



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

*Ni don, ni genio: Reflexiones sobre el proceso creativo
en la actuación*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA

EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

ADRIANA ÁLVAREZ REYES

DIRECTORA DE TESIS

MARÍA CONCEPCIÓN ARROYO MARTÍNEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX. 2022.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mí.

Por la paciencia, la disciplina y la disposición para seguir en todo momento.

¡GRACIAS!

Natalia Traven, por tu generosa guía en la actuación, por tu congruencia, pasión y entrega hacia el arte y la vida.

Nohemí Buck, te recuerdo siempre. Por acercarme al arte, y seguir enseñándome de la vida, así no estés. **Isabel de la Borda**, por la fuerza y seguir trabajando, aunque el panorama se vea difícil. Mujeres increíblemente fuertes y sensibles, inteligentes y cariñosas a quienes les agradezco donde quiera que estén.

Adriana Reyes y **Joel Álvarez**, por enseñarme todo lo que sé sobre la disposición, la dedicación, la resiliencia, y no darse por vencidos. Por apoyarme en todas mis decisiones y por procurarme siempre. Los amo.

Beca, gracias por todo tu apoyo y amor, simplemente por existir. Estamos juntas en esto. Te amo.
94*97

A la familia **Reyes Buck**, por apoyarme y animarme siempre que pueden. Los amo y los tengo presente siempre. Familia **Álvarez de la Borda**, gracias por estar.

A mis hermanas de otras madres: **Jack** y **Vivi**, por su amistad divina, por las risas, los llantos, las pérdidas, las locuras, los perreos, la angustias y las crisis. Gracias por permitirme acompañarlas y por acompañarme. Las amo infinitamente.

A mis colegas y amistades que el teatro me dejó: **César, Rixi, Fer, Iraky, Mayra, Eve, Karenza, Ceci, Tania, Vania, Santi, Steven**, y demás con quienes tengo y/o tuve la suerte de compartir escena y de aprender de cada uno de ellos y ellas.

A mi mejor amigo y mi persona favorita últimamente: **Ro**, gracias por todo el apoyo y el amor que me brindas. Gracias por las risas, por las crisis, por el arte, la creatividad y la libertad. Te amo un montón.

Natasha Rigoberta, gracias por enseñarme lo que es la fortaleza y el amor puro. A donde quiera que estés, te amo, te extraño y te recuerdo.

Universo, gracias por la oportunidad.

Índice

Capítulo I.- Introducción.	1
Capítulo II.- Planteamiento del problema.	4
2.1.- Objetivos.	6
2.2.- Antecedentes de la investigación.	7
2.3.- Importancia y justificación.	9
2.4.- Hipótesis.	10
2.5.- Limitaciones metodológicas.	10
Capítulo III.- Creatividad a través del tiempo (antecedentes de la creatividad).	13
3.1.- Grecia antigua y en Roma.	13
3.2.- Cristianismo y medievo.	15
3.3.- Renacimiento al siglo XIX.	16
Capítulo IV.- La creatividad en el siglo XX.	18
4.1.- El Pancreacionismo de Tatarkiewicz. (la <i>percepción</i>).	20
4.2.- La creatividad según Daniel Goleman.	21
4.3.- La creatividad según Lee Strasberg.	25
Capítulo V.- Construcción de un proceso creativo desde la perspectiva de Goleman y Strasberg.	30
5.1.- Acción introspectiva.	31
5.1.2.- La introspección de Lee Strasberg.	31
5.2.- Acción auténtica y funcional.	42
5.2.1.- Complejidades y Soluciones.	53
5.2.2.- Complejidades en cuanto a expresión.	56
5.2.3.- Complejidades en cuanto la investigación.	60
Capítulo VI. – El resultado de las actuaciones creativas: impacto emocional.	66
6.1.- Impacto emocional.	66
6.2.- Actuaciones creativas en acción.	78
Consideraciones finales.	88
Glosario de terminología.	90
Referencias bibliográficas.	98

Capítulo I.- Introducción.

A lo largo de mi estancia estudiantil en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro he reflexionado sobre el proceso que conduce a lo que llaman una buena interpretación actoral. Me he preguntado cómo se llega o cómo se logra una óptima actuación. Sin embargo, estos cuestionamientos y reflexiones también me han llevado a otras interrogantes tales como ¿qué es una “buena” u “óptima” interpretación?

Debido a que este trabajo de investigación representa para mí la culminación del proceso como estudiante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y el comienzo de un proceso profesional, anexo reflexiones sobre cómo poder ofrecer un buen trabajo interpretativo y cuáles son las características para que dicho trabajo sea catalogado como óptimo.

Es así, que en el capítulo II del presente trabajo de investigación, el cual lleva el título de *Planteamiento del problema*, se hayan los objetivos, tanto el general como los particulares; los antecedentes de la investigación; la importancia y la justificación; las hipótesis, general y particulares; y las limitaciones metodológicas.

El Capítulo III, *Creatividad a través del tiempo*, presenta los antecedentes de la investigación, pues se hace un breve recorrido histórico previo a la creatividad. Se estudia cómo era concebido el proceso de creación, antes de que fuera catalogado como tal en la Grecia antigua y Roma, como primer lugar; después en la era del cristianismo y medievo; y, por último, en el Renacimiento hasta llegar al siglo XIX.

Luego de este recorrido histórico, en el capítulo IV: *La Creatividad en el siglo XX*, se hace un estudio de la creatividad en la época mencionada. Se analiza esta era porque, aunque el concepto fue utilizado por primera vez a finales del siglo XIX, es durante este periodo que adquiere más fuerza debido al avance de la ciencia y tecnología. También es en ese contexto donde se humaniza el concepto de creatividad y es catalogado, de cierto modo, como una habilidad, capacidad e incluso un momento que todos los humanos podemos tener.

Este capítulo tiene como objetivo profundizar en el concepto de *creatividad* del siglo XX para introducir y contextualizar de manera específica lo que hoy en día se le conoce como *proceso creativo*. Más adelante se estudia la *creatividad* desde la perspectiva psicológica de

Daniel Goleman, por ende, es necesario saber bajo qué contexto surgieron sus reflexiones y deducciones.

Es en el mismo capítulo, sin embargo, en otro apartado que, después de profundizar en las reflexiones en torno a la creatividad del siglo XX, se estudia a Daniel Goleman (1946) psicólogo de la Universidad de Massachusetts quién ha estudiado la creatividad a partir de la percepción y la emoción.

Este apartado tiene como objetivo profundizar en el trabajo de investigación sobre la *creatividad* del psicólogo Daniel Goleman, ya que me interesa vincular algunos de sus conceptos al trabajo artístico de intérpretes que tengan una trayectoria importante en el campo de la actuación.

En un siguiente apartado, se hace un estudio de la postura del maestro de actuación Lee Strasberg (1901-1982) quién argumenta que la creatividad y el proceso creativo de un actor tiene que ver con su estado interno junto con su memoria sensorial (canales perceptuales). Es necesario añadir que Lee Strasberg también argüía sobre la necesidad de fomentar la creatividad y el proceso creativo con base en una técnica actoral. Debido a ello, se examina el Método del mismo maestro, Lee Strasberg.

El objetivo de este subtema es analizar el trabajo de investigación del maestro, director y actor, Lee Strasberg debido a que maneja una vinculación entre la *creatividad* y la actuación. Recupero esta información porque gran parte de sus conceptos y técnicas son base fundamental para el fortalecimiento de la *creatividad* en los actores.

Con base en las investigaciones pertinentes de Daniel Goleman y Lee Strasberg, en el capítulo V: *Construcción de un proceso creativo desde la perspectiva de Goleman y Strasberg*, se construye una perspectiva del proceso creativo que se define como humana, ya que parte de las emociones y la percepción del creador, en el caso de esta investigación, el actor. En dicha construcción se utilizan conceptos como acción introspectiva, acción auténtica y funcional e impacto cultural. Es necesario señalar que la acción introspectiva junto con la acción auténtica y funcional son parte del proceso creativo, mientras que el impacto cultural es parte del resultado que acompañan una actuación “óptima”. A partir de este capítulo se le llama a esta última, actuación creativa.

El objetivo de este capítulo es construir una perspectiva humana sobre un *proceso creativo*, es decir, aquella que parte de las emociones y percepciones del creador. Para ello, retomo las aportaciones de Goleman y Strasberg quienes involucran un trabajo preciso en el cual se fortalece la capacidad de concentración, relajación, percepción y traducción a acciones.

Por último, en el capítulo VI: *El resultado de las actuaciones creativas: impacto emocional*, se habla de cómo este tipo de actuaciones pueden llegar a contactar con el espectador. Se toman en cuenta diferentes teóricos, entre ellos, Aristóteles, Freud y Eric Bentley, quienes tienen una mirada similar sobre lo que es el impacto de alguna actuación en el público.

También, en un segundo subtema del mismo capítulo, se toma como ejemplo al documental *“Looking for Richard”* dirigido, producido, escrito y protagonizado por Al Pacino. Dentro de éste se muestra el proceso creativo que tienen este tipo de películas, cómo los actores se pueden acercar a los personajes de una manera sincera y como se puede acercar una obra bastante antigua a un público actual y joven, que pueda conmoverlos y aproximarlos tanto al teatro como al cine.

Capítulo II.- Planteamiento del problema.

Cuando nos encontramos inmersos en un ambiente artístico, ya sea practicando alguna disciplina artística y/o estudiándola, podemos tener contacto con el proceso creativo, seamos conscientes de ello o no. ¿Pero qué es el proceso creativo? En un primer acercamiento, podemos decir que el proceso creativo es aquello que nos da la posibilidad de tomar acciones diferentes de las ya conocidas, aunque permeadas de nuestra historia personal y recuerdos considerando nuestras habilidades y pasiones.

El término creatividad nace de la palabra crear. En el ámbito artístico, crear se convierte en un término ambiguo, ya que es visto como un resultado o una meta que los artistas “deben” alcanzar. Cuando esto sucede, se deja de considerar qué se hace y cómo se hace. Y entonces, se empieza a valorar más un resultado, dejando de lado cómo se consigue y qué procesos se atravesaron para conseguirlo.

Recordemos que la palabra crear es un verbo, en consecuencia, implica acciones. En este sentido, es importante detenernos a observar qué tipo de acciones están relacionadas a este verbo. Dependiendo el resultado que se busque, el proceso implicará acciones específicas. Por ejemplo, en actuación, alguien que está tratando de llegar a un resultado de perfecta imitación, probablemente experimente un proceso de creación que implicará acciones como observar, escuchar, repetir, etc. Es así que, la palabra crear involucra una vinculación entre proceso y resultado.

A partir de dicha vinculación, quiero exponer mi propuesta para profundizar en la creación de personajes, la cual toma como base la introspección. La introspección, según el diccionario de Oxford, es una observación que una persona hace de su propia conciencia o de sus estados de ánimo para reflexionar sobre ellos¹.

Ya que es un elemento compatible con lo anterior, tomo como referencia el Método de Lee Strasberg, que a su vez parte del Sistema de Stanislavski (1863). Strasberg desarrolló los conceptos de memoria sensorial y memoria afectiva, los cuales parten de la introspección: la memoria sensorial tiene que ver con una exploración de la percepción del actor, mientras

¹ Oxford English Dictionary. Introspección. En Lexico. Consultado en: <https://www.lexico.com/es/definicion/introspeccion>

que la memoria afectiva funciona para educar al cuerpo a sentir la emoción y traducirla en acciones. Lee Strasberg resalta la importancia de la creatividad en los actores y por eso crea ejercicios que conectan con las emociones del actor para después trabajar un texto y un trazo.

Por otro lado, retomo las aportaciones de Daniel Goleman, quien utiliza el término “espíritu creativo” para nombrar el proceso mediante el cual se fortalece la creatividad. En este proceso, la introspección juega un papel importante, ya que Goleman determina que “para que tenga lugar la creatividad, algo que se halla en nuestro interior debe cobrar vida en algo externo a nosotros”². Es por esto que Goleman desarrolla ejercicios que se basan en la introspección para fortalecer la creatividad en cualquier persona. Otro de los elementos que rescato de Daniel Goleman, y que tienen mucho que ver con la introspección, es que vincula la creatividad con las emociones y las percepciones del creador, dando como resultado un proceso creativo emotivo y empático con los observadores o público.

A partir de las investigaciones de Strasberg y Goleman, podemos suponer que la introspección es el proceso dónde el creador explora cuerpo, mente y emociones para generar nuevas expresiones artísticas como el caso de la creación de personajes. Esta exploración es fundamental para traducir la emoción en acciones que delimiten la caracterología de un personaje.

Como resultado de este proceso de introspección, el creador, que en adelante llamaré actor creativo³, tendrá contacto con la autenticidad y funcionalidad. Desde esta mirada, la autenticidad es la capacidad de ser congruente con el discurso y las acciones del personaje. Esta autenticidad le permite, en algunas ocasiones, ser único. Mientras que la funcionalidad significa que es útil para contar la historia, es capaz de adaptarse a la propuesta artística del director y es empático con las emociones del espectador.

Finalmente, existe un resultado que tiene que ver con el impacto emocional que genera el actor creativo. Con impacto emocional me refiero al momento donde el actor creativo interviene en la manera de hacer y/o percibir los estamentos artísticos, en otras

² Goleman, D. (2009) *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: Ediciones b, p. 13

³ Los actores creativos son aquellos que hacen una introspección para poder darle vida a sus personajes, que se arriesgan a accionar desde diferentes perspectivas para poder expresarse, aquellos que son flexibles, adaptativos y están dispuestos a pasar por un proceso de creación intenso.

palabras, costumbres que han sido seleccionadas ya sea porque funcionan o son populares para la expresión artística y son repetidas de generación en generación, que además pueden fácilmente llegar a las emociones del espectador.

Un ejemplo de lo anterior, es el caso de *The Joker* (2019), que transformó el modo de percibir al villano de Batman desde que Joaquín Phoenix trabaja un personaje vulnerable, con ciertos trastornos mentales que baila danza Butoh en los momentos más emotivos o que se ríe incontrolablemente cuando se siente en peligro o amenazado. Esto nos da una perspectiva nueva en comparación con las propuestas de *Jokers* anteriores; una más humana, más profunda, más creativa y, por lo tanto, más impactante.

Mi interés es profundizar en el proceso creativo de artistas que tuvieron un resultado impactante, es decir, los que han llegado a crear no solo personajes, sino maneras de transformar la escena de acuerdo a sus necesidades. Por eso, esta investigación analiza el documental de Al Pacino, "Looking for Richard" (*Buscando a Ricardo III*).

2.1. Objetivos de la investigación.

Objetivo general:

Revisar el término de *creatividad* y su aproximación a ciertos momentos de la historia, profundizando finalmente en la perspectiva del Método actoral de Lee Strasberg (1901 – 1982), complementado con la investigación de Daniel Goleman (1946) según sus conceptos de introspección, autenticidad y funcionalidad.

Objetivos particulares:

1. Indagar sobre la historia de la creatividad.
2. Estudiar la concepción de la creatividad en el siglo XX.
3. Profundizar en la creatividad desde la perspectiva de Goleman.
4. Profundizar en la creatividad desde la perspectiva de Strasberg.
5. Desarrollar con especificidad las ideas de introspección, autenticidad y funcionalidad.
6. Analizar el trabajo de "Looking for Richard" y su proceso de creación.

2.2. Antecedentes de la investigación.

Recupero como antecedente el Método de Lee Strasberg y su ardua investigación para desarrollarlo, ya que este método parte de fomentar la creatividad del actor, retomándola como posibilidad para la expresión artística.

Recordemos que Lee Strasberg (1901-1982), maestro, director y actor, desarrolla este método a partir de experimentar momentos y observar a otros actores en las mismas situaciones, donde por más que hay un esfuerzo no sale la “inspiración”, ese momento donde el actor se ve y se siente realmente relajado que su actuación es perfecta, o sea, es convincente y despierta emociones en el público de acuerdo al contexto de la obra.

El trabajo de investigación de Lee Strasberg parte de encontrar un modo que le permita mantener esa “inspiración” durante toda la obra o escena. Tras conocer el trabajo de Stanislavski a partir de sus maestros Richard Boleslavski y María Ouspenskaya, Strasberg se da cuenta de que se necesita de una técnica específica para fomentar la creatividad (antes inspiración) de los actores, es por ello que desarrolla estos conceptos, técnicas y ejercicios:

1. Relajación.⁴

Según Strasberg la relajación en un actor es fundamental, pues no sólo le permite prepararse, también realizar cualquier trabajo en escena y le permite expresar libremente su creatividad. Es fundamental que antes de cualquier ejercicio actoral o ensayo, el actor se encuentre relajado, pues la relajación está conectada a la concentración.

2. Concentración.

Strasberg menciona que un actor presenta varios problemas a resolver en una escena, para resolverlos necesita entrar en un estado de concentración que le permita solucionar los problemas de la mejor manera.⁵ Él maneja ejercicios de recreación dónde el actor explora las cualidades de los objetos. Este ejercicio va siendo cada vez más complejo en la medida que el actor va avanzando en su proceso, de esa manera obtendrá un

⁴ Ejercicio desarrollado por Lee Strasberg descrito en Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, p. 156

⁵ Ejercicios desarrollados para fortalecer la concentración, hechos por Lee Strasberg y descritos en Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, p.p.162 - 164

desbloqueo de emociones y vivencias. A partir de los ejercicios para fortalecer la concentración y de la práctica, el actor podrá desbloquear las emociones y vivencias que los objetos le proyecten. De esa manera sus recreaciones serán genuinas y profundas.

