cuerpo despierto y desbloqueado que está íntegro en su pensar, sentir y hacer. Un cuerpo dispuesto, atravesado por la emoción y proyectado. Se trata de estar en el escenario y de llenarlo [...]²⁰⁴

En el mismo artículo comenta que ésta es una actitud de apoderarse del espacio en el que representa y reclamar sin palabras ni actitudes innecesarias su derecho a estar en él. El actor llega a tener influencia en el público gracias a su seguridad y expresividad.

En el teatro el público desea ver y escuchar personas vivas. No le satisfacen decorados espectaculares o efectos luminosos muy vistosos. Los espectadores asisten al teatro para que el actor le muestre con todo su ser la

²⁰¹ Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, Pág. 186

²⁰² *Ibidem*. Pág. 185

²⁰³ Paula Romina Pantano.- Bailarina, coreógrafa y entrenadora de Pilates argentina, con amplia experiencia internacional.

²⁰⁴ Pantano, Paula. *La presencia escénica del bailarín*. www.luciernaga-clap.com.ar

representación y lo que está implicado en la misma. Una vez más, el actor es el elemento más importante en el teatro.

Generar ese interés en el espectador se logra gracias a la **atención** que el actor tiene sobre sí mismo y al mismo tiempo, en lo que ocurre en el escenario. Se trata de dirigir la atención. El actor dirige su atención desde su ser interior hacia el exterior.²⁰⁵

Yoshi Oida explica que el actor emana cierta energía en la representación y el público es capaz de percibirla. Cuando se está concentrado en lo que se hace en el escenario, la energía interna se manifiesta y es percibida por los espectadores, ésta es una de las diferencias entre el teatro y el cine y la televisión.²⁰⁶

La presencia escénica está íntimamente relacionada con el deseo del actor de ser visto, sabe que su trabajo tiene como objetivo mantener la atención de un público. Este deseo puede servir como punto de partida para la realización de su trabajo, el actor sabe que para conseguir la atención de un público debe realizar algo que sea de interés para los espectadores. De hecho, este deseo es fundamental para actuar, tener presencia escénica se relaciona con el deseo de estar en un escenario.

Jorge Eines explica que los actores desean ser vistos, algo que resulta fundamental puesto que de ese modo pueden atraer la atención del espectador, pero deben tener cuidado de no perder la concentración; también debe evitarse la tentación de hacer de la obra un pretexto para el lucimiento personal.²⁰⁷

El deseo de ser visto puede servir como punto de inicio para su labor; pero si el actor está atento a la conducta del público en todo momento, perderá de vista el camino a seguir y buscará conductas que le acarreen la simpatía de éste, en ocasiones esto ocurre porque es el ego del actor lo domina; o también por temor a dejar una mala impresión.

El auditorio funciona como una fuente de evaluación y de refuerzo o como castigo potencial de la conducta de un individuo. En función de la historia personal de refuerzos sociales en situaciones de auditorio (los discursos anteriores del individuo fueron bien o mal recibidos), la presencia del público puede adquirir, en general, propiedades positivas o negativas. Esto ayuda a explicar por qué ciertas personas que confían en una recepción favorable buscan los auditorios y son excitados por ellos. Otras personas, que han tenido experiencias menos favorables, sienten angustia en presencia de un auditorio y tratan de evitarlo o de salir de tales situaciones con tal de reducir la angustia.²⁰⁸

En ocasiones, los actores no poseen atributos físicos que pudieran parecer “necesarios” para determinado personaje. Pero si el actor puede

²⁰⁵Olvera Rabadán Alejandra. “La otra tención”, *La jornada Michoacán*, del 16 al 22 de enero del 2006

²⁰⁶Oida, *Op. Cit.* Pág. 89.

²⁰⁷Eines, *Op. Cit.* Pág. 48.

²⁰⁸Mann, *Op. Cit.* Pág 93.

manifestar todo lo que significa, sus carencias físicas pasarán a segundo término. La presencia escénica se relaciona con la seguridad del actor. Cuando entiende cual es su labor, consigue atraer la atención del espectador y genera interés en el personaje.

Expresión corporal

El instrumento del actor es su propio cuerpo, por lo cual tiene que entrenarlo constantemente para dominar sus mecanismos, tanto físicos como psicológicos.²⁰⁹

La acción antecede a la palabra. Al hablar, el actor conoce el significado de lo que dice, así como la influencia que sus palabras tienen sobre la obra; trabajar a partir del desarrollo de las acciones sobre el conflicto es lo que debe conducir el lenguaje verbal o corporal de éste.²¹⁰

Cuando se lleva a cabo adecuadamente el proceso de acción interna, los contenidos mentales generan gestos y ademanes que surgen espontáneamente, los sentimientos verdaderos pueden ser percibidos por los espectadores. El cuerpo expresa aquello que el individuo siente y piensa; con la creencia en lo que el actor realiza, surge la expresión. Las actitudes corporales son un tipo de lenguaje no verbal.

Las actitudes corporales reflejan los pensamientos con más exactitud que las palabras; de hecho, tan sólo una mínima parte de la comunicación se realiza mediante palabras; la función del lenguaje hablado es principalmente aclarar o confundir.

Tanto como nos vimos rodeados por el lenguaje, vivimos asimismo rodeados de gestos, movimientos y ademanes que hacemos con las manos, con el cuerpo, con la cabeza, con los hombros; y que no son casuales: tienen también un significado. Por ello los entendemos. No sólo aprendemos a hablar; también aprendemos a movernos y a usar el cuerpo, de la misma forma en que lo hacen los demás miembros del grupo social en el que vivimos [...]²¹¹

Estas expresiones corporales pueden generar confianza o desconfianza en aquellas personas que las perciben. Es posible mentir con palabras, pero con el cuerpo esto resulta muy difícil, ya que estas reacciones son inconscientes la mayoría de las veces.

[...] podemos sentir desconfianza hacia una persona que no mira nunca de frente, que mira de costado y rápidamente disimulando su mirada, porque tendemos a pensar que tiene algo que ocultar o que puede resultar una persona falsa. En general, consideramos que la persona que mira de frente es una persona recta, franca, que no tiene nada que ocultar o de qué avergonzarse [...]²¹²

²⁰⁹ Villiers, *Op. Cit.* Pág. 10.

²¹⁰ Eines, *Op. Cit.* Pág. 91.

²¹¹ Carbó, Teresa. *La comunicación humana*. México, SEP, 1990. Pág. 36.

²¹² *Ídem.*

Los pensamientos generan reacciones en el cuerpo, de tal manera que en éste se hace notoria la actividad mental de las personas. Al actuar ocurre exactamente lo mismo, por lo cual el actor necesita estudiar a conciencia su personaje para entender cuáles son los pensamientos de éste y hacerlos propios. Asimismo estos se manifestarán en todo el cuerpo, especialmente en los ojos. La mirada es uno de los medios más expresivos que existen. En escena los pensamientos y sentimientos pueden ser expresados sin necesidad de palabras.