3. Memoria sensorial.

La memoria sensorial permite al actor conectar con sus emociones a partir de la percepción sensorial, es decir, los sentidos. Strasberg propone ejercicios que van fortaleciendo la sensorialidad de los actores y van complejizándose a medida que el actor va practicando. Se empieza recreando lo primero que el actor bebe en la mañana, mientras que para los actores avanzados se les pide recrear sensaciones donde involucren todo su cuerpo, por ejemplo, lluvia, regadera, aire frío, aire caliente, sauna, etc.

4. Memoria afectiva.

Este concepto está presente desde los primeros ejercicios del Método, pues para Strasberg es fundamental que el actor pueda contactar con su emoción, ya que es lo que hace su actuación convincente. Por eso, cuenta con ejercicios para profundizar en la recreación de la vivencia emocional intensa, donde a partir de la Memoria Sensorial el actor responde a estímulos de alguna de sus vivencias más intensas.

Es importante recalcar que en estos ejercicios el actor no centra su atención en la anécdota o en la historia de lo que pasó en ese momento doloroso, sino que se centra en la sensorialidad de esa vivencia. Por ejemplo, la temperatura del espacio, qué se escuchaba en ese momento; si era alguna música tranquila o había una tormenta, qué olores percibía o bien los colores y/o forma del espacio en el que estaba.

También es importante mencionar que los maestros que acompañan a los actores o estudiantes en el proceso del Método no ponen en riesgo a los aprendices. En general, el proceso del Método puede verse un tanto tergiversado, pues existen diferentes opiniones de que esta técnica puede ser un tanto peligrosa, ya que, según éstas, obligan a los actores a recurrir a memorias anecdóticas y dañinas para los intérpretes. En esta investigación, se quiere remarcar que ningún maestro del Método de Strasberg recurre a algún tipo de rudeza física y/o emocional para intentar lograr actuaciones verídicas y conmovedoras.

5. Sustitución.

A partir de este ejercicio, el actor, señala Strasberg, podrá darles un significado a las palabras del personaje desde sus vivencias o su misma conducta. Así como el concepto pasado, este se vuelve más complejo a medida que el actor avanza. El monólogo sufrirá un ajuste y este puede requerir una emoción muy distinta a la que el actor había trabajado.

6. Momento íntimo o privado.

También conocida como la necesidad de “intimidad en el público”, como Strasberg llama, es un concepto donde el actor aprende a tener privacidad incluso si está en escena, pues Strasberg apunta que la intimidad nace del actor y de lo que signifique para éste.

7. Ejercicio del animal.

El actor necesita aprender a diferenciar entre su conducta como actor y la conducta de su personaje. Este ejercicio ayuda a la caracterización física. El sentido que más se utiliza es la vista para llegar a la construcción del animal.

2.3 Importancia y justificación.

La relevancia del estudio del proceso creativo con base en las investigaciones de Lee Strasberg y Daniel Goleman es que permite al actor conocer una perspectiva humana, la cual parte de las emociones y percepciones del creador para la creación de personajes.

Abordar desde la perspectiva humana, el proceso creativo y la creación de personajes brinda al actor la posibilidad de apropiarse de su trabajo, en vez de trabajar copiando expresiones que ha visto o trabajar desde el cliché. Desde esta mirada, el actor tiene la libertad de crear un personaje que es propiamente único.

En ese sentido, trabajar la técnica de Lee Strasberg, la cual está enfocada en explorar libremente cuerpo-mente-emoción, le permite al actor entrar en un estado de relajación y concentración. Dichos estados se consideran base para experimentar un proceso creativo con las características anteriores.

Siendo estudiante del Colegio he podido aprender que lo que los maestros, en su mayoría, llaman una buena actuación o una actuación impactante, conlleva un proceso

creativo. Es por eso que, en este trabajo de investigación, he decidido estudiar con profundidad las características de un proceso creativo en el arte de la actuación.

2.4. Hipótesis.

Los procesos creativos parten de la introspección, la cual lleva a una acción auténtica y funcional, dando como resultado un personaje que genera un impacto emocional.

2.5. Limitaciones metodológicas.

En el presente trabajo de investigación es necesario tomar en cuenta que el estudio que se propone tiene una perspectiva básicamente estadounidense; el cual puede tener diferencias con las concepciones de creatividad y proceso creativo inculcadas en otras regiones.

Si bien es una mirada estadounidense, es importante retomar de igual modo que, la perspectiva de Daniel Goleman, uno de los teóricos principales, está fuertemente vinculada con una mirada oriental, ya que su investigación fue desarrollada con base en los conocimientos del maestro originario de la India, Neem Karoli Baba.⁶

Por otro lado, Lee Strasberg, otro teórico importante en este trabajo, desarrolla sus ideas con base en el Sistema de entrenamiento para actores de Constantin Stanislavski junto con la perspectiva de Eugene Vakhtangov.⁷ Según David Krasner en el capítulo VII *Strasberg, Adler y Meisner: Method Acting* del libro *Twentieth Century Acting Training* hay muchísimos directores y profesores que utilizan el Método, sin embargo, los tres principales exponentes de éste en la cultura estadounidense han sido Lee Strasberg, Stella Adler y Sanford Meisner.

Si bien, según el autor del capítulo, los tres tienen múltiples coincidencias, en tanto sus aproximaciones, dado que son alumnos de Richard Boleslavski y Maria Ouspenskaya. Por ejemplo, en primer lugar, los tres se enfocan más en el proceso que en el resultado, que el intérprete necesita justificar cada una de sus acciones, definir el contexto del personaje,

⁶ Dewey, J., PhD. (2020). Daniel Goleman. *Salem Press Biographical Encyclopedia*.

⁷ Krasner, D. (2001). *Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting*. En A. Hodge (Ed.), *Twentieth Century Actor Training*. (129 – 150). Taylor & Francis Group.

etc., cada uno centra sus ejercicios con el objetivo de desarrollar diferentes habilidades en sus estudiantes.

Adler tiene una aproximación sociológica, pues aproxima a sus alumnos a investigar y explorar el contexto social de los personajes haciéndoles reflexionar en tanto quién, qué, cuándo, por qué y dónde. Mientras que Meisner se centra en lo conductual del personaje, es decir, en sus acciones. Cómo el intérprete ejecuta la acción es fundamental para el desarrollo de la historia.⁸

Sin embargo, esta investigación se centra únicamente en la aproximación de Lee Strasberg, si bien su propuesta actoral converge con los maestros anteriormente mencionados, es necesario explicar por qué se toma a Lee Strasberg como eje fundamental para la presente tesis.

La razón es que, según David Krasner, Strasberg desarrolla su propuesta de Método con base en tres importantes aspectos: *relajación, concentración y memoria afectiva*. Esta última es desarrollada con base en la investigación de Stanislavski, y es una herramienta que permite al actor o a la actriz recordar las emociones que ha experimentado a lo largo de su vida, controlándolas a su voluntad para poder evocarlas en la escena.

En comparación del teatro estadounidense, la diferencia de este Método se centra en la posibilidad de que actores con distinto nivel de talento alcanzaran la misma intensidad, autenticidad, convicción y veracidad.⁹

Dentro de las limitaciones metodológicas, se encuentra el estudio a los actores de los documentales que se toman como ejemplo. Esto se debe a que el análisis que se realiza de sus interpretaciones únicamente se centra en el resultado del proceso creativo y que las propuestas cinematográficas pueden revisarse en cualquier momento a diferencia de la característica efímera del teatro.

Sin embargo, Tony Barr en su libro *“Actuando para la Cámara”* señala las diferencias entre una interpretación teatral y una cinematográfica. Éstas radican en que la

⁸ Krasner, D. (2001). *Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting*. En A. Hodge (Ed.), *Twentieth Century Actor Training*. (142). Taylor & Francis Group.

⁹ Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, p. 65

actuación teatral necesita ser grande, pues requiere que la última fila de espectadores, por muy lejos que esté, vea el trabajo actoral. Mientras que en el cine se necesita una energía mucho más contenida, pues la cámara está muy cerca y el actor puede verse sin ningún problema. También, Barr apunta, que para la actuación en cine se necesita mucha simplicidad que en el teatro. Otra diferencia es que el editor ayuda a contar la historia en el cine, pues él es encargado de hacer los cortes y unificar todo el proyecto para que se pueda contar una anécdota óptimamente.¹⁰

¹⁰ Barr, T. (2002). *Actuando para la Cámara*. Madrid, España. Plot Ediciones, pp. 17-21

Capítulo III.- La creatividad a través del tiempo.

Es verdad que cuando se habla de *creatividad* a veces resulta confuso definir este término por el exceso de información y las diferentes percepciones que cada autor maneja. Es por eso que para poder profundizar más en lo que *creatividad* significa es necesario emprender un recorrido histórico sobre *creatividad*. Ya que así podremos comprender su historia, incluso desde antes de que el término tuviera cabida en la cotidianidad humana.

Gracias a la investigación de Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980) en su libro *Historia de Seis Ideas* (1997) es posible hacer un breve recorrido histórico sobre el concepto de *creatividad*.

3.1 Grecia antigua y Roma.

Nuestra primera parada es la Grecia clásica (510 a.C.) donde habitaron grandes poetas como Platón, Sócrates, Aristóteles, entre otros. Recordemos que, en este contexto, los poetas eran aquellos que además de narrar historias míticas y/o religiosas de sus respectivos pueblos, eran grandes filósofos, pedagogos, oradores, geógrafos, etc. Tenían una función religiosa y eran vistos como una vía de comunicación entre algunas divinidades y los hombres.¹¹ Por esto, se encontraban separados de las disciplinas artísticas, como las que conocemos actualmente como la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la danza. A los estudiosos de estas disciplinas se les denominaba ‘artistas’.¹²

Durante este periodo (siglo III a.C.), había una diferencia marcada entre los poetas y los artistas: los poetas eran llamados «fabricadores», quienes podían tener la libertad de crear y sólo ellos podían hacerlo. Mientras que los artistas eran conocidos como imitadores fieles de la naturaleza y debido a esto debían apearse al pie de la letra a sus normas, por ende, no podían tener la libertad de crear.¹³

Según el autor de *Historia de Seis Ideas*, en esta era no sólo era imposible considerar que el arte y creatividad podrían estar vinculadas, era, además indeseable y mal visto.

¹¹ Rodríguez, F. (1981). *El mundo de lírica griega antigua*. Madrid, España: Alianza Editorial, p.18.

¹² Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.p. 279, 280.

¹³ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.p. 279, 280.

Como principal exponente de estos pensamientos, tenemos a Platón, a quién Tatariewicz hace referencia y cita el texto *La República*, donde Platón pregunta: “¿Podemos decir que un pintor fabrica algo? Es seguro que no, simplemente imita”. Sin omitir los argumentos que escribe en el texto *Timeo* sobre que “para realizar un buen trabajo, uno ha de contemplar un modelo que sea eterno”.¹⁴

Sin embargo, a pesar de estas características estrictas de los poetas y los artistas, se dieron las primeras reflexiones que cuestionaban el modo de hacer arte y poesía. Tatariewicz, toma de ejemplo a Homero (siglo VIII a.C.) y el primer libro de la *Odisea* donde se cuestiona por qué el cantante no puede deleitar cantando lo que él quiera.

Otro ejemplo que menciona es Aristóteles. Aunque en este periodo la poesía no era tomada como arte, Aristóteles dudaba que ésta fuera una imitación de la realidad y que tuviera que apegarse a la verdad; él defendía la poesía como aquello que no pertenecía al mundo de lo verdadero ni falso.¹⁵

Tras la conquista de Grecia por Roma a mediados del siglo II a.C., los conceptos que manejaban los griegos se vieron un tanto alterados. Una notable diferencia, a comparación del griego, es que los romanos sí tenían términos para crear («creatio») y para creador («creare y facere»).¹⁶

A lo largo de esta época, se empiezan a cuestionar las teorías que tenían los antiguos griegos en cuanto al arte y la poesía. Tatariewicz menciona que Horacio (siglo I a.C.) comienza a reflexionar sobre la “libertad artística” de los pintores. Por su parte, Filostrato se involucra con el punto en común entre la poesía y el arte: “la imaginación”. Así mismo, Calistrato reflexionaba de manera similar sobre los escultores.¹⁷

¹⁴ Platón en Tatariewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 279.

¹⁵ Tatariewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.p. 281.

¹⁶ Según Tatariewicz, estos términos eran más o menos sinónimos.

¹⁷ Tatariewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 281.

Una nueva tendencia que se originó en esta época, como resultado de estos cuestionamientos, fue la integración de los conceptos ‘inspiración’ e ‘imaginación’ a las artes, incluyéndolas en el concepto que los griegos tenían de la poesía.

3.2. Creatividad durante el cristianismo y medievo.

No obstante, todas estas reflexiones se vieron interrumpidas con la llegada del cristianismo, pues dentro de estas circunstancias se plantea un cambio radical para la historia del concepto de creatividad. En este contexto se determina que el término «creatio» únicamente puede ser relacionado con el acto de Dios al dar vida a partir de la nada. Por lo tanto, el término se aparta de su casi sinónimo «facere», y este último, se modifica un poco más, ahora significa *fabricar*. Nos encontramos de nuevo con la premisa de que los artistas (sin exceptuar la poesía) no crean, fabrican.¹⁸

Hay varios exponentes que pone de ejemplo Tatarkiewicz para evidenciar este tipo de pensamiento, entre ellos está Casiodoro (siglo VI d.C.) a quién cita: “las cosas fabricadas son diferentes, pues podemos fabricar más no crear”.¹⁹ También menciona a Pseudo-Dionisio (siglo V d.C.), el cual argumenta muy similar a Platón, que para realizar una pintura el artista debe contemplar un arquetipo de belleza, no inventarlo. Por último, cita a San Agustín (siglo IV), quien declara que “el objetivo del artista es ir coleccionando los rastros de la belleza”.

En el Medievo no se pensaba muy distinto. Como ejemplos, Tatarkiewicz menciona a Hraban el Moro, que en el siglo X argüía que “el arte posee leyes inmutables que no están al hombre y sólo los más perspicaces la descubren”.²⁰ Robert Grosseteste también es citado por su alegato en el siglo XIII: “Puesto que el arte imita a la naturaleza, y la naturaleza actúa siempre de la mejor manera posible, el arte es por tanto tan perfecto como la naturaleza”.²¹

¹⁸ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 282

¹⁹ Cita de Tatarkiewicz a Casiodoro en Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.282

²⁰ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.282

²¹ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.282

3.3. Creatividad del Renacimiento al siglo XIX.

Sin embargo, el Renacimiento fue un periodo de hombres con consciencia de su independencia, poder creativo y libertad, según Tatarkiewicz. Se produjo una búsqueda y muchos intentos para acertar en un término que expresara lo que los artistas hacían: inventar, conformar, plasmar, configurar, transformar. Aunque no fue sino hasta un poco después del Renacimiento que el concepto “creador” fue empleado. En el Renacimiento sí existía una necesidad por nombrar o encontrar una palabra que definiera la independencia y libertad de los artistas.

Algunos ejemplos que Tatarkiewicz pone a nuestra disposición son: Marsilio Ficino (filósofo) pues señalaba que el artista “*inventa*” sus obras; Alberti (teórico de la arquitectura y pintura) establecía que un artista “*preordena*”; Rafael (pintor), expresaba que el artista “*conforma*” el cuadro a su idea; según Leonardo (pintor), el artista emplea formas que no existen en la naturaleza; y de acuerdo con Miguel Ángel (pintor), el artista plasma su visión en lugar de imitar la naturaleza,²² entre otros.

Fue en Polonia, en el siglo XVII donde se empleó por primera vez el concepto creador. Fue Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595-1640) quien se aventuró a aplicarlo. En su postura mencionaba que los poetas creaban al igual que Dios. Se debe señalar que Kazimierz sólo se refería a los poetas y a la poesía, de modo que nuevamente los poetas eran los únicos con libertad creativa

A partir de este momento, empezaron a surgir reflexiones sobre el arte en general y la creatividad. Tatarkiewicz pone de ejemplo a Baltasar Gracián, quien escribió la siguiente ponderación: “El arte es plenitud de la naturaleza, es como si se tratara de un segundo *Creador* [...]”.²³ Recupero esta frase porque refleja la incorporación de los artistas en general a la libertad creativa.

Hacia el siglo XVIII, los conceptos de arte y creatividad se iban manejando con mayor vinculación entre ellos, sin embargo, en ese tiempo se utilizaba más la palabra imaginación.

²² Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.283

²³ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 283

Había una cierta resistencia a usar la palabra “creación” y esta tenía, indica Tatarkiewicz, un triple origen. El primero era lingüístico, pues seguía la creencia de que el humano no podía crear de la nada (ex nihilo). El segundo era un origen filosófico, pues se creía que la creación era un acto misterioso. Y, finalmente, el tercero era un origen artístico: de nuevo los artistas de la época estaban apegados a las reglas que afirmaban que Dios era el único con la capacidad de crear, y parecía que la creatividad no era bien vista.

El ejemplo que Tatarkiewicz selecciona es Houdar de la Motte, quien señala en el texto llamado *Reflexions sur la critique* de 1715: “existen normas que obligan tanto en arte como en poesía, pero sus procedencias hay que buscarlas en la naturaleza de la mente”.²⁴ Resalto esta frase porque es evidencia de que los artistas de esta época reflexionaban en que para llegar a crear, era necesario recuperar algo de su interior, en este caso el trabajo creativo, y según Houdar de la Motte, se hacía en la mente.

En el siglo XIX, los artistas comenzaron a reconocer la creatividad en sus obras y no solo la creatividad, sino que ellos mismos se empezaron a reconocer como creadores. La palabra “creador” ahora no solo estaba fuertemente vinculada a los conceptos de poetas y artistas, era considerada un sinónimo.

²⁴ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.284

Capítulo IV.- La creatividad en el siglo XX.

Después de que el concepto de *creatividad* fuera transformado con una perspectiva humana, es decir, que la *creatividad* podía yacer en cualquier ser humano, dejando de lado a qué se dedique, y que tanto la ciencia como la tecnología estaban vinculadas a éste, ahora ya no era solo el arte que enriquecía la creatividad, había algo nuevo: la *novedad*.²⁵

Para Tatarkiewicz hay una relación entre la *creatividad* y la *novedad*, él la describe de la siguiente manera: “Toda *creatividad* implica *novedad*, pero no a la inversa”.²⁶ Es necesario distinguir entre la *novedad* por sí sola y la *novedad* que está implicada en la *creatividad*. La *novedad per se* me parece que la conforman muchísimas más características, ya que es un concepto complejo. Sin embargo, mi prioridad es estudiar brevemente a la *novedad* vinculada a la *creatividad*.

Según Tatarkiewicz, el concepto de *novedad* es un tanto vago, ya que hay varias características complejas que lo conforman: la primera de ellas es que lo que es nuevo en un sentido de la expresión, no lo es en otro. Tatarkiewicz explica que, en las obras humanas, aquellos trabajos que son *nuevos* desde un cierto enfoque, no lo son desde otro. Para ejemplificar esto, Tatarkiewicz toma de ejemplo los autos Fiat-125 polacos, argumentando que todos son nuevos, aunque carezcan de un único detalle que los distinga de otro Fiat-125 polaco.

La segunda característica de la *novedad*, según la *Historia de Seis Ideas*, es que está sujeta a gradación; mayor o menor. Y aunque no haya una medida como tal, se puede decir que la *creatividad* implica un mayor grado de *novedad*. La tercera característica es, para Tatarkiewicz, que dentro de la creatividad humana existen varias clases de creatividad, por ejemplo, una forma nueva; un método nuevo; un estilo nuevo, etc. La *novedad* consiste, argumenta Tatarkiewicz, en general, en la presencia de una cualidad que antes estaba ausente.

²⁵ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 292

²⁶ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 292

Dégérando, un historiador de filosofía de finales del siglo XIX, quién es citado por Tatarkiewicz, pensaba que la creatividad no es más que una nueva combinación.²⁷

La cuarta característica es que la novedad, lograda por personas *creativas*, puede tener dos orígenes: *impulsiva* o *dirigida; deliberada* o *no intencionada; espontánea* o resuelta *metódicamente* con base en estudios y reflexión. Ya sea que provenga de uno o de otro, tendrá como resultado un sello de actitudes y expresiones de las mentalidades y destrezas de las personas creativas.²⁸

La quinta característica que tiene que ver con la creación de un trabajo nuevo, es que este tiene como resultados varios efectos o consecuencias, las cuales pueden tener diferentes rasgos: teóricos y/o prácticos; neutros o conmovedores; triviales o que marquen una época nueva en la historia del humano.²⁹

Sin embargo, para Tatarkiewicz hay algo más que la *creatividad contemporánea*³⁰ implica, aparte de la *novedad*. Lo define, en cierto modo, como un “mayor esfuerzo” o “una mayor eficacia”. Él argumenta que la consideración de si una persona es creativa o no, se da por la manifestación de una habilidad especial, una tensión, “*energía mental*”, un talento o un genio. Decidiendo llamar a este “mayor esfuerzo” como *energía mental*, Tatarkiewicz escribe que la energía mental utilizada en la producción de algo nuevo nos brinda la medida de la creatividad y la novedad.

Tatarkiewicz afirma que la *creatividad* de este siglo consiste en *novedad* y en *energía mental*. Contemplando a estos dos últimos conceptos como criterios o medidores de la *creatividad*. Sin embargo, concluye que debido a que los criterios solo pueden tomarse en cuenta intuitivamente, sin tener un modelo o marca específica, la *creatividad* no es un concepto con el que se pueda trabajar con precisión.

²⁷ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.293

²⁸ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p.

²⁹ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 293

³⁰ Término utilizado por Wladislaw Tatarkiewicz en Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, pp.292-295

4.1. El Pancreacionismo de Tatarkiewicz.

Finalmente, el autor de *Historia de Seis Ideas* recurre a darle cabida al término *Pancreacionismo*, fenómeno del siglo XX que se refiere a que la *creatividad*, como se mencionó con anterioridad, tuvo un sentido más amplio. Este concepto denota cada acción de la persona que trasciende la más simple recepción: “El hombre es creativo cuando da algo de sí mismo”.³¹

Dentro de este concepto, se explica cómo funciona la *creatividad* en la cotidianidad y dentro de los sentidos de las personas, pues Tatarkiewicz argumenta que una gran cantidad de *creatividad* se produce no sólo por lo que el hombre hace con el mundo o lo que piensa de él, sino también por como lo ve (percepción).

Los estímulos o sensaciones que se reciben del mundo son la materia prima para trabajar y llegar a un resultado creativo, Tatarkiewicz señala que esta materia prima está aún “incompleta”, “amorfa” o son sensaciones “desconectadas” hasta que son ensambladas en una imagen.

Tatarkiewicz resalta que esta teoría fue expuesta en primer lugar por Platón. Después fue sistemáticamente presentada por Kant. También menciona a Goethe quien describe al hombre como un ser que da forma a aquello con lo que entra en contacto.

Desde una reflexión más cercana su contexto, Tatarkiewicz menciona a Heidegger, Cassier y Koestler, filósofos que proponen que la *creatividad* es el vehículo por medio del cual completamos lo que recibimos del exterior. Ocurre en cada actividad del hombre.

Con esto, Tatarkiewicz llega a la conclusión de que la *creatividad* contemplada con base en las reflexiones anteriores no sólo se manifiesta en las pinturas o en composiciones, sino en las mismas cosas que se ven o se oyen, Tatarkiewicz las llama cosas constantes, yo preferiría llamarlas cosas cotidianas.

³¹ Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos, p. 295

4.2. La creatividad según Daniel Goleman.

Daniel Goleman (California, 1946) es un psicólogo de la Universidad de Massachusetts con una vasta experiencia en estudios cerebrales y espiritualidad oriental. Es pionero en argumentar que hay varios tipos de inteligencias además de la racional, centrándose en la que denomina como *Inteligencia Emocional*.³² En este concepto se da la investigación sobre el rol que juegan las emociones en la toma de decisiones efectiva en los ámbitos personales y profesionales.³³

Para explicar el proceso de la *creatividad*, Goleman trabaja con base en esta investigación. Por esto es necesario profundizar brevemente en su aproximación:

De una manera sintonizada con las reflexiones sobre la *creatividad* del siglo XX que se expusieron en el subtema anterior, Daniel Goleman sugiere que la *creatividad* está en todos los seres humanos, y además sustenta que se puede entrenar y fortalecer para usarse en el momento que una persona quiera o decida.

Para Goleman, un punto muy importante del proceso de la creatividad, además de lo anterior, es el *autoconocimiento*, este es definido por él mismo como una atención continua de los propios estados internos.³⁴ Según el autor, es indispensable, ya que la toma de conciencia del estado interno o de las emociones constituye *una habilidad emocional*, sobre la cual se pueden edificar otras habilidades, como el *control emocional* y la *creatividad*.³⁵

Los estados internos son parte de un elemento fundamental del *proceso creativo* de Goleman, el inconsciente. Él expone, con base en la argumentación de Sigmund Freud, que gran parte de la vida emocional no cruza el umbral de la conciencia,³⁶ y es de esta manera,

³² Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos.

³³ Dewey, J., PhD. (2020). Daniel Goleman. *Salem Press Biographical Encyclopedia*.

³⁴ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 81

³⁵ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 83

³⁶ Sigmund Freud en Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 94

que la mayoría de las veces se puede sentir una emoción y no ser consciente de ello. En este sentido, afirma que “cualquier emoción puede ser — y normalmente es — inconsciente”.³⁷

Goleman explica que, aunque esto suceda, las emociones que se encuentran en el inconsciente tienen un poderoso impacto en la forma de percibir y de reaccionar de los seres humanos.

Así mismo señala una relación entre la intensidad emocional y la *percepción*,³⁸ pues argumenta que la vida emocional es proporcional a la capacidad de percepción que tienen las personas y es así que, la intensidad emocional será mayor para una persona con mayor capacidad de percepción.³⁹

Por otra parte, Daniel Goleman menciona que las reacciones, también nombradas impulsos, son el vehículo de las emociones y que la semilla de todo impulso es, lo que él llama, *sentimiento expansivo* que busca expresarse en la acción.⁴⁰

Uno de los impulsos más impactantes que menciona Goleman es la *pasión*. Él la define como una *motivación intrínseca* o como el impulso de hacer algo, por el mero placer de hacerlo.⁴¹ Es decir que, las motivaciones intrínsecas o pasiones también tienen origen en el inconsciente de las personas y están fuertemente ligadas a sus emociones. Por lo tanto, resulta necesario, para el proceso creativo, seguir los impulsos pasionales sin dudar de ellos.

Es así que Goleman llega a comprender el inconsciente como un almacén de conocimiento y sabiduría, que se comunica o manifiesta a través de *sensaciones percibidas de lo acertado*, también les llama *corazonadas* o *intuiciones*.⁴²

³⁷ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p.94

³⁸ Definida por el diccionario de Oxford como un primer conocimiento de una cosa por medio de las impresiones que comunican los sentidos. Oxford English Dictionary. Percepción. En Lexico. Consultado en: <https://www.lexico.com/es/definicion/percepcion>

³⁹ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 87

⁴⁰ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 11

⁴¹ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 37

⁴² Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p. 24

Seguir a la intuición, argumenta Goleman, es un punto importante para el *proceso creativo*, pues representa el riesgo que implica crear algo. Es por esta razón que el autor invita al lector a confiar en su intuición y aventurarse a crear desde su propio inconsciente.

Al seguir las corazonadas o los impulsos es inevitable llegar a las acciones que nos permitirán alcanzar un resultado final. Un concepto que Goleman maneja y que puede dificultar u obstaculizar llegar al resultado objetivo, es lo que él llama *la voz de juicio* y la define como la voz de la autocrítica destructiva que cuestiona el proceso y las ideas creativas.⁴³ Es necesario ignorar esta voz para poder fluir de una manera óptima en el proceso creativo y así alcanzar la meta que se desee.

La perspectiva de Goleman también incluye una acción que pueda ser original (novedosa) y funcional, es decir que tenga una función útil tanto para el creador como para los espectadores o comunidad que estén observando.

A éstos últimos Daniel Goleman les llama *público receptivo*, y son necesarios para crear un efecto específico, el cual dependerá de las reacciones de este público ante los estímulos recibidos de parte del creador.⁴⁴

Retomando la idea de Goleman, que señala que la *creatividad* es un momento que se construye, resalto los siguientes puntos del libro que Goleman, junto con Paul Kaufman y Michael Ray, escribe en el *Espíritu Creativo* con la finalidad de incentivar la creatividad de las personas y describir con precisión un *proceso creativo*:

Anatomía del *Momento Creativo*:⁴⁵

1. *Preparación del camino*. Daniel Goleman llama así a la acción de emprender la búsqueda de la información que pueda proporcionar alguna solución creativa. En esta situación señala que hay emociones inmersas, las cuales no es posible evitar sin abandonar el proyecto o reto al que se enfrenta una persona. Éstas son angustia, ansiedad y frustración, sin embargo, él invita a dejar de percibir las como emociones “negativas” o displacenteras, y propone que se les brinde una mirada más optimista,

⁴³ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p. 82

⁴⁴ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo.

⁴⁵ Término que utiliza Daniel Goleman Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. Los siguientes términos fueron recuperados de este texto.

como si fueran el trampolín hacia la *creatividad* o el tiempo dónde la noche oscurece con mayor intensidad antes del amanecer.

2. *Incubación*. La siguiente parte de un *proceso creativo*, indica Goleman, le concierne al inconsciente, ya que es considerada por el autor como tierra fértil para el proceso de la creatividad. En el inconsciente es donde se encuentran sentimientos hondos e imágenes exuberantes que constituyen la inteligencia de los sentidos.⁴⁶ Según Goleman, el conocimiento del inconsciente suele manifestarse como una “sensación percibida a lo acertado”, y esto es a lo que él llama *intuición*, la cual se alimenta del inconsciente.
3. *Soñar despierto*. Es la sección de un proceso creativo que requiere concentración y relajación en el aquí y ahora. Daniel Goleman argumenta que permitirse existir sin dejarse llevar por los pensamientos estresantes, angustiantes o estimulantes son fundamentales para entrar en contacto con el inconsciente.
4. *Iluminación*. En la *iluminación*, la cual suele ser la etapa más deseada y esperada de un *proceso creativo*, Goleman se refiere a la recepción o creación de una idea que le da solución al reto o situación a resolver.
5. *Traducción a la acción*. Ya que se ha elaborado una idea que puede resolver el reto, es necesario, resalta Goleman, traducirla a la acción, es decir, llevarla a cabo mediante pequeñas acciones que se acerquen cada vez más al resultado que se desea. Es necesario que estas ideas y acciones sean útiles tanto para la persona creativa como para su comunidad.

Por último, Goleman señala que el *proceso creativo* es un proceso fluido que constituye una serie continua de iluminaciones presentes desde el comienzo hasta final de la obra. Y por su parte, *el acto de creación*⁴⁷ es una serie larga de actos o acciones con múltiples y sucesivas *preparaciones, frustraciones, incubaciones, iluminaciones y traducciones a la acción*”.

Adjunto esta información porque me interesa ahondar en este nuevo concepto de *creatividad* que implica un trabajo emocional. Debido a que considero que algunos

⁴⁶ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p. 23

⁴⁷ Término usado por Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo.p. 28

intérpretes utilizan las emociones como una especie de vehículo para llegar a nuevas expresiones, las cuales están llenas de creatividad.

4.3. La creatividad según Lee Strasberg.

“Ayudo a cada individuo a ser consciente de las fuentes más profundas de experiencia y creatividad, y aprender a recrearlas a voluntad a fin de obtener un resultado artístico”.

—Lee Strasberg, *Un Sueño de Pasión* (1987).

Lee Strasberg (Polonia, 1901 – Nueva York, 1982) fue el *creador* de un método sistemático de formación de actores, el cual desarrolló con base en la obra de Stanislavski: el Método.⁴⁸ Sin embargo, Strasberg fue pionero en desarrollar conceptos como *Memoria Afectiva* y *Memoria Sensorial*, ambos elementos fundamentales en su propuesta de entrenamiento actoral y de los cuales se hablará más adelante.

Dado que en el contexto de la juventud de Strasberg la creatividad se experimentaba como *inspiración*, el artista no podía dominarla ni controlarla. Por esta razón a Strasberg le surge una necesidad: encontrar cómo un actor puede estar “inspirado” durante toda la obra.

Tiempo después, en 1923, Strasberg es estudiante de Richard Boleslavsky y María

Ouspenskaya, ambos actores entrenados bajo el Sistema de Constantin Stanislavski. Strasberg realiza una investigación profunda del Sistema de Stanislavski, sin embargo, identifica que este sistema tiene carencias en cuanto al fortalecimiento de la creatividad del actor. Así, Strasberg en sus años de profesor (1931 – 1982), diseña y desarrolla una técnica con ejercicios para fortalecerla y que ésta se mantenga durante toda la función.

De una manera parecida a la perspectiva de Goleman y en armonía con la manera de concebir la *creatividad* en el siglo XX, Strasberg también se interesaba por el entrenamiento y fortalecimiento de la *creatividad* de sus alumnos, aproximándose a ésta desde la percepción y las emociones.

¿Qué era la creatividad para Lee Strasberg? ¿Cómo diferencia una actuación creativa de una imitación? Como se mencionó anteriormente, Lee Strasberg tenía una necesidad por

⁴⁸ Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, p. 20

profundizar en una técnica de actuación que permitiera a los actores hacer una interpretación *real*, es decir, que la actuación contara *con vulnerabilidad, intimidad y proximidad*.⁴⁹

Recordemos que estas últimas, vulnerabilidad, intimidad y proximidad, se pueden lograr desde el ambiente de trabajo o estudio del actor. Estas tres características necesitan obligatoriamente un espacio seguro donde el intérprete pueda desarrollarlas. Para esto, es necesario que el director o maestro lo provea a través de la técnica, es decir, que a través de los conocimientos de la técnica que domina, pueda guiar de manera segura a sus estudiantes actores para logren desarrollar dichas características para sus personajes o ejercicios.