El actor puede llegar a fascinar al espectador sin la necesidad de que exprese o represente algo. Su mirada es suficiente para atraer la construcción de un cuerpo artificial, desarmado y restaurado para la exposición.²¹³

En un escenario todo lo que ahí ocurre es notorio; si el representante no posee los pensamientos y sentimientos del personaje, no habrá concordancia entre lo que piensa y lo que hace, esto se hará evidente en el cuerpo y su expresión manifestará la propia inestabilidad del actor.

Stanislavski lo explica de este modo:

Hay trucos mecánicos que los actores emplean para encubrir sus lagunas internas, pero estos sólo enfatizan lo vacío de su mirada. No necesito decirle que ello es perjudicial e inútil. El ojo es el espejo del alma. El ojo sin expresión es el espejo de un alma vacía. Es importante que los ojos de un actor, de su mirada, reflejen el profundo contenido de su alma. Así, el actor debe elaborar grandes recursos internos que correspondan a la vida de un alma humana en su parte. Y todo el tiempo que permanece en escena debe estar compartiendo estos recursos espirituales con los otros actores de la obra.²¹⁴

El actor en todo momento está consciente de su cuerpo. La atención constante a sus reacciones corporales las mantiene bajo control y las aprovecha en su labor para expresar con toda convicción las acciones del personaje.

Aquello que se muestra en escena es tan sólo una ficción; la apariencia de realidad se logra a través de la técnica, el hecho de actuar no significa nada si el actor no es capaz de crear con la representación emociones y sentimientos. El profesor Héctor Mendoza definía actuar como “responder a estímulos imaginarios como si fueran reales con el propósito de divertir”; en el sentido de que el espectador se olvida de sí mismo durante la representación; para lograrlo el actor dispone de los recursos que se hallan en sí mismo, actuar desde el interior requiere un amplio conocimiento del propio cuerpo y de las reacciones del mismo, ya que así se logra la mayor expresividad.

²¹³ Eines, *Op. Cit.* Pág. 23

²¹⁴ Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara.* *Op. Cit.* Pág. 165

CONCLUSIONES

En el ser humano la actividad siempre está presente. La inactividad ya sea forzada o voluntaria acarrea problemas al individuo, puesto que por su naturaleza está diseñado para la acción, ésta puede ser considerada una necesidad, además de que es el medio por el cual se manifiesta.

Acción es lo que se realiza, para que lo realizado sea considerado como acción se requiere de un objetivo determinado, para conseguir un beneficio. Al realizar alguna acción el individuo debe considerar todo aquello que implica su ejecución, los inconvenientes de ésta así como el esfuerzo a realizar y el beneficio a obtener; esta evaluación se realiza de manera automática, pero el resultado de ésta puede que no sea inmediato en acciones muy complejas.

Al momento de actuar es necesario que el actor se mantenga en actividad constante, por lo tanto deberá apoyarse en su trabajo interno. Aunque el actor se mantenga en un estado de quietud, su actividad mental lo mantiene dentro de las convenciones establecidas en la obra. La inmovilidad en escena queda compensada por la actividad mental y el estado de tensión que aquella genera.

La acción interna es un alto grado de atención del actor a lo que realiza, lo cual le brinda esa sensación de seguridad y hace que exprese adecuadamente las emociones y sentimientos de su personaje. Lograrlo requiere un alto grado de concentración y atención, además de que necesita creer en la verdad de lo que está haciendo. Ser verdadero significa que el actor es coherente entre lo que piensa, y hace, pero debe tener en cuenta que la puesta en escena es una ficción; por lo tanto se mantiene en los límites de lo que es real y lo que no. El trabajo actoral siempre tiene algún propósito, en una representación bien hecha nada es innecesario, *las acciones surgen de los impulsos del actor*: para lograr entender cómo surgen éstos es necesario el conocimiento propio. El conocimiento que tiene el actor de su propio cuerpo es fundamental en el proceso creativo, debido a que es su instrumento de trabajo y debe saber utilizarlo, los impulsos del personaje en realidad son los del actor.

Cuando se actúa, es con el propósito de guiar al espectador a través de la ficción, es necesario que exista la sensación de que los acontecimientos de la puesta en escena son verdaderos. La verdad en el teatro se logra al realizar únicamente acciones necesarias, las cuales surgen del proceso mental de mantener la línea de pensamiento del personaje; la actividad mental induce a la actividad física, debido a que el pensamiento es acción.

En el ser humano la capacidad de dominar las actividades mediante la repetición constante es fundamental en el proceso de aprendizaje y en su desarrollo, de este modo es posible realizar labores con un mínimo grado de atención, lo cual resulta muy favorable en la vida cotidiana, ya que de este modo es posible atender distintas necesidades al mismo tiempo; pero en la actuación esto acarrea el inconveniente de que el actor pierda la atención en su personaje; el hecho de actuar de manera automática en un escenario hará que

el público pierda el interés en la obra, por eso el estado de alerta en escena es fundamental.

El actor requiere además del trazo escénico de un trazo mental, es decir, pensar como el personaje, entender la razón de sus actos para realizarlos con plena convicción; cada movimiento, gesto, palabra u omisión se realiza con algún propósito; debe poseer una imaginación muy desarrollada, ésta le guía a través de la ficción, además de que crea la historia del personaje que no está escrita, la cual sirve para entenderlo mejor y complementarlo.

Las palabras son útiles porque comunican de manera fácil e inmediata, pero la comunicación es en su mayor parte corporal, el cuerpo expresa lo que verdaderamente se piensa, por lo tanto el pensamiento del actor en las acciones del personaje hacen que manifieste el subtexto. La capacidad de revelar los contenidos ocultos de un texto dramático es lo que distingue a los grandes actores.

La forma en el teatro es importante. En la representación puede actuarse mediante la imitación de los gestos, pero esto puede hacer parecer a la actuación vacía. Aunque la imitación es importante al momento de actuar, la acción interna es el sustento de lo que se realiza sobre el escenario.

El actor trabaja para lograr emociones dirigidas hacia la representación. Aunque las emociones no pueden ser invocadas de modo voluntario, éstas no pueden ser ignoradas por el actor, dado que están implícitas en el ser humano, por lo cual aquello que el actor realiza le genera emociones, el intento por suprimirlas está condenado al fracaso. El actor no busca la emoción porque sabe que ya la posee, pero sus estados emotivos en escena son el resultado de actuar y pensar como el personaje.