Strasberg estaba interesado en este tipo de actuación porque, según el documental de Cincuenta Minutos de Lee Strasberg, liberaba a los actores del cliché, de las expectativas que podían tenerse de los personajes y del comportamiento nervioso. Resultando así, personajes únicos, íntimos y vulnerables, interpretados por *un actor creativo*.

Para esto, el maestro Strasberg pedía a sus estudiantes actores buscar en lo profundo de su memoria para poder expresar emociones que dotaran a sus personajes de verosimilitud. Strasberg desarrolla los anteriormente mencionados conceptos, *Memoria Sensorial* y *Memoria Afectiva*, dentro de dichos conceptos, Strasberg lleva a cabo ejercicios para que los actores puedan reaccionar de una manera creíble y real a estímulos imaginarios. En estos ejercicios, se entra en un estado de alerta de los sentidos perceptuales y, como indica su nombre, las emociones.

Es así que, *El Método* está vinculado a la creatividad a partir de sus conceptos y algunos ejercicios de la siguiente manera:

1. *Relajación.*

La relajación, para Strasberg, es esencial en el actor. Pues además de que le permite a éste prepararse, deja al intérprete expresar libremente su creatividad, siendo capaz de realizar cualquier trabajo actoral en escena. Es de suma importancia que antes de cualquier ejercicio actoral, ensayo o función, el actor se encuentre relajado, ya que la relajación es el camino a la concentración.⁵⁰

⁴⁹ Beavan, C. (Director). (1997). *50-Minute Documentary on Lee Strasberg. The Method Man*. [Película, video online] BBC.

⁵⁰ Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, p. 162

2. *Concentración.*

Strasberg menciona que un actor puede enfrentarse a varios problemas a resolver al momento de ejecutar su escena. Por problemas se refiere a situaciones que necesitan una solución, por ejemplo, realizar con precisión el trazo que el director le ha indicado, llevar a cabo las acciones que le han marcado, estar atento a algún imprevisto, pues en caso de que suceda, ser capaz de seguir adelante y mantener al público atento a lo que hace. Para resolver estas situaciones, el actor necesita entrar en un estado de suma concentración que le permita encontrar la solución a los problemas planteados. Además de esto, la concentración, según el Método de Strasberg, permite que el actor llegue a un contacto profundo con sus emociones y vivencias que harán sus reacciones y acciones más genuinas y creativas.

3. *Memoria Sensorial.*

Como se mencionó anteriormente, Strasberg fue pionero en proponer las Memorias Sensorial y Afectiva en el campo de la actuación, pero ¿qué es la memoria sensorial?, ¿en qué consiste? La Memoria Sensorial es la capacidad o habilidad de poder recrear sensaciones experimentadas a voluntad. Está fuertemente vinculada con la concentración, pues se requiere un nivel óptimo de concentración para recrear una sensación físicamente ausente. Para poner en práctica este concepto, Strasberg diseñó el ejercicio de recreación, dónde el actor explora objetos y sensaciones a partir de los sentidos (vista, oído, gusto, tacto y olfato). Conforme el actor va avanzando en su entrenamiento bajo el Método, los ejercicios suben en grado de complejidad. Estos van desde sensaciones muy específicas como lo primero que se bebe en la mañana hasta sensaciones totales donde todo el cuerpo del actor debe recrear la sensación indicada.

Vista desde la perspectiva de la creatividad, mediante este concepto y ejercicio el actor puede arribar a un desbloqueo de emociones y vivencias, que fortalecen la concentración, y a la vez fomentan la creatividad. Pues el actor será capaz de construir un abanico de posibilidades para responder a las sensaciones que él mismo recrea.

4. *Memoria Afectiva.*

Parecido al concepto anterior, Strasberg también es pionero en introducir este concepto al mundo de la actuación. Este concepto, que también implica un ejercicio,

se define como la capacidad que tiene un actor relajado y concentrado para poder evocar una emoción al grado de poder revivirla o resentirla a voluntad.

El ejercicio consiste en que, durante la recreación de estímulos sensoriales, el actor sea capaz de percibir la modificación emocional que su recreación genera. Además, debe mantenerse concentrado y relajado para poder traducir esa emoción en una acción concreta y específica.

Vinculo este concepto con la creatividad, ya que, al tener un contacto emocional profundo, se generan con mayor facilidad los impulsos que llevan al actor a diferentes soluciones y a acciones totalmente genuinas.

5. *Ejercicio con Monólogo.*

El objetivo de este ejercicio de Strasberg es preparar al actor para controlar sus hábitos involuntarios. A partir de este ejercicio, el actor podrá dar significado a las palabras del personaje desde su vivencia y su misma conducta. A medida que avanza el proceso del actor, este ejercicio va aumentando su grado de complejidad. El monólogo sufrirá ajustes que pueden requerir emociones distintas a las que el actor trabaja de una manera constante.

Desde la perspectiva de esta autora, este ejercicio es un reto para el actor, ya que sitúa al actor en la necesidad de encontrar nuevas formas de expresión distintas a las acostumbradas del intérprete, pues alimenta y ejercita la creatividad del artista.

6. *Momento Privado o Íntimo.*

También llamado por Strasberg como la necesidad de *intimidad en público*. Se trata de un ejercicio de recreación sensorial de algún lugar o momento íntimo del actor que lo apoye en trasladar cierta privacidad, que lleva en la vida cotidiana, a la escena. Este ejercicio fomenta la relajación en el actor y refuerza la atmósfera de la historia contada atrayendo la atención del público.

Como se ha mencionado antes, para Strasberg la relajación es fundamental en el camino hacia la creatividad. Por eso, esta investigación considera importante la mención del ejercicio con monólogo de Strasberg para el fortalecimiento de la creatividad en el actor.

7. *Ejercicio del animal.*

En este ejercicio, que también se trata de una recreación sensorial, el actor aprende a diferenciar su conducta y la conducta de su personaje. Este ejercicio en particular apoya la caracterización física de un personaje. En él, primero es necesario hacer un trabajo de observación muy puntual de un animal para después poder recrearlo. Se recrea su peso, la sensación de cómo camina, cómo mueve ciertas partes de su cuerpo, etc.

Se toma en cuenta que este ejercicio también fortalece la creatividad del actor, ya que se necesita para encontrar un modo diferente de expresarse corporal o físicamente.

Para culminación de este subtema, se observan valiosos los conceptos que Lee Strasberg construyó y cómo los vinculó a la creatividad del actor para crear nuevas propuestas de personajes. Pues, son una manera diferente y, en mi experiencia, son eficaces para llegar a nuevas expresiones que funcionan para el fortalecimiento de la creatividad en el actor.

Capítulo V.- Construcción de una perspectiva humana: el proceso creativo desde Goleman y Strasberg.

Con base en las investigaciones de los teóricos estudiados en el capítulo anterior, comienzo una construcción del proceso creativo que surge de una autorreflexión o del estudio de sí mismo (introspección). Dando como resultado, una traducción del estado anímico a una acción auténtica y funcional junto con un impacto cultural.

Resalto la importancia de esta perspectiva porque, a partir de ella, el actor puede llegar a un conocimiento de sí mismo, a una apropiación de sus emociones y finalmente, a la expresión de éstas. Resultando en la posibilidad de ejecutar una actuación sincera, íntima, próxima y vulnerable, capaz de crear un impacto emocional para el público.

Para tener más especificidad es esencial puntualizar y explicar estos conceptos. Stanislavski definía como una actuación sincera, la capacidad del actor para ser consciente en sus momentos creativos, o como él los llama “de *inspiración*”, esto conlleva que un actor o actriz sea *lógico, coherente*. Necesita *pensar*, en un término de reflexión, *esforzarse, sentir y actuar en unísono con su papel*.⁵¹

Sumado a esto, es necesario recordar la definición de naturalidad que Patrice Pavice propone en su *Diccionario del Teatro*: “[...] *lo natural es todo aquello que, aun habiendo sido creado por el hombre, niega su condición de producto artificial [...] Una acción dramática que nos hace olvidarnos que estamos en el teatro, la consideramos natural*”⁵². En cuanto a una representación natural, el mismo teórico haciendo referencia a D. Bort, la define como: “*el intento de convertir el escenario en un medio coherente y concreto que [...] integra al actor y se presenta al espectador como si fuera la realidad misma*”.⁵³

En ese sentido, se utilizan conceptos como: acción *introspectiva*, acción *auténtica* y *funcional*, e *impacto cultural*. Los cuales, al no estar definidos explícitamente por los autores

⁵¹ Reynolds, E. (2003). *Manual del Actor*. México. Editorial Diana, p. 21.

⁵² Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Ediciones Paidós, p. 154 URL: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

⁵³ Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Ediciones Paidós, p. 154 URL: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

mencionados, se tomará como punto de referencia los diccionarios de Oxford y la RAE. Posteriormente, se les añadirá ciertos conceptos de los teóricos expuestos.

5.1 Acción Introspectiva.

Para explicar esta acción, es necesario recurrir a la definición de *introspección*, la cual, según el diccionario de Oxford, es una observación que una persona hace de su propia conciencia o estados de ánimo para reflexionar sobre ellos.⁵⁴ Según la RAE, la introspección es definida como una mirada interior que se dirige a los propios actos o estados de ánimo.⁵⁵

Partiendo de tales definiciones, retomo los argumentos que Daniel Goleman expone en su libro *Inteligencia Emocional* (1995). En este, él argumenta que, tanto para el control emocional como para la creatividad, es necesario algo que en la psicología se le denomina *cognición*, sin embargo, en palabras de Goleman, él prefiere llamar “conciencia de uno mismo o atención continua de los propios estados internos”.⁵⁶

La atención de los propios estados internos es fundamental para la expresión de las emociones y para la traducción de éstas a una acción. No se puede hablar de una expresión emocional sino hay una conciencia o una atención. Esto debido a que, según Goleman, la persona, en este caso el actor, puede ser arrastrado a un desequilibrio emocional al no estar consciente de la emoción que está experimentando y en consecuencia sentirse atrapada o desbordada por sus propias emociones e incapaz de escapar de ellas.⁵⁷

5.1.2.- La introspección de Lee Strasberg.

Antes de comenzar este subtema, es necesario resaltar el hecho de que el Método de Lee Strasberg es un entrenamiento que trabaja con base en la introspección. Sus ejercicios y técnicas dirigen al actor a una reflexión y contemplación de los propios estados internos.

⁵⁴ Oxford English Dictionary. Introspección. En Lexico. Consultado en: <https://www.lexico.com/es/definicion/introspeccion>

⁵⁵ Diccionario de la Real Academia Española. Funcional. Consultado en: <https://dle.rae.es/introspecci%C3%B3n>

⁵⁶ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p.81

⁵⁷ Mayer, J. en Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p.84

Dicho esto, inicio la descripción de técnicas y herramientas que aproximan al actor a este autoconocimiento.

1. Relajación y concentración.

Para llegar a una introspección óptima que pueda impulsar la creatividad lo primero que se necesita es entrar en un estado de concentración y relajación. Por ello, el maestro Strasberg diseñó un ejercicio llamado “*la silla*”.

En este ejercicio, lo que el actor necesita hacer es sentarse cómodamente en una silla y comenzar a mover parte por parte de su cuerpo, ya sea de cabeza a pies o pies a cabeza. Al mover cada parte del cuerpo encontrará tensiones (acumulación de energía, según Strasberg) que necesita liberar.

Las tensiones se liberan al mover específicamente cada zona del cuerpo. Esto, según Strasberg, puede despertar alguna emoción en el actor, por ejemplo, miedo o dolor, las cuales podrían obstaculizar la relajación. Es así que Lee Strasberg propone cuatro formas de verbalización. Estas se hacen de manera simultánea al movimiento del actor, lo apoyarán para saber lo que siente y optimizarán el proceso de relajación y concentración.

- 1.1 ¡Jaaaaah! — El actor emite este sonido desde el pecho mientras hace los movimientos de la relajación; esto permite que la emoción se exprese o libere mediante el sonido.
- 1.2 ¡Jah! ¡Jah! — El actor emita un sonido brusco y explosivo desde el pecho, esto, señala Strasberg, permite expresar emociones más fuertes e intensas.
- 1.3 Gibberish. — Esta es una verbalización que lleva el nombre de ‘*gibberish*’ debido a que el actor verbaliza un balbuceo para parar los pensamientos o prejuicios que puedan obstaculizar la relajación.⁵⁸
- 1.4 Verbalización. — El intérprete puede verbalizar en una palabra o frase corta cómo se siente en ese momento: «*¡siento dolor!*», «*¡tengo miedo!*», al realizar esto el actor puede apropiarse y ser consciente de su emoción.

⁵⁸ Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores, p.161

Desde la investigación de Daniel Goleman, también es importante la verbalización, pues sirve para apropiarse de la emoción que se siente en el momento preciso. Según el autor, es necesario apropiarse de una emoción para poder expresarla, además de que la verbalización apoya al individuo al mismo tiempo, a tomar conciencia de lo que siente.⁵⁹

2. La memoria sensorial.

Los ejercicios de memoria sensorial trabajan y fortalecen, además de la relajación y la concentración, la capacidad del actor para reaccionar a estímulos imaginarios, es decir, tener la capacidad de reaccionar, por ejemplo, a la estación invernal si así lo requiere la obra, aunque en el escenario se sienta una temperatura cálida.

Dedicarse a la exploración sensorial aporta credibilidad y congruencia al trabajo del actor. Además de que el actor es capaz de construir una atmósfera de acuerdo al contexto de la obra en cuestión.

El ejercicio de memoria sensorial comienza una vez que el actor está completamente relajado y concentrado. Pues, este ejercicio consiste en una recreación donde el actor hace usos de sus sentidos (vista, olfato, gusto, tacto y oído). El actor necesita recrear situaciones de su cotidianidad. Empieza por lo primero que bebe en la mañana, se concentra en el peso del objeto donde deposita lo que bebe, en su temperatura, la textura, el olor de la bebida, etc.

El actor necesita explorar diferentes posibilidades ante la recreación; cómo toma con sus manos el objeto, la sensación que le produce al recargarlo en su pierna o en alguna otra parte de su cuerpo.

Este ejercicio se va complejizando a medida que el actor avanza y domina las recreaciones. Como se mencionó anteriormente, se inicia con lo primero que bebe en la mañana; siguiendo con una tarea ante el espejo, ya sea afeitarse, peinarse, maquillarse, lavarse los dientes, etc. Después el actor realiza una acción sencilla como ponerse o quitarse los zapatos y calcetines o medias.

En un tercer ejercicio, el actor trabajará con el sol. El actor recrea la sensación del sol; el calor que le transmite en alguna zona específica del cuerpo. Luego comienza un

⁵⁹ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, pp. 100, 108, 372, 375,376 y 385.

ejercicio que, según Strasberg, se utiliza para verificar la capacidad de presencia y la intensidad de memoria sensorial recreando un dolor agudo. Es necesario señalar que en este ejercicio se trabaja con una zona específica del cuerpo a fin de estimular la concentración.

Lee Strasberg sugiere que la reacción del actor ante la sensación necesita ser intensa, ya que así es más fácil recrear el dolor de una manera congruente y convincente.

Seguido de este ejercicio, inician los ejercicios del gusto. El actor puede recrear sabores fuertes como el de un limón o vinagre. En el ejercicio de gusto también se puede explorar desde los otros cuatro sentidos, sin dejar de lado el gusto.

Una vez que el actor haya dominado estas recreaciones iniciarán las recreaciones de sensaciones totales. Como su nombre indica, las sensaciones recreadas abarcan todo el cuerpo sin pensar en una zona específica. Se comienza con un baño de inmersión, después una ducha, luego un baño turco o una sauna. También se puede recrear viento frío, caminar o pararse bajo la lluvia, etc.

Según el maestro Strasberg, la recreación de sensaciones totales desarrolla los sentidos y las percepciones vinculadas a esta. Además, este ejercicio ayuda a desbloquear zonas cerradas o inhibidas del individuo. Es importante señalar que en estas recreaciones todo el cuerpo del actor necesita estar relajado, concentrado y activo a los estímulos de la recreación.

De acuerdo con Strasberg, es fundamental que el actor se concentre en un objeto específico, por ejemplo: concentrarse en la temperatura del líquido de lo primero que bebe en la mañana, la textura del recipiente, las sensaciones que tiene al encontrarse con el objeto, esté presente éste o no, ya que las tensiones también pueden dispersarse de este modo, pues despiertan confianza en el actor y libera su espíritu creativo.⁶⁰

El trabajar en estos ejercicios (objeto — concentración), aporta al actor una base fundamental de apoyo, pues los objetos en los que el actor se concentra producen una sensación de creencia, fe y de involucramiento en lo que se está haciendo, y esto a su vez, según Strasberg, conduce a una experiencia y a un comportamiento inconscientes.⁶¹

⁶⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 72

⁶¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 75

Como una forma de complementación al trabajo de Lee Strasberg, Daniel Goleman apunta que la observación hacia lo que se percibe es de suma importancia para estimular el proceso creativo. Es necesario entrar en un estado de alerta o atención continua a la vida cotidiana y en ese estado de alerta atreverse a probar nuevas posibilidades, por ejemplo, notar cuantas veces tenemos contacto con el agua en la rutina cotidiana, ya sea en la ducha, o en el hielo de alguna bebida o las gotas de rocío del jardín⁶². De esta manera, se está abierto a toda una gama de información que puede servir como trampolín para la creatividad y en caso específico de la presente investigación, la creación de personajes.