Hay que recordar que toda decisión tiene un componente emotivo, las emociones son parte fundamental en la existencia humana, desde la aparición del hombre éstas han sido necesarias en la supervivencia, por lo cual es necesario identificar las emociones humanas y las circunstancias en las que éstas se presentan y de qué modo se manifiestan. Hay que recordar que no se pueden separar los actos físicos de los actos psicológicos. En el teatro esto es muy notorio, pero aunque el personaje sufre, el actor no, ya que la emoción del actor es agradable; el estado de calma interna le permite reaccionar adecuadamente; además que no necesita invocar emociones; el actor es un ser emotivo y ya las tiene en sí mismo. En la obra las emociones surgen y el actor debe estar preparado para mantenerlas bajo control. La emoción en escena, a diferencia de la emoción cotidiana, sí puede ser controlada porque surge de una convención.

Actuar internamente es actuar orgánicamente, el actor entiende que los recursos que utiliza están en sí mismo y sabe usarlos adecuadamente según la situación que se ilustra en el drama, no requiere de impresionar, sino de expresar en su magnitud correcta pensamientos y sentimientos; además de que al mantener una línea de pensamiento se logra inducir a los espectadores en la ficción y la representación genera interés en ellos. Se puede decir que la

acción interna surge de la concentración, del conocimiento pleno de la obra y la seguridad del actor; de tal manera que puede utilizar los recursos que posee en sí mismo.

El conocimiento de la técnica es esencial en el trabajo actoral. Pero este conocimiento por sí mismo no garantiza que la persona pueda actuar, el hecho de ser actor va más allá de la técnica, actuar desde el interior implica que el actor desea mostrar al personaje, ya que debe estar convencido de su labor, la cual sólo puede desarrollarla por sí mismo. Es tarea del actor la construcción del personaje y debe buscar la mejor forma de desarrollar las características del mismo.

La presente investigación implicó una gran inversión en todos los sentidos (económico, esfuerzo físico e intelectual y tiempo) lo cual pudiera considerarse necesario. Elegí este tema por su aparente sencillez; pero a lo largo del proceso me di cuenta de que mientras más avanzaba en la investigación, más se complicaba; cuando reflexioné acerca de esto, entendí la complejidad y relevancia de las implicaciones de la acción interna; sus alcances son mayores a lo que yo esperaba.

Esta investigación me fue trascendental para entender el significado de acción y los tipos de acciones, además de las causas que las generan así como sus consecuencias y cómo se aplican a la actuación y qué camino seguir para que resulten significativas y relevantes.

También logré tener una noción más clara de lo que significa actuar desde el interior, así como la visión de distintos teóricos teatrales. La investigación, además de requerir información documentada acerca de técnica teatral, también requirió de literatura acerca de filosofía, psicología y física. Por lo que pude entender un poco más acerca de estas disciplinas. Además de conocer otra de la cual no tenía conocimiento alguno: la praxeología (la ciencia que estudia la estructura lógica de la acción humana).

A lo largo de la investigación para esta tesina, me surgieron muchas inquietudes, no entendía plenamente por qué había elegido este tema, si realmente valía la pena su realización y si servía de algo; pero al avanzar me di cuenta de que para su realización era necesario aplicar muchos de los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera; además de poder cumplir con el mayor requisito (y más difícil de lograr) para obtener el título de Licenciatura.

FUENTES

Diccionarios

Brugger, Walter. *Diccionario de filosofía*. Decimotercera edición, Barcelona, Ed. Herder, 1995.

Celarié Flores, Alberto. *Breve diccionario teatral*. México, Lunarena arte y diseño, 2003.

Enciclopedia juvenil Pala, Vol. 9, "El teatro", San Sebastián, Ed. Pala, 1974.

Enciclopedia Universal Danae, Vitoria, Ediciones Océano-Danae, 1980.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tercera Edición, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1979.

Harré Rom y Roger Lamb (Compiladores). *Diccionario de psicología social y de la personalidad*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1992.

Meyerhold. *El actor sobre la escena*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.

Revistas

Año cero, Madrid, Ed. América Ibérica, Año XII, No. 129.

Muy interesante, Ed. Eres, México, año 14, No. 4.

Libros

Allen, David y Jeff Fallow. *Stanislavski para principiantes*. Buenos Aires, Ed. Era Naciente SRL, 1998.

Baty, Gastón y René Chavance. *El arte teatral*. Segunda Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

Bernhard, Sarah. *El arte teatral*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, S/A.

Carbó, Teresa. *La comunicación humana*. México, SEP, 1990.

Chejov, Michael. *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona, Alba Editorial, 1999.

Eines, Jorge. *Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2005.

Fierro Bardají, Alfredo. *Personalidad, persona, acción. Un tratado de psicología*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Goncalves de Alvarenga, Beatriz y Antonio Máximo Ribeiro Da Luz, *Física general*. 2ª. Ed., México, Editorial Harla, 1975.

Hagen, Uta. *El arte de actuar*. México, árbol, editorial, 1989.

Iglesias, Leonardo, *Psicología de la voluntad de poder*. Barcelona, Anthropos Editorial, 2003.

Lasker, Emanuel. *Manual de ajedrez*. México, Editorial Planeta Mexicana, 1992.

Mamet, David. *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999.

Mann, Leon. *Elementos de psicología social*. México, Ed. Limusa, 1986.

Mendoza, Héctor. *Actuar o no*. México, Arte y escena ediciones, 1999.

Oida Yoshi. *El actor invisible*. México, Ediciones el milagro, 2005.

Ramos Smith, Maya. *El actor en el siglo XVII entre el coliseo y el principal*. México, Grupo editorial Gaceta, 1994.

Rodríguez Estrada, Mauro. *Psicología de las relaciones humanas*. México, Editorial Pax, 1985.

Rohmer Elisabeth y Abraham A. Moles. *Teoría de los actos. Hacia una ecología de las acciones*. México, Editorial Trillas, 1983.

Segura Amat, Mercedes. *¡A escena!* Barcelona, Ediciones Urano S. A. 2007.

Salas Subirat, José. *El secreto de la concentración*. 2ª ed., México, Compañía Editorial Continental, 1961.

Searle, John. *Mentes, cerebros y ciencia*. Tercera edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.

Selden, Samuel. *La escena en acción*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.

Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Vigésimocuarta edición, México, Ed. Espasa-Calpe Mexicana, 1987.

Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Stanislavski, Constantin. *Un actor se prepara*. México, Ed. Diana, 1953.

Vigotsky, Lev Semonovic. *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. Segunda edición, México, Ediciones Coyoacán S. A., 2001.

Villiers, André. *El arte del comediante*. Tercera Edición, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.

Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Barcelona, Ed. Labor S. A., 1970.

Zeami. *La tradición secreta del No*. México, Ed. Escenología A. C. 1999.

Internet

Berastegi Jon. *Emoción vs. Sentimiento*.

<http://www.blogseitb.com/inteligenciaemocional/2007/11/05/emocion-vs-sentimiento/>

Cantos Ceballos, Antonio. *El teatro como instrumento de un aprendizaje creador*. <http://www.iacat.com/1-Cientifica/teatro.htm>

Diderot, Denis (1713-1784) *La paradoja del comediante*. **Edición digital:** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, Edición digital basada en la edición de Madrid, Calpe, 1920. Baeza, Ricardo (1890-1956), *trad.*

<http://definición.de>

<http://manuelgross.bligoo.com/content/view/76829/La-Imaginacion-Que-es-actualizado.html#content-top>

<http://www.inteligencia-emocional.org/articulos/lasemocionesysecundarios.htm>

<http://www.nforo.net/psicologia/51358-la-psicofisica.html>

<http://www.psicoactiva.com/emocion.htm>

“La imaginación en el deporte” G. Garzarelli, Jorge. *Psicología del deporte*, <http://www.psicologia-online.com/ebooks/deporte/imaginacion.shtml>

Las dimensiones de la verdad en el hecho teatral.

<http://200.16.86.50/digital/8/conferencias/cerisola1-1.pdf>

Olvera Rabadán Alejandra. “La otra atención”, *La jornada Michoacán*, del 16 al 22 de enero del 2006.

<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2006/01/16/07n1vdh.html>

Orozco-Delclos, Antonio. *Verdad convencional y verdad estadística*. 2010, ASOCIACIÓN ARVO | 1980-2009, <http://arvo.net/filosofia-del-conocimiento/la-verdad-convencional/gmx-niv579-con12176.htm>

Pantano, Paula. *La presencia escénica del bailarín*. www.luciernaga-clap.com.ar

Pifarré Lluís, *La imaginación*.

<http://arvo.net/uploads/file/PIFARRE/Imagination.pdf>

Plebani, Inés. La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación.

<http://aguasfuerte.files.wordpress.com/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf>

www.derechopedia.com

Entrevistas

Castillo, Germán. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 28 de enero del 2009.

García, Gutiérrez, Oscar Armando. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 10 de febrero del 2009.

Gutiérrez, Zaide Silvia. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 6 de marzo del 2009.

Montalván, Gustavo. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 9 de marzo del 2009.

Moreno Salazar, Juan Gabriel. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 11 de enero del 2009.

Pimentel Pérez, Rafael. “La acción interna” Entrevista personal. Docente del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 3 de febrero del 2009.

Otras fuentes

Flandes Díaz, Juan. “Inteligencia emocional”. Clase de la materia de Administración V en la Facultad de Contaduría y Administración, 29 de septiembre del 2008

ANEXO

ENTREVISTAS

Alberto: *Maestro Gabriel: ¿Qué es la acción interna?*

Maestro Gabriel: *La acción interna es algo que determina los objetivos. El gran objetivo, los objetivos intermedios. Que configuran la intención. Cuando tú tienes claro esto, los objetivos, el gran objetivo, el objetivo intermedio, ya sea de cada unidad, y tienes claro todo esto, y encuentras cual es la intención, se genera la acción interna. Que es lo que hace llegar precisamente, a realizar las acciones físicas.*

Alberto: *¿Cómo influye en el actor?*

Maestro Gabriel: *De manera determinante. Pues si tú no tienes claro lo que acabo de mencionar, tanto el gran objetivo, los objetivos intermedios, la intención, vas a parecer un merolico en escena. Recitando como diría Shakespeare: Como un pobre cómico, arrogante y bravucón, que recita un momento su papel en la tragedia y luego se calla para siempre. Y parafraseando a Shakespeare habría que decir que a esos tipos si van a seguir hablando así, mejor habría que darle el texto al pregonero. Porque la verdad es que lo que determina precisamente la acción interna es el encontrar. Es el estar claro acerca del objetivo general, los objetivos intermedios y la intención. Eso es lo que te va a generar la acción interna.*

Alberto: *¿El actor recurre a la emoción?*

Maestro Gabriel: *Muchos. Como un recurso que piensan que les va a resolver todo. Incluso en mis clases yo he escuchado y tú lo has oído también en mis clases que de pronto la gente dice "Es que no lo estas sintiendo"; a lo que yo pregunto ¿Qué debe sentir? Yo creo que de pronto hay un malentendido de la técnica de Stanislavski en el sentido de que la gente piensa que la vivencia es el sentimiento cotidiano, que todo el tiempo tendríamos que estar buscando la emoción. ¿Pero qué clase de emoción? Yo diría que la emoción trabaja de la emoción estética. No la emoción cotidiana. Si no, imagínate, un estado emotivo te puede mantener verdaderamente en una alteración impresionante. Puede ser muy agotador. Si te has dado cuenta cuando pasas por un momento crítico, que te invade la emoción ¿Qué es lo que pasa? Después de la emoción te agotas. Casi te duermes; imagínate que un actor permaneciera todo el tiempo en ese tono ¡Qué horror! ¡Pobre! Pero hay que diferenciar por eso entre la emoción estética y la emoción cotidiana. Debido precisamente a un malentendido, yo acuso desde aquí a los del Actor's Studio a esta mala formación que da la gente de mantenerlos siempre como los perritos de Pavlov, que hay que hacerles sonar la campanilla y babean. No, es que es imposible. Creo que hay otros caminos; hay otras formas de hacer teatro; y no es buscando la emoción. La emoción tendría que venir como un resultado del trabajo de encontrar el estado de ánimo, el sentimiento rector, los sentimientos coadyuvantes, la idea rectora, las ideas coadyuvantes; para que te den un claro objetivo de lo que se trata; que se va a representar. Pero ir en busca de la emoción per se es más de lo mismo. Y habría que buscar otras alternativas.*

Alberto: *¿Y esto va de acuerdo con las teorías de Diderot?*

Maestro Gabriel: *Totalmente. Yo estoy de acuerdo con el maestro, y sobre todo en su enunciado máximo, cuando habla de que el actor inteligente no deja nada al azar. Cada gesto, cada inflexión de la voz, cada paso, fue debidamente trabajado, estudiado, planeado y con lo que concluye la cita, dice: su trabajo siempre será igual y, si hay algún cambio, va a ser para mejorar. ¿Por qué? Pues porque hay un trabajo base. De eso está hablando Diderot: el trabajo. Y cómo precisamente Diderot habla de los actores emotivos que, son los chillones a los cuales él manda a las butacas. Y yo estoy de acuerdo con él. Porque el teatro es un arte, no es la vida; está inmerso dentro de la vida, pero como un arte. Y además es una ficción. Ojo: no quiero decir que sea mentira. La ficción puede convertirse en realidad en un escenario. La mentira nunca será verdad. Aunque hay veces que a fuerzas de repetir una mentira la hacen creíble.*