3. Memoria Afectiva.

Lee Strasberg propone trabajar la memoria afectiva con el objetivo de que el actor pueda mostrar una interpretación conmovedora, convincente e incluso que sea capaz de repetirla a voluntad para cada función sin cansarse o desgastarse.

Strasberg explica que la memoria afectiva es aquella que captura la personalidad del actor de forma que las experiencias emocionales más profundas comiencen a responder.⁶³ Es decir, que la memoria afectiva trabaja sobre las vivencias más intensas e íntimas del actor para poder darle vida a los personajes y que estos puedan verse más reales o humanos.

Al ocuparse de la memoria afectiva, Lee Strasberg recomienda que el actor trabaje con memorias que tengan un lapso mínimo de siete años de haber ocurrido. Dado que al trabajar con alguna memoria o vivencia reciente se corre el riesgo de que el actor cambie ciertos elementos de su experiencia y por ende cambie lo que siente con respecto a esto o sencillamente desgaste la vivencia, obteniendo para después una reacción emocional nula.

La memoria o recuerdo afectivo es el material básico para revivir algo en el escenario y, naturalmente, para la creación de la experiencia escénica. Lo que el actor repite función tras función no son ya palabras y los movimientos que hizo ayer, sino el recuerdo de una emoción que él alcanza a través del pensamiento y una sensación.⁶⁴

⁶² Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo.p 195

⁶³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 85

⁶⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. p. 90

Una vez que el actor se encuentre relajado y concentrado, que haya trabajado y dominado la memoria sensorial, puede empezar a explorar la memoria afectiva. En este ejercicio recreará personas, sensaciones y situaciones con las cuales el intérprete podrá hacer contacto con su emoción. Es de suma importancia recordar que las experiencias emocionales pueden ser felices, aterradoras, tristes, etc., y es necesario evitar tener prejuicios ante éstas.

Lee Strasberg, señala también, que es esencial evitar trabajar directamente en la emoción, pues ésta se puede ver forzada o empujada. Recomienda mantenerse concentrado en los objetos y/o elementos sensoriales que forman parte de la experiencia.⁶⁵ Por ejemplo, si se trabaja con el recuerdo de una experiencia que sucedió en una habitación, el actor necesita concentrarse en el tamaño de la habitación, en la temperatura que había, si era de día o de noche, el olor del cuarto, el color de las paredes, si había un sonido en específico, etc. Concentrándose en estas sensaciones es que el actor puede revivir ese momento y la emoción que sentía en esa experiencia.

Una vez que el actor ha removido las experiencias emocionales más hondas de su pasado, de acuerdo con Lee Strasberg, necesita llevar la emoción al escenario. “Debe fundir su emoción personal con el personaje y acontecimientos a los que está dando vida”.⁶⁶

Es importante para la comprensión de la presente investigación, saber que el Método es bastante amplio y que se encuentran varias posturas y aproximaciones de diferentes maestros. Algunos ejemplos de esto es Stella Adler y Sanford Meisner, que en palabras de David Krasner, fueron los que expusieron con mayor éxito esta técnica en Estados Unidos.⁶⁷

Sin embargo, son posturas un tanto diferentes a las de Strabaerg, por ejemplo, Adler hace mucho hincapié en que el actor observe el contexto sociológico y no recurre en ningún

⁶⁵ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 86

⁶⁶ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 88

⁶⁷ Krasner, D. (2001). *Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting*. en Houdge, A. (Ed.), *Twentieth Century Actor Training* (2da ed., pp. 129 – 150). Routledge.
<https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/Twentieth%20Century%20Actor%20Training%20Actor%20training.pdf>

momento a la memoria emocional, más bien que trabaja con las ideas que el texto le brinda para poder extraer emociones partiendo del diálogo.⁶⁸

Desde la perspectiva de la autora de la presente investigación, ambas posturas llevan a una expresión emocional. La diferencia está en la manera en que se decide expresar la emoción, por la memoria afectiva o por lo textual, sin embargo, es importante recalcar que el intérprete puede escoger el camino que a él o a ella le funcione, sigue siendo el Método, aunque desde diferentes perspectivas.

4. Privacidad pública

Una de las herramientas que Lee Strasberg propone y que está fuertemente vinculada a la memoria sensorial y afectiva es *el momento privado o íntimo*. Se trata de un ejercicio donde el actor puede encontrar una liberación de sus emociones y elevar su energía teatral.⁶⁹

Según Lee Strasberg, un momento privado necesita ser preciso y concreto. Para poner en práctica este ejercicio, se requiere que el actor se auto observe y reflexione cuáles son sus momentos privados (un momento privado, según Strasberg es más allá de estar solo o ser personal), es decir, identificar cuáles son esas acciones que se llevan a cabo en soledad y que no se podrían seguir haciendo si hay alguien más. Una vez que se reconoce el momento, el actor necesita identificar qué es lo que le pasa, cómo le afecta la acción que lleva a cabo.

El actor necesita, entonces, entrar en un proceso de recreación de ese momento íntimo para poder trasladarlo al escenario. Comienza a utilizar la memoria sensorial para crear el espacio donde ocurre su momento privado. Necesita concentrarse en sus sentidos para que sus acciones dentro del espacio puedan ser realizadas con sentido de verdad o verosimilitud.

Cuando el intérprete está atento y concentrado a las sensaciones del espacio en el que sucede su momento privado, comienza con las acciones que necesita realizar. Puede que el momento privado resulte en un baile desenfrenado o canto. Puede que sea un momento de preocupación o una reflexión en voz alta, incluso puede ser un momento para arreglarse antes de salir a algún lugar.

⁶⁸ Adler, S. (2000), *The Art of Acting*. New York, E.E.U.U.: Applause Book. pp.38 y 39

⁶⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 92

De acuerdo con Lee Strasberg, este ejercicio es específicamente útil en la preparación de los actores, pues suprime “cuestiones de interpretación”, es decir, que el actor no se juzga al realizar el ejercicio y evita pensar en lo que “debería” ser, hacer o incluso sentir.

A este último argumento de Strasberg, se puede adherir la perspectiva de Daniel Goleman acerca de la voz de juicio o el sentido del “debe ser”. Según Goleman, la voz de juicio, o como él escribe la VDJ, es la voz de la culpa o crítica que llevamos dentro. Goleman señala que, para empezar a ocuparse de ella, se necesita reconocerla en uno mismo.

La VDJ puede afectar de distintas maneras, según el autor del *Espíritu Creativo*, puede ser que la voz de la autocrítica sea la más dura y temida, sin embargo, también existe la voz del juicio que supuestamente tienen las demás personas hacia la persona creativa. Se incluye también la noción de lo cultural, social y moralmente adecuado.

La VDJ, como explica Goleman, puede frenar impulsos importantes que pueden ser de gran avance para la persona creativa. Debido a esto, el autor propone ciertos ejercicios para trabajarla. Uno de estos mantiene cierta similitud al ejercicio de la silla de Strasberg, pues consiste en sentarse cómodamente, estar atento a las sensaciones que hay y a la sensación del cuerpo del creador.

Por otro lado, Goleman hace referencia a la idea Zen de la “no-mente”, la cual consiste en fundirse con la actividad que se está realizando. Goleman la describe como “una conciencia precisa durante la cual uno no es perturbado por la *cháchara* habitual interior con que nos distrae la mente”.⁷⁰ En este estado de conciencia no hay dudas sobre si el trabajo es bueno, si debería ir de tal manera o si tiene las cualidades con las que “debería” cumplir. Según Goleman, en el estado de la “no-mente” sólo está el hacer.

Como una segunda parte de este proceso de introspección, hay tres ejercicios que Lee Strasberg planteó, los cuales están de cierta manera vinculados con el siguiente apartado del capítulo (Acción auténtica y funcional). Estos son los ejercicios de *Song and Dance*, *Improvisación* y *Animal Exercise*.

⁷⁰ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p.62

El primero, *Song and Dance*, consiste en dos actividades. En una, el actor canta alguna frase sencilla de alguna canción. Lee Strasberg en *Un Sueño de Pasión* toma de ejemplo la frase: “que los cumplas feliz” de la canción feliz cumpleaños. El actor necesita alargar cada sílaba de la frase. Ejemplo: “Queeeeeeeee loooooos cuuuuuuum-plaaaaaas...”

La actividad vocal del ejercicio, señala Lee Strasberg, fomenta en los actores romper con sus hábitos más arraigados y los obliga a explorar nuevas posibilidades de expresión. De la misma manera, el sonido necesita ser fuerte y contundente, pues esto liberará la voz de las tensiones que se pueden generar por el movimiento del cuerpo. Según el creador del Método, es necesario que el actor sea consciente de lo que siente y pueda expresarlo, no con palabras, sino con la melodía que trabaja.

La segunda actividad es el movimiento del cuerpo. En esta actividad el actor necesita moverse de manera específica y espontánea para después repetir lo que hizo y crear un ritmo. Lee Strasberg sugiere que se eviten los movimientos de baile o que estos sean un hábito del actor, ya que con esta actividad también se busca una exploración de nuevas expresiones.

En este ejercicio, se combinan las dos actividades y se realizan de manera simultánea. Esto ayuda al actor a despojarse de los hábitos orales y a mejorar el dominio de la expresión facial.⁷¹ Según Strasberg, mientras el ejercicio se desarrolla y el actor va adquiriendo práctica, los intérpretes pueden adquirir mayor consciencia de lo que pasa en su interior.

De acuerdo con Lee Strasberg, los ejercicios de improvisación son muy necesarios para el desarrollo de los actores, pues fortalecen la escucha activa entre ellos. Algunos de los ejercicios son

1.- El ejercicio de “*Farfullar*”.

Este ejercicio se diferencia a la vocalización de “Gibberish” en la Silla, pues éste implica que los actores emitan sonidos sin sentido, en vez del diálogo dentro de una escena. Esto, según Lee Strasberg, obliga al actor a ser muy claro en lo que quiere transmitir, así como obliga

⁷¹ Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.

también a su interlocutor escénico a tratar de comprender lo que su compañero le quiere transmitir, evitando que se limite a esperar sus diálogos.

2.- *Ejercicio de una Palabra.*

Implica que sea un ejercicio de una sola persona. En este, se le da al actor una palabra y un minuto de tiempo. Pasado el minuto, el actor necesita haber usado la palabra en mímica de una forma vívida, aguda y teatral. Durante el ejercicio está permitido hacer sonidos siempre y cuando no sean palabras.⁷² Según Lee Strasberg, este ejercicio incita al actor a desarrollar una idea precisa de las cosas que se desean transmitir. Además, entrena la capacidad de actor para percibir posibilidades del *pensamiento y sentido para a ser estimulado de forma inmediata.*⁷³

3.- *Improvisación de una Frase.*

Según el maestro Strasberg, fue diseñada para mostrar que cualquier expresión verbal puede querer decir cualquier cosa según su contexto y aproximación. Pues, las mismas palabras en diferentes situaciones y pronunciadas por diferentes personajes, pueden tener distintos significados. El ejercicio desarrolla la creatividad del actor mostrándole que el sentido de las palabras deriva de lo que se está haciendo en el escenario.

4.- *Improvisación de Tres Palabras.*

Ésta se lleva a cabo entre dos personas, se les dan tres palabras y un minuto, como en improvisaciones anteriores. Además de esto, necesitan escoger una situación básica y aportar a esas tres palabras un significado interesante.

Para este ejercicio el actor necesita ver lo que hay detrás de cada palabra y evitar percibir las como un “salvoconducto”, según Lee Strasberg. Es decir, que el actor evite estar esperando las palabras clave del texto de su compañero para empezar a decir su texto.

⁷² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg.* Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 82

⁷³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg.* Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 83

También esta improvisación pone a prueba la disposición del actor para actuar sin que sepa el resultado final y permita la fantasía.⁷⁴

Según esta investigación es importante que el actor pueda arriesgarse, estar dispuesto a interpretar de manera diferente una situación y sobre todo a comprender tanto la situación, como su parlamento. Pues esto podrá darle al montaje u obra diferentes y variados resultados que el actor puede explorar, así como evitar que los intérpretes caigan en la anticipación, es decir, que se apresuren a decir su texto revelando que ellos ya saben lo que van a hacer y/o decir.⁷⁵

5.- *Animal Exercise. (El Ejercicio del Animal).*

Éste consiste en observar detalladamente a un animal para descubrir sus movimientos y recordarlos con la mayor exactitud posible. Después los imita y este tipo de imitación necesita ser objetiva, ya que el actor requiere utilizar una energía corporal distinta a la que posee.

En correspondencia con *Un Sueño de Pasión*, Lee Strasberg explica que el actor necesita, en primer lugar, reconocer las diferencias físicas entre él mismo y el animal referente, pues requiere crear esas mismas diferencias mediante el dominio de su energía corporal. En un principio, no hay necesidad de utilizar la memoria sensorial o la afectiva, pues en este momento es una práctica de observación objetiva, explica Strasberg, que permite el aprendizaje de la dominación, definición y el seguimiento de las distintas órdenes dadas a las diferentes zonas del cuerpo para imitar al animal. Luego, es necesario aprender a repetir, mediante el cuerpo del actor, la energía del animal, se necesita reconstruir la sensación de su pelaje, su estatura, el peso de su cuerpo, la velocidad con que se mueve, etc.

Este ejercicio ayuda al actor a reconocer las diferencias entre sí mismo y el personaje, así como su caracterización física, el tipo específico del personaje distinto del actor. De igual manera, obliga al intérprete a romper con sus propios hábitos.

Es esencial que se recuerde que todos los ejercicios del Método de Lee Strasberg se llevan a cabo bajo una guía y un entrenamiento en un espacio cerrado donde se observa la

⁷⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 84

⁷⁵ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p.158

relajación en silla, los ejercicios previamente descritos y las escenas que los actores eligen para trabajar. Pasada su escena el maestro o guía da una retroalimentación de los aciertos y complejidades que observó en el actor al pasar su ejercicio.

La perspectiva de Daniel Goleman complementa la idea general de estos ejercicios, pues en su libro *El Espíritu Creativo* menciona que para ser una persona creativa es necesario aprender a tomar riesgos, ser adaptativos, flexibles y sobre todo estar abierto a nuevas posibilidades.

De acuerdo con Goleman, quién hace referencia a la perspectiva de la cultura oriental en cuanto a la creatividad, es necesario ser adaptativos y flexibles como el agua,⁷⁶ ya que así, la persona creativa puede adaptarse a la situación para buscar soluciones que funcionen para la problemática* creativa.

Para concluir este subtema, retomo los argumentos de Daniel Goleman, donde señala que otra de las formas de tener un proceso introspectivo, es mediante la meditación y afirma que al tener momentos de reflexión se puede incentivar la creatividad.⁷⁷ Y, respecto a Lee Strasberg, recordar que su proceso de introspección requiere de un orden y un seguimiento lineal de sus niveles para que sea un proceso óptimo que lleve al descubrimiento de nuevas posibilidades artísticas dentro del actor.

5.2 Acción auténtica y funcional.

*“Nosotros proponemos un teatro de experiencias auténticas. Lo esencial de éstas es que el actor aprende a conocer y a hacer a través de un conocimiento sensorial”.*⁷⁸

Las definiciones que se exponen en este subtema son las de “auténtico” y “funcional”. Según la RAE, la primera es, entre otras, «*congruente o consecuente consigo mismo, que se muestra tal y como es*».⁷⁹ Mientras que para “funcional” hay dos definiciones que llaman la atención, una es «*dicho de una cosa: Diseñada u organizada atendiendo, sobre todo, a la facilidad,*

⁷⁶ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p.64

⁷⁷ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p.194

* Utilizo la palabra “problemática” para referirme al contexto de la persona creativa.

⁷⁸ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

⁷⁹ Diccionario de la Real Academia Española. Auténtico. Consultado en: <https://dle.rae.es/aut%C3%A9ntico>

*utilidad y comodidad de su empleo» y otra, «dicho de una obra o técnica: Eficazmente adecuada a sus fines».*⁸⁰

Por otro lado, el diccionario de Oxford define “auténtico” como «*que tiene una personalidad peculiar que impresiona a los demás*»,⁸¹ y “funcional” lo define como «*que se caracteriza por tener una utilidad eminentemente práctica.*»⁸²

Según el maestro Lee Strasberg, la actuación se compone de tres cosas: impulsos, que pueden ser conscientes o no; creencia, es la fe del actor en lo que dice, hace y siente; y por último la concentración. La concentración, como se comprendió en el apartado anterior, es de los componentes más importantes para una actuación óptima, íntima y verosímil. Según el creador del Método, la concentración mantiene una relación recíproca con los impulsos y las creencias, pues un actor que está concentrado en algún objeto o sensación, es capaz de seguir sus impulsos y además tiene la confianza para seguirlos. “El actor que cree lo suficiente y tiene voluntad para seguir su impulso, se encuentra de ordinario concentrado”.⁸³

Es así, que el maestro Lee Strasberg propone que para preparar al actor a estar “auténticamente vivo”, es decir, que pueda interpretar un personaje de manera humana y verosímil, necesita estar condicionado a seguir impulsos de estímulos imaginarios; hacerlos de una manera real, (creíbles y congruentes para sí mismo) y poder despertar las apropiadas respuestas sensoriales, emocionales y motrices de acuerdo el personaje lo requiera.