Alberto: *¿Entonces el actor nunca pierde el control?*

Maestro Gabriel: *Jamás debe perderlo. El actor tiene que ser como un extraordinario jinete en el caballo brioso de sus emociones, y de sus ideas; él debe mantener el control siempre, mantener ese caballo, que no se vaya a desbocar; que si va a saltar, que salte bien, limpiamente, que no derribe los obstáculos y que no se vuelva loco. ¿Cuándo se te desboca un caballo? Cuando no lo sabes manejar, cuando no sabes montar.*

Alberto: *Varias personas dicen que no se puede enseñar a actuar. ¿Qué piensa al respecto?*

Maestro Gabriel: *Son opiniones. Yo digo que sí, o si no ¿Cómo aprendes? Eso es un sofisma. Esa es una idea bastante extendida, y sobre todo en la escuela de la "inspiración"; y estoy de acuerdo en que hay que llegar a la inspiración. Pero por el trabajo.*

...*¿Qué hace el personaje? Cuando tú encuentras las respuestas a esa pregunta clave, todo fluye. Eso es lo importante: encontrar las acciones físicas.*

Alberto: *¿Entonces primero es la acción y luego la emoción?*

Maestro Gabriel: *Pueden ir unidas. Yo voy a la cocina, tomo un vaso de agua, ¿Qué de dramático tiene eso?: nada. Tiene de dramático en el sentido de que son acciones. Pero ahora si me estás hablando de acciones físicas vamos a entender porque te levantaste, porque fuiste a tomar un vaso de agua, porque necesitas un vaso de agua, porque te regresas y te sientas. Ese es el significado, ese es el contenido. Eso es lo que le da contenido precisamente a las acciones físicas. Y no solamente en la acción por la acción misma. La acción es importante, pero si no tiene un contenido; no hay nada.*

Alberto: *¿Cómo influyen los pensamientos del actor en el público?*

Maestro Gabriel: *Yo creo que sería más que nada los pensamientos del personaje, y como los maneja el actor. Como discurre a través de estos pensamientos, pero son los pensamientos del personaje.*

Alberto: *Hay quienes afirman que lo que ocurre entre líneas, que lo que no se dice en el texto es más importante que lo que se dice, porque ahí es donde fluye la trama...*

Maestro Gabriel: *¡Claro! Eso es correcto. Es como la pregunta de: ¿Qué me estás queriendo decir? O como "Así como te digo una cosa te digo otra". En un momento determinado: ¿Por qué el personaje está diciendo lo que está diciendo?*

Alberto: *...o por qué está callando...*

Maestro Gabriel: *O por qué está callando...*

...*pero tiene que ser en base a un contexto, a un contenido general.*

Alberto: *Maestro Germán: ¿a qué se le llama acción interna?*

Maestro Germán: *Según lo entiendo yo: es el proceso mental, las tensiones que se dan en el personaje, el individuo antes de realizar un acto hacia los otros o para los otros. Esto viene realmente del sistema Stanislavski. Pero en términos generales es una función, una operación que los seres humanos hacemos constantemente cuando nos enfrentamos a situaciones más o menos inéditas. Solamente en situaciones que nos permiten la actuación automática, este proceso mental desaparece.*

Alberto: *¿Esto cómo influye en el actor?*

Maestro Germán: *Desde luego, la diferencia sería esta: entre decir automáticamente un texto; o una partitura, o ejecutar una partitura de movimiento automáticamente a decir un texto como consecuencia de esta acción interna. Lo cual convierte al texto, la literatura del teatro, de ser expresión verbal, de algo preestablecido la convierten en acción. La palabra desde mi punto de vista, es acción.*

Alberto: *¿A qué se le llama "verdad" en la actuación?*

Maestro Germán: *Es un término un poco inexacto. Creo que sería más correcto llamar "verosimilitud". Aunque muchos directores y maestros llaman "verdad" cuando el actor a sumido las características de su personaje, su situación, su circunstancia; y ante ellas actúa con este proceso que tú llamas acción interna. Entonces una apariencia de verdad, que es la*

verosimilitud, lo semejante a la verdad, por su grado de complejidad, por su grado de contradicciones internas resueltas en ese momento, en un sentido o en otro.

Alberto: *¿El actor debe recurrir a la emoción?*

Maestro Germán: *No creo que sea la forma exacta de decirlo. El actor tiene objetivos, como los seres humanos tenemos objetivos. Esos objetivos los buscamos alcanzar; y el acto de querer alcanzarlos, hacer una serie de acciones para conquistar estos objetivos para resolver ciertos conflictos nos generan emociones. Pero no se acude a las emociones, en todo caso las emociones ocurren en nosotros, pero fuera de nuestra voluntad.*

Alberto: *Hay quienes dicen que no se puede enseñar a actuar: ¿Qué piensa al respecto?*

Maestro Germán: *Yo creo que de todas las especialidades del teatro es la que más se puede enseñar. Se puede enseñar porque hay una metodología y una poética, hay estilos muy definidos y en la metodología está un entrenamiento que permite que los actores, los estudiantes después de un proceso más o menos largo, más o menos acertado, estén capacitados para actuar. No se puede aprender a ser muy buen actor; no se puede aprender a ser genio, no se puede enseñar. Pero en términos generales la fenomenología del hecho de actuar se puede transmitir.*

Alberto: *Maestro Pimentel: ¿A qué se le llama acción interna?*

Maestro Rafael Pimentel: *Yo infiero que la acción interna es el proceso de pensamiento, de sentimiento, de sensación que el actor genera en función de los estímulos ficticios y verdaderos que se desarrollan en el ámbito donde él está representando. En función también de los antecedentes que propone el dramaturgo; y en función del conflicto al que el actor se enfrenta; ya sea consigo mismo, con los dioses, con el ambiente social, o con otro actor que esté haciendo otro personaje. Es decir, la acción interna es el flujo de pensamientos, el flujo de sensaciones y el flujo de emociones que él percibe y que son los que de alguna manera van a motivar su acción externa. Es decir, sus movimientos, sus respuestas, sus palabras, sus emociones exteriorizadas. Pero también la serie de movimientos que se generan, no solamente en el personaje, sino en el actor; todo aquello que él tiene que inhibir, todo aquello que él tiene que controlar, para ser verosímil y ser acorde a la circunstancia planteada en la escena que está representando.*

Alberto: *¿el actor tiene que recurrir a la emoción?*

Maestro Pimentel: *No, no recurre a la emoción. La genera. Es decir, la emoción que como cualquier buen fisiólogo sabe o que cualquier maestro de actuación debería saber; la emoción es una reacción fisiológica que se entinta en función de la carga cognoscitiva. Si el actor cree esta carga cognoscitiva (resultado de un estímulo ficticio) genera una reacción fisiológica total que se llama emoción. Entonces por eso la emoción no hay que buscarla directamente; sino que hay que buscarla pensando como el personaje, reaccionando como el personaje, moviéndose como el personaje y de esto surge la reacción ficticia, pero verdadera que se llama emoción.*

Alberto: *¿Esto cómo influye en el público?*

Maestro Pimentel: *La emoción bien generada es la forma más fácil de influir en el campo neural del espectador. Es decir, la manera más fácil de influir en el espectador, es que el actor se emocione. Ahora, el problema no reside en emocionarse, sino reside en emocionarse correctamente de acuerdo a las circunstancias dadas.*

Alberto: *¿cómo evita un actor perder el control de sus emociones?*

Maestro Pimentel: *Entrenándose. Es decir, solamente con el entrenamiento. Como decía Antonin Artaud: El actor es un gimnasta de la emoción; quien no domina solamente sus movimientos musculares, sino también sus emanaciones fisiológicas que son las emociones. Este dominio de la tonicidad, textura, intensidad y calidad de las emociones solamente se logra: primero identificándolas, sabiendo propiciarlas y producirlas, y después aprendiendo a controlarlas a través de la experiencia.*

Alberto: *¿a qué se le llama verdad (Escénica)?*

Maestro Pimentel: *Se le llama verdad escénica a la capacidad que tiene el actor de propiciar que el espectador le crea. Hay verdades que son muy fáciles de hacer para espectadores... digamos bisoños. Pero hay verdades escénicas que solamente se logran propiciar ante espectáculos conocedores, ante espectadores sensitivos. Entonces la verdad escénica tiene que ser propiciada o desarrollada o realizada con mayor dominio del arte del actor.*

Alberto: *Hay quienes dicen que no se enseña a actuar. ¿Qué piensa al respecto?*

Maestro Pimentel: *Pues que es una mentira categórica. Claro que sí se enseña a actuar. Lo que no se enseña es a cómo generar la capacidad correcta. Esto es una especie de sofisma en boca de muchos maestros de actuación. Porque lo que no entienden ellos, es que el conocimiento se genera. Nada del conocimiento se transmite. El conocimiento es un proceso que se genera en el silencio y en el interior de cada ser humano. Lo que uno transmite es la información. Lo que uno propicia es que el alumno llegue a la vivencia, o que llegue a la práctica de lo que le va a generar la vivencia de determinada capacidad. El conocimiento por supuesto que no se transmite; se transmite la información. Entonces cómo actuar, por supuesto que no se transmite; pero si yo soy lo suficientemente inteligente puedo propiciar que mi alumno llegue a la vivencia del "ah". Y la vivencia del "ah" es lo que los alumnos llaman "cachas", "te cayó el veinte", "captaste", "entendiste", "comprendiste", es lo que se llama la vivencia del "ah".*

Alberto: *Maestra Zaide: ¿A qué se le llama acción interna?*

Maestra Zaide: *No creo que haya una definición concreta para esta nomenclatura. Mas a mi manera de entender, la acción interna son todos los pequeños procesos y minúsculos sucesos que vive el personaje, y en este caso, muy concretamente, contruidos por el actor. O sea, qué piensa, qué siente, cuáles sensaciones tiene, todas aquellas cosas que no se expresan verbalmente, pero que se están experimentando en el momento de la representación o de la ejecución.*

Alberto: *¿Esto cómo se logra?*

Maestra Zaide: *Pues me parece que básicamente se logra con una muy enérgica, fuerte y contundente creencia en el suceso de la ficción, de lo que está ocurriendo en ese momento y tiene que ver mucho con los referentes de vida que el intérprete o actor traiga al evento.*

Alberto: *¿A qué se le llama verdad escénica?*

Maestra Zaide: *Mi definición de verdad y, concretamente, de verdad escénica iría en relación a la correspondencia de lo que se piensa, siente y hace.*

Alberto: *¿El actor debe emocionarse?*

Maestra Zaide: *¿El actor debe emocionarse? (Supongo que estás hablando del momento de la representación, de la ejecución) pues claro. El actor se emociona de acuerdo a las reglas del juego escénico, es decir, de acuerdo a las circunstancias del personaje, pero sus emociones tienen que ver con el punto de vista de ese personaje X. Si este personaje no se emociona por algunas cosas, por algunos estímulos, pues entonces el actor no se emociona. Finalmente, el actor siempre se emociona porque creo que el suceso escénico provoca muchas sensaciones en el intérprete incluso antes de comenzar.*

Alberto: *¿Esto va contra las teorías de Diderot?*

Maestra Zaide: *Realmente no sé si hay actores que hagan su trabajo a partir de las teorías de Diderot. Puede ser que sean tomadas como una regla del juego escénico. Finalmente, el actor es un ser vivo, no puede escapar a la emoción. El hecho mismo de intentar anular la emoción provoca cosas en él.*

Alberto: *¿Esta emoción, de qué manera influye sobre el público?*

Maestra Zaide: *Pues ahí habría que preguntarle al público. Supongo que de ahí se derivaría el hecho de si el público siguió la acción con interés, si se divirtió y si finalmente le produjo alguna reflexión, alguna reacción de placer o disgusto.*

Alberto: *Hay quienes dicen que no se puede enseñar a actuar: ¿Qué piensa al respecto?*

Maestra Zaide: *Pues no sé realmente. Es una pregunta un poco compleja, como todas las anteriores para una entrevista de pasillo. Yo trasladaría la cuestión hacia la vida misma: ¿Se puede enseñar a vivir? ¿A vivir cómo? ¿Bajo qué parámetros y dirigidos hacia qué metas? A los individuos se les intenta educar o se les exige, propone, sugiere, y hasta presiona para que vivan de tal o cual manera. Mas cada cual toma su ruta, hace sus propias interpretaciones. Algunos se alinean a las reglas, otros las desconocen. ¿Dejan de vivir en algún momento? No. Hasta que dejan de hacerlo. No tengo una respuesta clara a esta pregunta, nunca me la había formulado en estos términos. Creo que uno practica la vida y uno puede practicar la actuación. Así en la vida como en la ficción, de acuerdo a sus expectativas, unos con mejores resultados que otros.*

Alberto: *Maestro Gustavo: ¿De qué depende una actuación convincente en escena?*

Maestro Gustavo Montalván: *¿De qué depende? De un sentido de verdad. De que veas a los actores jugando el juego dramático, y que veas a un actor que es responsable de su cuerpo. Que vaya todo de acuerdo: la voz, las palabras y el movimiento. Si no hay una línea en la formación del actor (donde aprende clichés) entonces vas a ver eso siempre en los teatros. Actualmente hay varios actores ya... digamos consagrados. Que cuando uno los ve en cine y después los ves en teatro dices: Hay mucho cliché. Ya tiene ciertas fórmulas que no sabemos que estén manejando el "si" condicional o estén trabajando. Ya son como fórmulas que a ellos les funcionan. Y los puedes ver en escena que sufren pero porque ya se la saben. Hay otros actores que tienen todo un proceso, que siempre se las crees. Siempre su voz, su corporalidad está ligada a todo; a la acción dramática. No puede haber un actor que no conozca su cuerpo, que no conozca su herramienta. La herramienta de trabajo del actor es su cuerpo entonces si el actor no conoce su cuerpo entonces no puede haber un teatro verdadero.*