Una vez que el actor ha alcanzado la habilidad de reaccionar desde la emoción puede empezar a trabajar para fusionarse en todas las facetas con el papel a interpretar. A este trabajo Lee Strasberg lo denomina como *preparación o entrenamiento avanzado*, lo llama de ese modo porque la complejidad radica en que el actor necesita invertir las premisas en las

⁸⁰ Diccionario de la Real Academia Española. Funcional. Consultado en:
<https://dle.rae.es/funcional?m=form>

⁸¹ Oxford English Dictionary. Auténtico. En Lexico. Consultado en:
<https://www.lexico.com/es/definicion/autentico>

⁸² Oxford English Dictionary. Funcional. En Lexico. Consultado en:
<https://www.lexico.com/es/definicion/funcional>

⁸³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 71

que trabajó en la introspección. *“Ahora debe aprender a prestar todos esos recursos al papel”*.⁸⁴

En el libro *Conversaciones con Lee Strasberg*, Strasberg señala que hay una línea invisible entre la reacción emocional del actor y la del personaje que el actor necesita cruzar, sin embargo, sólo él podrá cruzar esa línea desde el autoconocimiento y la introspección. Cuando el actor traspasa esa línea, su preparación y atención necesita ser doble para evocar sus reacciones y ajustarlas a las necesidades del papel.

En esta parte del proceso creativo, los objetos (imaginarios o no) en los que el actor enfoca su concentración siguen siendo muy importantes, ya que estos objetos derivan de *la lógica de una obra*⁸⁵ en específico y son el armazón de lo que se trata de “traer a la vida”.

De acuerdo con el creador del Método, cada obra tiene una complejidad lógica, sin embargo, dentro de los objetos que derivan de la lógica de una obra, pueden encontrarse: la lógica de las circunstancias previas, la lógica del personaje, la de los objetos sensoriales esenciales, la de la situación y la de un determinado acontecimiento.

Aunque es necesario atender a las lógicas mencionadas, también es importante que esa lógica evite ser mecánica y se ajuste a lo real. *“En realidad, cada cosa tiene una manifestación real. Una causa real tiene una relación real a un resultado real, y esa relación —si no se percibe— puede causar estragos en nuestro entendimiento”*.⁸⁶

Según el autor, hay una gran diferencia entre una actuación mecánica y una que siga una lógica real. La primera, supone que un acercamiento que se concentre en la obra “debe” conducir a un trabajo seguro, creativo, que “merezca la pena”. Mientras que la segunda, *“nace de un entendimiento «erróneo» de la relación del trabajo del actor con respecto a la escena”*.⁸⁷ En este sentido, la palabra *erróneo* hace referencia a que no hay un “deber ser” para el personaje. Hay una lógica que el actor necesita seguir para construir la congruencia

⁸⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 96

⁸⁵ Concepto de Lee Strasberg usado en Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 96

⁸⁶ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 97

⁸⁷ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 97

de su personaje, sin embargo, un sobre entendimiento mecánico llevaría al actor a un análisis innecesario de lo bien o lo mal que están las acciones de su personaje. Esto en lugar de impulsar a los intérpretes, les detiene y hace su actuación más rígida e incluso en ocasiones forzada.

De acuerdo con Lee Strasberg, las fuentes creativas provienen de aquello que despierta (consciente o inconsciente) los poderes de la imaginación. En este sentido, es importante explicar que con este término de imaginación, Strasberg se refiere a la recreación de estímulos de alguna experiencia pasada o vivida. Por este motivo yo propongo cambiar esta última palabra por “recreación”. Según Strasberg, esta es la auténtica lógica de la vida creativa del artista.

Para lograr una actuación que pueda seguir una lógica real, Lee Strasberg propuso lo siguiente a sus alumnos.

1. *Estar realmente envuelto con la escena (confianza y concentración).*

Se refiere a soltar las posibles preocupaciones del actor por la escena. El intérprete necesita estar profundamente concentrado y tener fe en lo que está haciendo.

2. Tener en cuenta *la lógica de las circunstancias previamente expuestas.*

Es fundamental que un actor conozca a profundidad su personaje. Atender a las circunstancias previas de éste apoyará al actor a tener congruencia al interpretar a su personaje. ¿Qué estaba sintiendo poco antes de entrar a escena?, ¿por qué situación estaba pasando?

Esto, aparte de dar dirección y congruencia al actor, aporta claridad al espectador con respecto a la historia en cuestión.

3. *Crear la lógica del personaje.*

Se refiere a la conciencia de las cualidades de un personaje y a un grado necesario de experiencias para producir esas cualidades.

El actor necesita profundizar en las cualidades y necesidades de su personaje. Crear conexiones unas con otras para que pueda producir una actuación congruente.

4. *Crear la lógica de los objetos sensoriales esenciales.*

El actor necesita crear ciertos elementos que son parte de un ambiente concreto. En ocasiones los escritores no enfatizan en ellas, sin embargo, el actor necesita ser capaz

de recrearlas de una manera sensorial para poder representarlas en la escena. Por ejemplo, el clima de la escena; la temperatura; olores; etc.

5. *Lógica de la situación o acontecimiento.*

Se refiere a cómo las situaciones o acontecimientos modifican al personaje en cuestión. El actor necesita tomarlos en cuenta para poder transitar por los cambios físicos y anímicos de una manera congruente.

6. *Lógica para el “momento de dificultad”.*

Esta lógica hace referencia a las acciones que dan a un personaje una cualidad o una caracterología, es decir, un *conjunto de peculiaridades que forman el carácter o modo de ser de una persona*.⁸⁸ Las acciones, según Lee Strasberg, sólo tienen valor escénico *cuando definen áreas de conducta que, de otra manera, el actor no crearía*.⁸⁹ Las acciones son *actividades deliberadas*, pueden ser de tipo físico o reflexivo y éstas proporcionan al actor algo congruente que representar y/o que reflexionar.⁹⁰

Strasberg propone concebir la idea de *acción* como una pista importante para los momentos difíciles que, de otra manera, el intérprete no podría definir ya que, a veces, el autor no le conduce a estas.⁹¹

Otras de las observaciones que Lee Strasberg señala para trabajar de una manera congruente son: empezar desde donde quiera que el actor se encuentre, es decir, si al actor no le parece un obstáculo el reconocer dónde está tenso, dónde está relajado y qué necesita hacer en ese momento, entonces está partiendo desde el momento de realidad en el que se halla y puede comenzar con una identificación de los recursos internos. Esto, según Strasberg, se convierte en una etapa del trabajo creativo que conduce a resultados apropiados.

En el libro *Conversaciones con Lee Strasberg*, se comenta que se necesita construir sobre esa realidad con la que el actor comienza. Necesita alimentarla y desarrollarla para

⁸⁸Oxford English Dictionary. Caracterología. En Lexico. Consultado en: <https://www.lexico.com/es/definicion/caracterologia?locale=es>

⁸⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 111

⁹⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 112

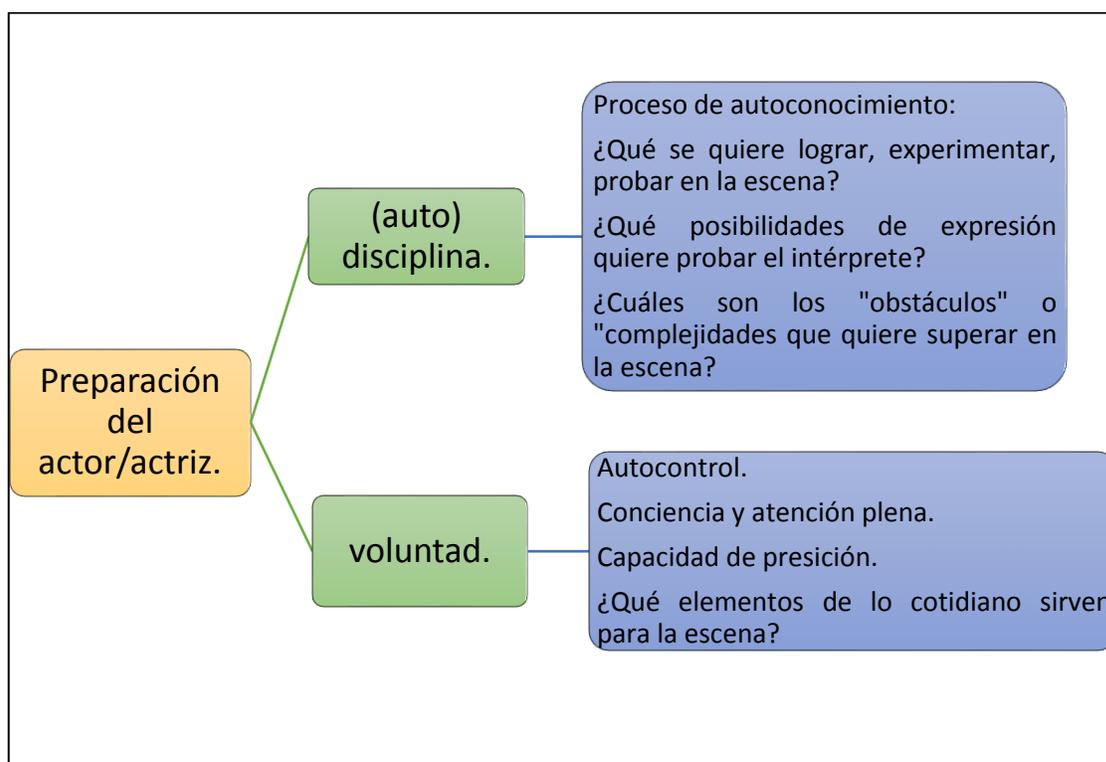
⁹¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 113

poder crear, ya sea con un objeto, con un pensamiento o con una sensación, a través de la necesidad que a su vez se refuerza con creencia y concentración.

Por otro lado, Strasberg señala la *(auto) disciplina* y la *voluntad* como herramientas clave para un trabajo verosímil y congruente. En las definiciones de funcionalidad, se señala que algo funcional precisa ser útil, cómodo, práctico y adecuado a sus fines.

Los ejercicios y procesos para lograr la (auto) disciplina y la voluntad que Strasberg propone desarrollan la capacidad del actor o actriz para reconocer desde dónde empiezan y a dónde quieren llegar con su interpretación, también dichos procesos y ejercicios generan en el actor grados de conciencia y/o atención plena dentro y fuera del escenario. Habilidades que son útiles, ya que le sirven al actor para identificar sus tensiones, sus complejidades al actuar y así mismo plantear soluciones de una manera cómoda, debido a que se puede partir de estos procesos con facilidad simplemente haciendo auto observaciones y cuestionamientos. En este sentido también sería un punto práctico, ya que no se necesita más que tener un proceso de introspección. Por último, es adecuado porque los resultados se pueden ver en las mejorías del actor o actriz que está llevando a cabo estos ejercicios de la (auto) disciplina y voluntad.

En el esquema siguiente, se resume superficialmente cómo son estos ejercicios y procesos:



Mapa conceptual 1. Preparación del actor/actriz. Fuente: elaboración propia.

La *(auto) disciplina*, en este sentido, es el proceso en cual el actor define lo que quiere lograr en su ejercicio, ensayo o presentación.⁹² Para estar en dicho proceso, el actor necesita tener claridad y especificidad, pues necesita tratar con las complejidades individuales de sus escenas y darles solución a estas mismas. Por ejemplo, si el actor o actriz está teniendo dificultades de anticipación, es decir, que se anticipa o adelanta a sus reacciones o a su texto, puede entrenar su voluntad atendiendo lo que pasa en el momento presente y siendo plenamente consciente de lo que se suscita en la obra en ese momento específico. También puede estar atento en la cotidianidad para saber que reacciones auténticas puede trasladar de la vida al escenario.

⁹² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 123

El trabajo con la (auto) disciplina necesita, igual que la acción introspectiva, una autoobservación, en la cual el actor requiere reflexionar sobre qué es lo que puede hacer o probar realmente en la escena que quiere representar. Strasberg señala que es necesario la experimentación, y dentro de ésta se menciona que no hay nada erróneo o equivocado, ya que la cualidad de la experimentación es siempre el aprendizaje.⁹³

Como reflexión dentro de este trabajo de investigación, es crucial tener en cuenta que la autoobservación no implica que el actor se esté juzgando al trabajar, ni poniendo una “barrera” que le impidan desempeñarse sobre el escenario. Esto es resultado de las propias tensiones de los intérpretes y es un gran indicador de que un actor o una actriz están desconcentrados, tensos e incluso incómodos con su propio proceso.

Un proceso de autoobservación, desde la perspectiva de Strasberg conlleva una especie de registro sin juicios de valor o adjetivos calificativos que apoyen a los intérpretes a saber en qué dirección desean ir dentro de la escena. Es decir, que se haga registro de qué necesitan para poder obtener los resultados actorales que desean. Si bien es importante el resultado para poder fijar un objetivo, es más importante el registro del proceso para obtener tales metas.

El propósito que Strasberg marca entrenando la (auto) disciplina es hacer conscientes a los actores de sus propias necesidades técnicas, es decir, trabajar para alcanzar y poder apropiarse de aquellas características con las cuales no se cuenta.⁹⁴ Para esto, es necesario que el actor tenga confianza y fe, como se mencionó anteriormente, en sí mismo al trabajar, así como tener la capacidad de ser flexible y adaptarse para resolver situaciones complejas. Pues la (auto) disciplina capacita al actor para mantener ciertas consideraciones en mente, por ejemplo, corregir una dificultad específica, puede ser la dicción, la fluidez al hablar, etc.

¿Cuáles serían características esenciales para determinar si un actor o una actriz están teniendo esta consciencia plena o están juzgándose, o utilizando la VDJ, como lo señalaría Goleman? A perspectiva de esta autora, las características que diferencian a un actor que está

⁹³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 124

⁹⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. pp.124 y 125

teniendo un proceso de conciencia plena en su trabajo de otro que está en su VDJ serían que hay una reflexión de parte del intérprete para saber cómo es que se aproximará a sus respectivos personajes, hay una disposición para probar nuevas maneras de acercarse a estos papeles, hay juego, se arriesgan a explorar formas nuevas de interpretación. Hay cierta vinculación con sus compañeros actores y actrices, hay una gran vinculación y colaboración con su director, pueden proponer ciertos rasgos del personaje, y también hay una negociación con quien dirige. Se abre el espacio para la creatividad, es decir, que se dan el tiempo, y se permiten ser creativos, aunque puede ser que haya veces en que ciertos caminos no los acerquen como ellos desean. Otra característica es la concentración, un actor concentrado no puede estar juzgándose porque toda su atención se centra en su hacer, en los objetos y/o en su emoción.

Un ejemplo de una actuación que tiene este proceso de autoobservación y concientización es la de Robert de Niro en *Taxi Driver*, aunque él se entrena dentro del Método desde la perspectiva de Adler,⁹⁵ se puede ver en su proceso varias de estas características. Por ejemplo, que se hizo taxista un tiempo para poder abordar al personaje desde su vivencia, tiene varias escenas que parten de la improvisación, ésta última se logra sólo si un actor está concentrado y atento a lo que está pasando con su personaje y en la escena, además de que incluye el juego y el arriesgue.

Por otro lado, Stanislavski narra su proceso colaborando con el director Ryabov, en el cuál este último interrumpía a Stanislavski y cambiaba el perfil psicológico de su personaje constantemente. El actor relata que se sentía nervioso, incomodo y rechazaba en gran medida los cambios que su director le hacía. Sin embargo, se dio cuenta de que estaba siendo demasiado duro para interpretar su papel y esto generaba que su personaje sólo mostrara elementos desagradables para el mismo actor.⁹⁶ Esto sería un ejemplo de un actor que está tenso y juzgando su propio trabajo. Se hace referencia a esta situación de Stanislavski para señalar que a cualquier actor sin importar su nivel puede pasar por esta misma. Se añade la

⁹⁵ [Listado de los antiguos alumnos de Stella Adler Studio of Acting](s.f.). Stella Adler Studio of Acting. <https://www.stellaadler.com/alumni/>

⁹⁶ Krich, H. & Cole, T. (1978). *Actors on Acting: the techniques, and practices of the great actors of all time in their own words*. E.E.U.U.: Crown Publishers, 6ta Edición. p.489

reflexión de que por eso mismo es importante contar con una técnica a la que el actor pueda recurrir para después poder desempeñarse de una manera más óptima.

Mientras que la voluntad es la habilidad del actor para combatir los problemas o las dificultades técnicas que se le pueden presentar.⁹⁷ La voluntad se entrena, según Strasberg, desde la autoconciencia y la autoobservación constantes. Implica que el actor sea consciente de cómo su organismo funciona en la cotidianidad, qué impulsos se producen bajo qué condiciones y qué ocurre cuando los expresa.⁹⁸ La *voluntad* se entrena desde el comienzo, aunque los actores no sean conscientes de esto, pues la *voluntad* es lo primero que conduce al actor a usar sus recursos inconscientes y permite que fluyan a través de su instrumento.⁹⁹

Una característica de la *voluntad*, según Strasberg, es que entra en cada fase de la preparación del actor. “*Nada puede ocurrir sin que la voluntad sea con ello forzada*”.¹⁰⁰ Ésta, a su vez apoya al actor a controlar lo que hace en escena, ejercitando su autoobservación, el intérprete puede ser consciente de las dificultades que pueden suscitar en la escena.