Alberto: *¿A qué se le conoce como acción interna?*

Maestro Gustavo: *La acción interna yo creo que eso va un poco más hacia la psicología del actor. El actor tiene que ver que está sucediendo con el personaje, estudiarlo muy bien, tener como antecedentes de ese personaje. Claro que el dramaturgo los está dando; y a partir de que tú conozcas los antecedentes, puedes formularte ciertas acciones internas. Donde digamos el pasado de este presente, y el futuro que no sabemos. Pero sí puedes recrear acciones del pasado del personaje. Como hacer unas improvisaciones de llegar a llevar un trabajo ya en una puesta en escena tienes que trabajar la improvisación, conocer bien al personaje, que quieres decir, si el personaje tiene que ver algo contigo. Y a partir de que tú estés consciente de que el personaje tiene que ver algo contigo, entonces la acción interna va a fluir más y aparte la acción interna es... te voy a poner un ejemplo, como el cocodrilo. El cocodrilo siempre está en el estanque esperando a que pase una presa y tragársela. Pero lo que hace el cocodrilo; es que está visualizando todo lo que sucede hacia fuera y aparte visualiza hacia adentro. Todo lo que sucede en el estanque. Entonces aquí el actor tiene que ver qué es lo que está sucediendo alrededor de la escena, internamente también tiene que estar viendo las acciones que ya han sido marcadas o solucionar si viene algo que no estaba previsto. Siempre uno está con la memoria del cuerpo; hay ciertas acciones que ya las hiciste para llegar al espectáculo. Entonces tu cuerpo tiene que memorizar eso y hacerlo como si fuera la primera vez. Para que hagas un buen trabajo de una acción interna. Primero es lo que pienso y lo que siento adentro, y después ya sucede la acción, la palabra hacia fuera. Para que tenga un contenido, si no hay una acción interna, para mí no hay un contenido dentro del trabajo del actor.*

Alberto: *¿El actor debe emocionarse o buscar emociones?*

Maestro Gustavo: *Así como buscarlas, pues no, no creo. Yo creo que si el actor entiende muy bien el tema de la obra, lo que se dice, y a lo que se va a llegar con el montaje, las emociones en el proceso de los ensayos surgen. O sea, no puedes decir en esta función me voy a emocionar más que en la otra. Simplemente construyes tu personaje y entonces tú sabes en qué momento de las emociones del personaje van surgiendo, a la par que son emociones tuyas. O sea no son del personaje, se las estás prestando por un momento al personaje. Pero no vas a decir "Voy a estar emocionado con emociones y sentimientos". Simplemente si tú te conoces bien; específicamente sabes lo que estás diciendo, si en la obra en la que estás trabajando al personaje le dicen "¿sabes qué? Tu mamá ha muerto"; ahí tienes que echar*

mano de tus emociones. Y el espectador tiene que ver si querías a tu mamá o si tu mamá fue una hija de la chingada. Y entonces te liberas o la padeces. Entonces, es eso, ir reaccionando. Las emociones se van dando de acuerdo a como va el proceso de la obra, y que tú las tengas ya muy bien visualizadas.

Alberto: *¿Cómo influye la acción interna en el público?*

Maestro Gustavo: *El espectador no puede ver internamente lo que estoy sintiendo. Simplemente, si hay ciertas frases que llevan a una emoción; el espectador ve eso, a menos que trabajes una pieza, porque la pieza es de contención. La pieza, todos los estímulos (ya sea el agua, el fuego, el viento o lo que el director haya metido) puede llevar hacia eso.*

Alberto: *Hay quienes dicen que no se puede enseñar a actuar ¿Qué piensa al respecto?*

Maestro Gustavo: *Pues no. Yo creo que eso ya lo traes. Yo creo que uno como actor tiene que tener procesos. Procesos con diferentes maestros, diferentes técnicas. Y de ahí, digamos hablando del colegio, que tienes cuatro maestros de actuación en toda tu carrera, de esos cuatro maestros, tú tienes que ver cuáles de los cuatro te funcionan, para elaborar un trabajo actoral.*

Alberto: *Maestro Oscar Armando. ¿De qué depende una adecuada actuación?*

Maestro Oscar Armando: *Pues por supuesto depende de muchísimos factores. (Voy a tratar de enumerártelos así de botepronto) Pero obedece primero a un manejo adecuado de la técnica actoral. Es decir, cómo el actor sabe "leer", dar lectura a las acciones que están presentes en el texto (si es que está haciendo un trabajo a partir de un texto teatral), sus habilidades propias, su entrenamiento físico, corporal, vocal, de su trabajo técnico de proyección física hacia el público, de su disponibilidad para trabajar en escena con otros compañeros (de eso depende también mucho) del trabajo conjunto con el director, con el escenógrafo, con el vestuarista, por supuesto de una buena interpretación del personaje y de la capacidad de relación que tenga con el público. Yo diría que a grandes rasgos estos serían algunos de los elementos que se deben tomar en cuenta para establecer, pues si lo que estás viendo es una buena actuación o no.*

Alberto: *¿A qué se le llama acción interna?*

Maestro Oscar Armando: *Acción interna, yo sinceramente lo he trabajado, lo he estudiado (fui estudiante alguna vez), como este momento en donde el actor enlaza acciones físicas; que están dentro del conjunto de acciones que el propio personaje está requiriendo y que funcionan de tal manera que, permiten darle una gran naturalidad a la interpretación del personaje. Yo como he trabajado, como he aprendido esto de las acciones internas, es los momentos en donde el actor no está participando en una acción directa; está presente en el escenario, está en la escena, pero no está participando activamente, en ese momento en la acción principal. Entonces, el personaje que no está participando en eso; por ejemplo pueden estar otros dos actores trabajando y tú eres el tercero pero ese tercero no tiene una intervención directa en ese diálogo, debe crear una serie de acciones, que se le pueden denominar acciones internas, para darle enlace a lo que sigue dentro de su propio personaje; por ejemplo puede estar esperando, a lo mejor esos otros dos personajes se voltean hacia él y le dicen: Oye: ¿Y tú qué opinas? Entonces en ese momento tiene que ejecutar la acción de opinar. Pero antes de esa acción de opinar hubo otras acciones en el personaje que debe construir el actor. A esas acciones yo les llamo "acciones internas". Ese es un tipo. Otro tipo de manejo de acciones internas son aquellas acciones no contempladas en el texto, no contempladas en un parlamento; pero que te pueden apoyar en gran medida a la construcción de tu personaje. A veces esto requiere de un trabajo muy minucioso de interpretación de puntuación. Esto se lo debo a varios maestros que me hicieron énfasis en ello; de la importancia de comas, puntos y comas, puntos seguidos y puntos y aparte. Que así como funcionan gramaticalmente, también funcionan dramáticamente; son valores que pueden funcionar como pausas, como momentos de espera, como momentos de transición. Pero ya hablar de un momento de transición, por ejemplo en un parlamento, es acudir a una acción interna que te está ayudando a enlazar esa acción que precede a ese punto y coma; y la acción que continúa ese punto y coma, o ese punto y seguido, o generalmente punto y aparte que está marcando que sigue el otro. Pero esto se da mucho con el punto y coma y con el punto y seguido. Permiten mucho este desarrollo*

transicional entre una acción y la otra que requiere el texto, pero ahí en medio también se requiere de otro tipo de acción que también puede ser la acción interna.