Este proceso, como se mencionó anteriormente, requiere una exploración de sí mismo, la cual necesita disposición,¹⁰¹ pues para que el actor supere sus complejidades es imprescindible que tenga una meta establecida a donde llegar. Recordemos la premisa que Strasberg establece: “[...] *mayor control posible sobre tu equipo** y, por lo tanto, *mayor capacidad para crear lo que deseas crear y cuando deseas hacer*”.¹⁰²

Un ejercicio que entrena la voluntad como herramienta aparte es el ejercicio de *Song and Dance* [ver pág.37]. Como se describió anteriormente, este es un ejercicio que apoya a los actores a romper con sus hábitos más arraigados y arriesgarse a explorar nuevas

⁹⁷ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 129

⁹⁸ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 130.

⁹⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 130

¹⁰⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p.130

¹⁰¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 131

*Con equipo se refiere al cuerpo, mente y emoción del intérprete.

¹⁰² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 133

posibilidades, libera sus voces de tensiones, apoya a los intérpretes a tomar conciencia de sus sentimientos y capacidad para expresarlos, etc., sin embargo, también permite *un contacto con el impulso*.¹⁰³

De acuerdo con el maestro Lee Strasberg, los impulsos siempre están presentes cuando el actor está en escena. Pueden ser impulsos internos que raramente se expresen, sin embargo, se revelan por el hecho de que algunas partes del cuerpo comienzan a moverse o sacudirse, esto Strasberg lo llama: “*expresión nerviosa involuntaria*”.¹⁰⁴

Puede ocurrir que un actor reprima o luche contra ciertos impulsos que le pueden suceder, un ejemplo de esto puede ser llorar, accionar bruscamente debido a una emoción intensa, reír a carcajadas, etc. No obstante, el actor necesita aprender a hacer la autoobservación que el entrenamiento de voluntad requiere, con base en las preguntas: *¿Qué es esto?, ¿qué clase de sensación es esta?, ¿qué clase de experiencia, ¿qué es en realidad?, ¿es un tipo de reacción o es otra cosa?, ¿es temor o desconcierto?, ¿o es timidez?, ¿ira?, ¿por qué estoy enfadado?*”.¹⁰⁵ Al permitir esta autoexploración y estos impulsos que han estado hirviendo *en el inconsciente del actor*, éste se expresará de forma más activa y libre comparado con sus ejercicios anteriores.

Strasberg señala que la parte sustancial de la preparación de los intérpretes es hacerlos conscientes de lo que hacen, cuando sus “*manerismos*” y “*hábitos arraigados*” comienzan a aparecer en escena. El actor necesita saber lo que hace justo cuando lo lleva a cabo. “*Stanislavski llama a esto «el sentimiento de la verdad»*”,¹⁰⁶ y Strasberg sugiere que necesita desarrollarse a manera de sexto sentido, en la cual trabajan, además de la creencia del actor, su concentración y grado de involucramiento con lo que está haciendo.

“El arte es una creación voluntaria, aunque a veces tiene resultados que uno no puede predecir. [...] La conciencia es esencial si ha de lograr esa fusión e implicación (con el

¹⁰³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 140

¹⁰⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 141

¹⁰⁵ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p.141

¹⁰⁶ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 142

personaje)".¹⁰⁷ Como última reflexión respecto al ejercicio de *Song and Dance*, es necesario que esta libertad de expresión, autoconsciencia y autoexploración (entrenamiento de la voluntad) estén presentes en el proceso creativo para poder ofrecer una interpretación real y verosímil.

5.2.1.- Complejidades y soluciones.

Como adición a la funcionalidad del Método, es necesario agregar la propuesta de Lee Strasberg, la cual se trata de una serie de complejidades que el actor o actriz podrían sufrir, así como sus posibles soluciones que involucran una comprensión total de la técnica, incluyendo su uso práctico que apoya al intérprete a estudiar y resolver las posibles complejidades que podría enfrentar en su proceso creativo.

Una de las complejidades la llama una *interpretación subjetiva de problemas técnicos*, se refiere a las dificultades que puede presentar un actor en las primeras etapas del proceso creativo.¹⁰⁸ La solución que el maestro Strasberg a esto es, sumar los estímulos involucrados en la escena o el ejercicio hasta perfeccionar las acciones que se lleven a cabo en éste y trabajar en la técnica hasta que pueda hacerle frente a cualquier complejidad.¹⁰⁹

Hay algunos actores que pueden llegar a tener *demasiada sensibilidad y emoción*. Para esto, Strasberg menciona que la sensibilidad es la capacidad para responder a estímulos. Sugiere que permitir y seguir los estímulos puede ser una óptima solución a esta complejidad. Otra solución es trabajar físicamente desde la pantomima o las recreaciones sensoriales sin que la emoción intervenga, donde propone trabajar con objetos lógicos y simples, así como trabajar en la fe y confianza del actor.

Fingir y forzar. Una de las soluciones es trabajar en la confianza y fe en sí mismo. Trabajar el grado de convicción o sentido de verdad que maneja el actor en la escena. Confiar y permitir sentir las emociones experimentadas en ese momento.

¹⁰⁷ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 143

¹⁰⁸ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 149

¹⁰⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 140 y 150

El patrón verbal. Se refiere a un esfuerzo fijado al nivel de la tonalidad convencional de las palabras.¹¹⁰ Para esta complejidad el actor necesita atender el significado de las palabras, respetar transiciones, es decir, signos de puntuación en los textos. Pues según Lee Strasberg, “*La primera impresión de las líneas se alcanza a través de la puntuación*”.¹¹¹

Anticipación. Para lograr superar esta complejidad se necesita que el actor tenga conciencia de él mismo y dejarse estar en el momento presente mientras actúa.

Temor a dejarse llevar. “El actor necesita contar con la capacidad y los medios (concentración, voluntad, así como herramientas básicas de la técnica) para hacer su visión, su sentimiento y pensamiento, aparentes o presentes en otras personas que no tienen esas disposiciones personales. Un actor sólo puede ser el resultado de su propia actitud. ¿De otro modo cómo podría trabajar?”.¹¹² Esta capacidad de usarse así mismo para su personaje le da la posibilidad de crear algo más allá de lo convencional. Para esta complejidad, también menciona que un actor necesita dar el cien por ciento de su disposición al personaje y soltarse o arriesgarse a trabajar con sinceridad desde su proceso introspectivo.

Temor a no dejarse llevar. Para esta complejidad, que se presenta en uno de los alumnos de Strasberg, sugiere que evite involucrar demasiado la idea de lo que el actor siente y que retome los ejercicios básicos dónde aún no se involucran las emociones en sí, sólo las sensaciones. Y recuerda al intérprete la importancia de ser constante en el entrenamiento de una técnica, pues, con ésta el actor es capaz de crear con libertad y de una manera convincente. Cuando un actor teme a no dejarse llevar, el público se dará cuenta de ello y su interpretación será incongruente.

Demanda de claridad mental. Se refiere al auto juicio o, como lo nombraría Daniel Goleman, VDJ [ver pág.22], que el actor puede ejercer en sus trabajos y/o personajes. Strasberg aclara que hay demasiados actores atorados en sus VDJ que constantemente “analizan” por qué sus personajes hacen lo que hacen, qué es lo que deberían sentir, cuál es

¹¹⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg.* Madrid, España: Editorial Fundamentos.

¹¹¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg.* Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 158

¹¹² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg.* Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 162

la razón por la que se comportan en la manera en que lo hacen, etc. Sin embargo, Strasberg señala que es necesario que un actor sepa que su personaje **necesita accionar**. El director funge como guía para descubrir el cómo, con qué velocidad, fuerza, energía, intensidad. No obstante, el actor necesita descubrir qué opción tomará para accionar y que todas las opciones son correctas. “Hay tantas opciones como personas paradas en la tierra”.¹¹³

Ambigüedad. Para resolver la complejidad de la ambigüedad, el actor necesita ser consciente de la actividad que lleva a cabo. Necesita registrar, sólo para él, cómo percibe lo que hace, pues necesita repetirlo. Al ser consciente de que algo no está funcionando, el trabajo se libera y finalmente puede atender lo que le parece una dificultad y ajustarlo. Strasber llama a esto, “*aceptar la responsabilidad de saber lo que se está haciendo*”.¹¹⁴

Comodidad y naturalidad. Sobre esta complejidad, Strasberg invita al actor a realizar una observación y una indagación sobre los diferentes tipos de expresiones que se pueden ver en la cotidianidad de la vida. Propone a sus estudiantes ir más allá de un nivel donde se sientan cómodos y naturales. Así pues, el actor necesita arriesgarse a dejar sus propios juicios, ir hacia una investigación profunda sobre el personaje; haciéndose preguntas que le apoyen a descubrir el significado de su papel a interpretar. También añade que el entrenamiento técnico (sea interno o no) es fundamental para expresarse de una manera poco convencional.

Deseo de originalidad. Se refiere a una lucha que el actor pasa cuando quiere conseguir lo que *cree* que el autor describe. “*Cuando un actor pasa por esto, está rápidamente obligado a hacer lo convencional*”.¹¹⁵ Esto termina por crear impulsos contradictorios y un seguimiento superficial del personaje. Lo que Strasberg sugiere es escoger dos momentos de la obra en que el actor se dedique únicamente a seguir sus impulsos.

Ego y espectador. Desde la perspectiva de Strasberg, que recordemos se ve influenciada por la mirada de Freud, el ego es la conciencia del “yo” más que una valoración excesiva de uno mismo. A partir de esto, el maestro recalca la importancia de tener un ego sano para poder “enfrentar” a cualquier tipo de público sin que la obra se vea afectada. Este

¹¹³ Frase de la maestra Natalia Traven en la materia de Actuación III semestre 2018-1.

¹¹⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 172

¹¹⁵ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 180

punto tiene todo que ver con la introspección pues, a partir del tipo de conciencia que tenga un actor de sí mismo es que podrá desarrollar su personaje con mayores o menores complejidades. Strasberg señala que la concentración, disciplina, voluntad y confianza son las herramientas clave para este tipo de dificultad escénica. “Finalmente, al mirar hacia dentro, hacia su propia conciencia, el actor descubre en esa comunión un conocimiento que va más allá de lo que las palabras puedan explicar que es el conocimiento que todo arte aspira alcanzar”.¹¹⁶

5.2.2.-Complejidades en cuanto a la expresión.

Strasberg separa este tipo de complejidades ya que son diferentes a las dificultades en cuanto a la “imaginación” (recreación). Pues según él, “una *imaginación* activa no garantiza necesariamente la expresión apropiada”.¹¹⁷

Para este tipo de complejidades, Strasberg apunta que a veces basta con que el intérprete sea consciente de ellas. Sin embargo, también señala que todo actor necesita llegar al resultado de desarrollar un conocimiento total de lo que Stanislavski llamaba *sentido de verdad*, el cual se ahonda en él más adelante.

La actuación convencional o *cliché* es la primera complejidad, en cuanto a la expresividad, de la que Strasberg habla. Se refiere a cuando los impulsos de un actor o actriz se convierten en amaneramiento o convencionalismo en el momento que se expresan. Según el maestro Strasberg, que para definir este concepto toma en cuenta la información del maestro Stanislavski, este tipo de acciones ocurren debido a que los intérpretes suelen tener una preconcepción y ciertas ideas, conscientes o inconscientes, acerca de cómo se debería representar su papel o su escena. Otra de las razones por la que es común que un actor o una actriz recurran al cliché es porque puede darle un sentido de seguridad para quién interpreta. Es decir, que el intérprete en cuestión, puede llegar a inclinarse por una conducta habitual, en vez de probar nuevas posibilidades.

¹¹⁶ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 185

¹¹⁷ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 189

Para esta complejidad Strasberg diseña dos ejercicios principales. El primero se trata de que el actor sea capaz de trabajar con una escena o monólogo sin prepararla ni darle tiempo para pensar en cómo debería expresarse. “El propósito es ver si el actor se permitirá o no que se incluya en las palabras lo que él está pensando. El ejercicio está diseñado para hacer al instrumento completamente libre para responder a cualquier estímulo que penetre en él. Y puesto que los impulsos en el ejercicio son espontáneos, pueden ir en cualquier dirección”.¹¹⁸ Strasberg señala que, si el actor es capaz de lograr hacer el ejercicio, indica que, en ese único momento, es capaz de liberarse de las preocupaciones inconscientes que lo llevan a actuar de una manera convencional.

El segundo ejercicio lo llama “*ensayo interrumpido*” y es un ejercicio que además de apoyar al actor para romper con las acciones convencionales, apoya en complejidades como la inexpresividad y la fusión. Este ejercicio se trata de que el actor repita la escena en varias sesiones mientras el profesor comenta los detalles de su interpretación. De esta manera, explica Strasberg, el impulso del actor se vuelve una expresión inconsciente, hasta un extremo donde el intérprete sólo es consciente de lo que pasa en el momento en que ocurre, así el maestro es capaz de romper con *patrones habituales o convencionales* y reforzar la voluntad del actor en esta área.¹¹⁹

La segunda complejidad, Strasberg la llama “*el hábito de la inexpresividad*”, con ello se refiere específicamente a la inhibición del actor y, según el maestro Lee, se trata de un bloqueo emocional que la persona *necesita y desea dejar salir*, sin embargo, por alguna razón, no puede.

La inexpresividad afecta a los actores en tanto que, al seguir sus impulsos, éstos pueden parecer muertos. Según Strasberg puede deberse a que han estado condicionados a no expresar sus impulsos o aún no han creado canales para que sus impulsos puedan completarse a sí mismos a través de la expresividad.¹²⁰ Es decir, que necesitan ser capaces

¹¹⁸ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 192

¹¹⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 197

¹²⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 189

de seguir su impulso hasta convertirlo en una forma de expresión, una acción contundente para el personaje a desarrollar.

Para esta complejidad, Strasberg desarrolla el ejercicio de “*la jerigonza*”, el cual trata de interpretar una escena con un lenguaje difícil de entender. Este ejercicio impulsa a los actores a utilizar un manejo corporal muchísimo más expresivo.

Para combatir la dificultad de la inexpresividad, también hace uso del “*song and dance*” y del ejercicio “*momento privado*”, ambos ejercicios se describieron previamente [ver págs.35 y 37]. Recordemos que el ejercicio de *Song and Dance* apoya a los actores a romper con sus hábitos más arraigados que impiden una expresión óptima para la escena. Los actores se concentran en el momento presente mientras cantan y siguen las indicaciones del maestro, así pueden permitirse seguir sus impulsos y liberarlos en una forma de expresión, sin juicios o críticas de ellos mismos. Mientras que, *El Momento Privado* fortalece la capacidad para liberar impulsos y permite que los actores puedan contactar con su emoción, recordándoles la importancia de estar relajado y concentrado en las acciones:

“Cuando su realidad interna ha sido lo suficientemente excitada por el momento privado, de forma que impulso, concentración y expresión son plenos, da comienzo la escena —que está a veces, aunque no siempre, improvisada— y trata (el actor) de guardar del momento privado la plenitud del impulso y la libertad de expresión”.¹²¹

Un tercer tipo de complejidad es la expresión involuntaria que surge del *nerviosismo*, y para tratar con este tipo de dificultades Strasberg apunta a reconocer y aceptar que el actor se siente nervioso, así también, se necesita ser conscientes de lo que se quiere hacer (voluntad) y de lo que realmente se está haciendo en la escena.

Por otro lado, Strasberg sugiere, como otra opción, que el actor o actriz se apropie de esa sensación y que su personaje lo experimente de igual manera. De esta forma, la concentración del intérprete puede fluir sin verse afectada. Strasberg señala que hacia dónde va la concentración del actor va también el resto de su persona, y sugiere, como último, hacer

¹²¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 205

el esfuerzo de llevar a cabo una tarea o acción objetiva, esto lo llevará a tener *resultados objetivamente necesarios*¹²² sin perder la concentración.

Un cuarto tipo de complejidad que Strasberg menciona, tiene que ver con *forzar el ritmo* de la escena. Él señala que “Toda acción forzada dificulta la imaginación, y distorsiona la expresión. Evita que el impulso fluya natural y completamente [...] Sin embargo, el ritmo apropiado a la auténtica expresión está relacionado con [...] la realidad técnica del actor”.¹²³ Como posibles soluciones, Strasberg propone al intérprete relajarse y concentrarse en tener una escucha activa con su compañero de escena, de nuevo llega a la posibilidad de si el actor está concentrado en la escena, el público también lo estará.

La *fusión* es la quinta dificultad que el maestro Strasberg aborda, la define como una separación entre la acción que el actor lleva a cabo y el parlamento que necesita decir. En el libro *Conversaciones con Lee Strasberg* de Robert H. Hethmon, el maestro Strasberg relata que en muchas ocasiones se encuentra con actores que separan las acciones y tienden a esperar sentirse preparados para poder empezar a hablar. Para lidiar con esta complejidad, Strasberg recuerda a sus actores apropiarse del temor a sentirse inseguros con su proceso actoral, los alienta a expresarse a pesar de los juicios que puedan tener de sí mismos. También les recuerda que el parlamento no son únicamente palabras, son parte de lo que un ser humano hace; representan pensamientos y sentimientos, por lo tanto, son parte de la creación del mundo interno del personaje que desarrollan.