Alberto: ¿El actor debe recurrir a la emoción?

Maestro Oscar Armando: Sí. En el momento en que el actor es un ser humano es un ser emotivo. Pero si la pregunta va a que si el principal motor del trabajo expresivo y técnico del actor es la emoción, mi punto de vista es que no. Por la experiencia que yo he tenido, la emoción prácticamente surge, emerge ya en los momentos donde ya tienes asegurados todos tus referentes escénicos, cuando tienes asegurada tu memoria, cuando tienes asegurado TODO el trabajo de memoria de acciones. Si yo comienzo a trabajar un personaje a partir y a través de la emoción, mi avance es mucho más lento que el que requiere muchas veces una exigencia de todo el montaje. Si te quedas nada más en estar analizando que emoción es la que transita en el personaje en ese momento, estás atrasando el proceso en donde todos los actores en conjunto están justamente bordando sobre los referentes escénicos ¿Y qué es referente escénico? El texto, el espacio, los trazos, los objetos, todo lo que está ya poniéndose en juego en escena, todo eso son referentes escénicos; y que se tienen que atender para entonces darle fluidez a ese trabajo que el público va a observar; y a partir del cual el público se va a emocionar; porque nosotros trabajamos para que se emocione fundamentalmente el público, no para emocionarnos nosotros. Creo yo que nuestra misión como actores no es estarnos emocionando. Sino que tenemos mucho trabajo en escena para provocar una conmoción en el público; y esa conmoción puede ser grata, o puede ser muy ingrata. El público es el que puede observar como tal o cual personaje no sabe lo que si sabe el público en ese momento. Esto no exime por supuesto el hecho de que tú como actor cuando estás en el escenario te puedas también conmover. Pero hay que tener mucho cuidado en no perderte, no quedarte en esa emoción por que te puedes perder en lo que sigue. Recordemos que el teatro es un hecho extraordinario; ordinaria es la emoción, la emoción es cotidiana. Cuando tú trabajas una emoción en escena, si quieres hacer énfasis en algún momento dado sobre la emoción debes siempre tener mucho cuidado de no perderte en el camino; y no hacer perder el camino a los demás. Creo que esa es la recomendación que todos los maestros de actuación siempre harán. Claro que el actor se conmueve mucho cuando escuchas al público. Cuando percibes al público es muy emocionante.

Alberto: ¿Escénicamente a qué se le llama "verdad"?

Maestro Oscar Armando: ¡Ah! ¡Qué curiosa pregunta! Pues así como tan tajante es tú pregunta tan tajante será mi respuesta. Creo que lo único verdadero en el teatro, es el actor. Lo demás es una maravillosa puesta en escena, de elementos que son extraordinarios. ¿Qué de verdadero hay en el mago? El mago, (y el conejo a lo mejor) pero lo demás es un truco. Trucos que para el público van a ser verdaderos. Quien decide si lo que en escena pasa es verdadero o no; es de parte del público, no del actor. Y en sentido estricto y humanístico, lo que hacemos en el teatro y lo que hacemos en escena, es un gran acto de ficción (Con elementos reales, claro) nosotros somos verdaderos, somos actores. Pero eso es lo apasionante de las artes escénicas. Las artes escénicas que son la música, la danza, el teatro, el acto circense y el acto performativo. Son artes en donde tenemos al creador presente. Eso es lo que distingue de otras artes, en donde la producción artística se da por medio de un objeto, nunca vemos al artista. En cambio en el teatro siempre veremos al artista. Hasta el acto de magia es un acto que está dentro de las artes escénicas. Lo que sucede allí, es que el creador se encarga de generar un mundo extraordinario para un público que proviene del mundo cotidiano y ordinario. Ese es el gran sentido de nuestro trabajo. Para eso trabajamos. Para crear mundos extraordinarios. Entonces si hay que reflexionar mucho en dónde queda la emoción y si la emoción es verdadera o no es verdadera y si es ficticia o no es ficticia; pues eso es una dinámica que tienes que buscarla en gran medida y te va a dar mucho sentido cuando la busques en el público. Y no contaminar lo que le pasa al público con lo que le pasa al actor y de lo que le pasa al actor con lo que le pasa al público. Porque el actor hace su trabajo ¿Para quién? Para un público. Y el público puede hacer lo que se le pegue la gana: conmovirse, divertirse o aburrirse; y cuando se aburre ni modo, se levanta y se va. Pero cuando lo conmovemos o cuando lo divertimos el público se queda; y se queda muy agradecido porque lo hemos introducido a una gran convención, en donde le vamos a hacer sentir al público que existe una verdad. Pero en realidad, los únicos verdaderos, somos los actores.

Alberto: Hay quienes dicen que no se puede enseñar a actuar: ¿Qué piensa al respecto?

Maestro Oscar Armando: *Tienen algo de razón. En la medida que se necesita de muchas características de una persona para que pueda actuar. Si, efectivamente es una decisión muy personal, es una decisión de vida, es una decisión a la cual no se llegan a responsabilizar muchas personas, es una enorme responsabilidad asumir y decidir qué vas a ser actor; en ese sentido. Pero por otro lado yo creo que sí se han desarrollado técnicas muy precisas para entender y saber que es la actuación. En ese sentido yo creo que sí se puede enseñar a actuar; aunque siempre vamos a estar muy atados y muy dependientes a la experiencia del profesor, a la experiencia particularísima del profesor. Efectivamente es muy discutible, pero yo tengo esas dos visiones; que sí tienen razón las personas que dicen esto (por la calidad y la capacidad del compromiso humano). Pero por otra parte creo que sí podríamos aprender a actuar, siempre y cuando tengamos a un profesor que también se comprometa a desprenderse de su propia experiencia y abrirse a otras experiencias. Eso enriquecería mucho el aprendizaje de la actuación.*

Para cualquier asunto relacionado con esta tesina, favor de comunicarse a esta dirección electrónica: rubareilmestiere@gmail.com