Como se mencionó antes, Strasberg señala que todo actor necesita desarrollar el *sentido de verdad* que Stanislavski plantea. Sin embargo, este desarrollo representaba para el maestro Strasberg más que una complejidad, un objetivo que los actores necesitaban plantearse y llegar a él. Strasberg describe este sentido como una respuesta a la suma de experiencias vividas del actor y, por ende, es lo último que se pone en práctica. Se necesita, según ambos maestros, tener disposición para seguir el flujo de la escena, del ejercicio o del

¹²² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 221

¹²³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 221

objeto sensorial con el que estén trabajando y para poder explorar distintas posibilidades cada vez que se ensaye.

5.2.3.- Complejidades en cuanto a la investigación.

En cuanto a la investigación se refiere, Strasberg propone una que tiene que ver con el actor y su proceso para crear personajes. Pues ésta impulsa a los intérpretes a profundizar en su proceso introspectivo, obligándoles a probar distintas posibilidades para desarrollar un solo papel.

“La investigación trata de abrir nuevas galerías y pasadizos en los niveles inconscientes del instrumento, allí donde se produce la mayor parte de la creación de los actores. Pretende desarrollar niveles que no se habían utilizado previamente. De esta forma, al tiempo que el actor desarrolla su capacidad, amplía también su técnica”.*¹²⁴

Según Strasberg existen algunas complejidades con las cuales los actores pudieran tropezar, éstas pueden ser que el actor necesite un tiempo determinado para que la imaginación empiece a funcionar. Otra, según el creador del Método, es que los actores requieran ser obligados a dejarse llevar por los estímulos con los que trabajan. Y, por último, hay una complejidad que hace creer al actor que *afirma su deseo de investigar*,¹²⁵ sin embargo, a un nivel inconsciente puede tener ciertas resistencias en las que necesite trabajar, necesita *enfrentarse con su propia vaguedad y generalización*.¹²⁶

Para este tipo de dificultades, Strasberg propone diversas estrategias:

La primera la llama *Comprender la necesidad* y la describe como el primer requisito que un actor necesita para atender la investigación. Recalca las responsabilidades que conlleva ser actor, ante su propio progreso, su carrera y su talento.

*Se refiere al cuerpo del actor.

¹²⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 231

¹²⁵ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 232

¹²⁶ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p.232

*“Un buen actor, un actor que realmente experimente en el escenario, al que le suceden cosas que no necesariamente le suceden a otro actor; tiene la responsabilidad de conocer las leyes de su propio instrumento. Tienes que aprender qué es lo que te hace responder, tienes que comprender por qué, en determinados momentos no respondes en absoluto. Tienes que aprender por qué puedes usar ciertos estímulos mentales, y en cambio, otros, te resultan perjudiciales”.*¹²⁷

Esta estrategia alienta a los actores a experimentar sobre el escenario material que, consciente o inconscientemente, pueden resistirse a explorar. Mientras que, en la butaca, los intérpretes se vuelven mucho más observadores y capaces de advertir en sus compañeros las complejidades que se han nombrado, o tensiones de las que los actores en escena no han percibido. Además de obligar a los intérpretes a tener un proceso de introspección muy íntimo, es decir, que necesitan descubrir sus emociones y hábitos en la vida cotidiana para poder combinarlos con el papel que desarrollan, ejecutando su labor de forma más verídica y cercana.

Strasberg señala también *las técnicas de investigación*, éstas son *el tiempo, dejarse llevar e improvisar un tema*. Estas técnicas apoyan al actor a superar la inseguridad, los nervios, la tensión y la ansiedad; problemáticas principales de la actuación según Strasberg. Además de estar vinculadas a las complejidades anteriormente mencionadas, pues cualquier dificultad que bloquee la imaginación o la expresividad, inhibe a la investigación.¹²⁸

Respecto a la técnica que hace referencia al tiempo, Strasberg propone a sus alumnos esperar. Es decir, que se tomen el tiempo para preparar su instrumento y que éste se encuentre listo para reaccionar a los estímulos imaginarios con los que el intérprete trabaja, evitando que se esfuercen de más o con demasiada rapidez para responder. Así también, apoya a los actores a dejarse estar en el escenario y permitirse fluir delante del público sin la necesidad de tener un texto.

¹²⁷ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 234

¹²⁸ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 242

Dejarse llevar, la segunda técnica de la investigación, implica seguir los impulsos sin importar a dónde pueden conducir. Esta técnica apoya a los intérpretes a romper con las conductas convencionales o clichés y los alienta a experimentar en el escenario diferentes posibilidades que tienen al ensayar una escena. Para esto, Strasberg señala lo necesario que es saber buscar y encontrar las herramientas adecuadas, así como conocer la forma de plantear la complejidad con la que se enfrenta. Necesita usar su imaginación y atreverse a hacerse preguntas donde desconozca la respuesta.¹²⁹ Esta parte de la investigación, también necesita de lógica y disciplina, pues el actor necesita revisar parte por parte su instrumento y la escena para saber con claridad qué es lo que le funciona y qué puede descartar.

La *improvisación*, tercera técnica dentro de la investigación de Lee Strasberg, propone tener elementos u objetos básicos donde el actor se apoye para trabajar. Esta técnica difiere de los ejercicios de improvisar y “ver qué sucede”, más bien exige que haya ciertos elementos base que apoyen al actor para clarificar lo que desea hacer. El actor necesita investigar el tema y la situación para saber qué es lo que quiere hacer y desde ese punto partir a la experimentación. “La exigencia fundamental que se plantea es que se entregue por completo a la situación y que deje libre la secuencia”.¹³⁰ Esta técnica apoya al intérprete a seguir los impulsos de lo que desea hacer y a seguir experimentando sobre qué herramientas lo modifican emocionalmente para crear su personaje.

Parte de esta investigación es hacerse preguntas constantemente, preguntas que lleven al actor a profundizar emocionalmente en el desarrollo de su personaje. Por ejemplo, ¿qué le apetece hacer?, recordemos que las acciones tienen forzosamente que ver con el contexto del personaje. ¿Cuál es el estado de ánimo que determina si la acción es una u otra?, ¿esas acciones repercuten en el estado de ánimo?, de ser así, ¿cuál es este nuevo estado?, etc.

Strasberg propone también que los actores se ocupen de descubrir por sí mismos los impulsos que influyen en el proceso de su papel, teniendo en cuenta las dificultades y los estímulos que experimenta. Este tipo de trabajo, según el maestro Strasberg, se puede hacer desde casa, observando lo que ocurre en el ambiente que le rodea. Puede fijarse en los

¹²⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actor Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 145

¹³⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actor Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 247

vínculos que están cercanos a él y encontrar rasgos característicos, cómo se *manifiestan consciente o inconscientemente*¹³¹ esos vínculos, para posteriormente llevar esta manifestación al escenario.

Una investigación auténtica, según el creador del Método, necesita utilizar todas las técnicas, pues para una actuación auténtica y funcional, el actor necesita investigar y preparar su papel desde distintos puntos *de vista de comportamiento*¹³² o conducta. Es decir, el personaje no está limitado a la escena, es por eso que el actor o actriz necesita explorar diversas maneras para darle expresividad y que no solo se quede en lo verbal o en las necesidades de la escena.

Para el maestro Lee Strasberg, tener una técnica representa un medio a través del cual el actor puede lograr *investigar, comprender y controlar*¹³³ las posibilidades que tiene de crear desde un modo congruente su personaje. “*Solamente la técnica ayuda a conservar lo más valioso de la actuación –de el momento de la revelación-, de la experiencia, el instante en que el escenario se desarrolla una actuación profunda y completa*”.¹³⁴ Por eso es que incita a sus alumnos a tener y desarrollar una técnica propia, con las herramientas que el Método brinda, para que así los actores puedan conocer lo que les funciona particularmente y poder aprovechar al máximo sus capacidades artísticas.

Son varios los puntos en que coinciden la investigación de Lee Strasberg con la perspectiva de Daniel Goleman en cuanto funcionalidad, además de que hay cuestiones que pueden sumarse a la construcción teórica del Método. Aquí una tabla comparativa que visualiza mejor esto:

¹³¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 252

¹³² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 255

¹³³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 156

¹³⁴ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 256

	Técnica	Funcionalidad	Capacidad de arriesgue	Pasión	Conclusiones
Lee Strasberg	Para Strasberg, es fundamental que el actor o la actriz cuente con una técnica que le permita desarrollar su capacidad artística. Es por eso que dentro del Método hay técnicas para la investigación que apoyan a los intérpretes a seguir su entrenamiento.	La mayoría de los ejercicios que Strasberg desarrolla son para la desarrollar y "mejorar" la habilidad artística de los intérpretes.	También propone que los actores y actrices experimenten y puedan explorar diferentes posibilidades. Se recuerda también que Strasberg propone que cometer un error no es algo "malo", más bien, algo necesario para encontrar nuevas maneras de expresión.	Para este teórico, la pasión es muy importante pues es lo que impulsa que el actor o la actriz a continuar con su proceso. De hecho, en su libro <i>Un Sueño de Pasión</i> cita la famosa frase de Hamlet.	Como conclusión, se resalta los puntos donde Goleman y Strasberg coinciden para poder tener un proceso creativo y poder llegar a resultados deseados y satisfactorios tanto en la actuación como en otra área cualquiera.
Teresa de Amabile ¹³⁴ (Daniel Goleman)	Goleman en su libro <i>El Espíritu Creativo</i> , menciona a Teresa de Amabile, quien hace la metáfora de que la creatividad es un estofado, y explica que la pericia de habilidades y el manejo de una técnica (entrenamiento constante de dichas habilidades) representan los ingredientes esenciales del platillo.	Es lo que Goleman y Amabile denominan <i>habilidades del pensamiento creativo</i> ¹³⁵ , es decir, las diferentes maneras de percibir el mundo que permiten al creativo encontrar varias y nuevas posibilidades, y poderlas explorar hasta su ejecución en un ámbito determinado.	Tanto Goleman, como Amabile toman en cuenta la capacidad de tomar riesgos como una de las características fundamentales para la creatividad. Ambos argumentan que es necesaria para crear cosas nuevas que nunca nadie ha hecho o tomar en cuenta posibilidades que nadie ha pensado antes.	De igual forma para ambos investigadores piensan que el ingrediente final y más importante para el "estofado de la creatividad", junto con la capacidad de goce y disfrute por lo que se hace.	

Tabla 1. Cuadro comparativo: Strasberg y Goleman. Fuente: elaboración propia.

En esta tabla se puede observar que tanto Goleman como Strasberg coinciden en los puntos más importantes dentro de los conceptos que Teresa de Amabile propone para tener un proceso creativo fructuoso. Goleman señala que la creatividad proporciona diversidad, pues abre un abanico de posibilidades, sin embargo, no están exentos los "errores". No obstante, ambos investigadores, Strasberg y Goleman, coinciden en que dentro de una experimentación o exploración no hay errores, por eso ambos alientan a sus alumnos y lectores a seguir, aunque cometan "errores" pues también son parte del aprendizaje dentro del proceso creativo.

Así como el maestro Strasberg indica que para una buena investigación se necesitan emplear todas las técnicas anteriormente descritas, Goleman sugiere que atender varias complejidades o proyectos para ser creativo puede ser benéfico para quien desarrolla su creatividad, pues si en alguno se encuentra estancado puede trabajar momentáneamente en otro sin frenar su impulso creativo.

Aceptar la emoción que se siente es indispensable para la acción funcional. Anteriormente también se mencionó la importancia que le da Daniel Goleman a la conciencia de las emociones dentro del proceso creativo. Emociones como el miedo y la ansiedad son muy necesarias para la funcionalidad del hecho creativo, si se perciben de un modo óptimo, es decir, reconocer lo que se siente en el momento en que siente y además tener la *voluntad, la disciplina y la disposición* de enfrentarlo y accionar con eso, como señala Strasberg.¹³⁵

Hacer preguntas abiertas, menciona Goleman, es necesario también para nutrir la creatividad, lo cual se vincula con la parte de investigación de Lee Strasberg, pues al hacerse preguntas abiertas, las respuestas podrán tener mayor diversidad en lo que se trabaja, y así podrá explorarse con mayor perspectiva.

Una de las señales para poder saber si se está llegando a la acción funcional o que la creatividad está desarrollándose de una manera fluida es porque se pasa por el *momento blanco*, Goleman explica que este momento es el momento de fluir y que el creativo está satisfecho con su manera de resolver los desafíos que se le presentan. Goleman menciona que este es el punto más alto del desarrollo creativo y que su única exigencia del momento es que todas las inhibiciones desaparezcan.¹³⁶ Por otro lado está lo que Strasberg llama *dejarse estar en la escena*, que se podría comparar con el momento blanco de Goleman, pues explica a sus alumnos que es un momento donde el actor está presente y concentrado en su trabajo y por eso mismo es que el ensayo o función sale mucho mejor por el simple hecho de estar.¹³⁷

¹³⁵ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p.60

¹³⁶ Goleman, D. (2009). *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: B de Bolsillo. p.61

¹³⁷ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. pp. 161-167

Capítulo VI. - El resultado de las actuaciones creativas: impacto emocional.

En el capítulo anterior se ha revisado lo que un proceso requiere para llegar a una actuación creativa. Este capítulo trata de los resultados de dicho proceso, se habla del impacto que la actuación creativa produce en la audiencia y cómo influye en el modo de representar ciertos personajes dentro de la cultura estadounidense. A este impacto le llamaré *Impacto Emocional*.

El primer subtema, que lleva por nombre *Impacto Emocional*, trata sobre la identificación y la empatía que puede tener un espectador al conectar emotivamente con algún personaje. Mientras que el segundo, *Actuaciones Creativas en Acción*, se añaden ejemplos de actuaciones creativas que hayan pasado por procesos muy similares al que se estudió en este trabajo de investigación, con base en ello se señalará los indicadores para identificar el impacto emocional y qué repercusiones tuvieron sus actuaciones tanto en el público, como en su cultura.

6.1 Impacto Emocional.

*“He oído decir que criaturas culpables que presenciaban una obra de teatro se sintieron tan impresionadas hasta el alma sólo por el hechizo de la escena que en el acto hicieron confesión de sus fechorías”.*¹³⁸

Es necesario, para el desarrollo del presente subtema, que se profundice en la definición de impacto. Según el diccionario de la RAE, un impacto es, entre otras cosas, *un efecto producido en la opinión pública por un acontecimiento, una disposición de la autoridad, una noticia, una catástrofe, etc.*¹³⁹ Su origen proviene de la palabra en latín «*impactus*», se compone de “in” que quiere decir hacia dentro y de la raíz del verbo “pangere”, “pactum” que significa clavar, fijar o ensamblar.¹⁴⁰ Es decir, que la palabra «*impactus*» podría definir un choque o un golpe que se hace de manera profunda.

¹³⁸ Frase de Hamlet citada por Eric Bentley en Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 151.

¹³⁹ Diccionario de la Real Academia Española. Impacto. Consultado en: <https://dle.rae.es/impacto>

¹⁴⁰ Impacto. (s.f.). Etimología de Impacto. Etimologías de Chile. Recuperado en: <http://etimologias.dechile.net/?impacto#:~:text=La%20palabra%20impacto%20viene%20del,significa%20clar%20fijar%20o%20ensamblar.>

De igual manera, quisiera profundizar en la definición de Daniel Goleman para precisar en el concepto de *emoción*. Él argumenta que “*el término emoción se refiere a un sentimiento y a los pensamientos, los estados biológicos, los estados psicológicos y el tipo de tendencias a la acción que lo caracterizan. Existen centenares de emociones y muchísimas más mezclas, variaciones, mutaciones y matices diferentes entre todas ellas*”.¹⁴¹ En este mismo sentido, argumenta, con base en la investigación de Paul Ekman, que, aunque aún los investigadores no están de acuerdo para definir qué entra y qué no en este concepto, hay emociones básicas (como el miedo, la ira y la tristeza) que son las principales para que el resto de sentimientos pueda existir.

Con este término, impacto emocional, hago referencia a la posibilidad de que el espectador se identifique por medio de las emociones con algún personaje, es decir que, el actor que está creando su personaje desde una perspectiva íntima puede contactar fácilmente con las emociones del espectador y pueda generar una identificación. Hay algunos autores que profundizan sobre este fenómeno, y a continuación se nombran.

Si bien, Aristóteles sostiene en *La Poética* que el arte del drama tiene una función muy importante en los espectadores. Al observar distintos tipos de conducta de los protagonistas en las diversas obras, el público experimenta diferentes emociones, principalmente el terror y la piedad, y las purifica. “*La función del arte es permitir que sus emociones* escondidas se descarguen de la manera que más probabilidades tienen de no causar daño a sus semejantes*”.¹⁴² Recordemos que a este purgamiento Aristóteles le llama *catarsis*.

En la *Política*, Aristóteles señala que la función del arte (precisando en la música) necesita tener varios beneficios para cada tipo de oyente —en el caso de este capítulo, espectador— pues se necesita cultivar la educación y la purificación (catarsis) en los jóvenes. Y es dentro del mismo capítulo (cap. VIII) de este mismo texto, que Aristóteles sugiere que se use todo tipo de melodía, pero no de una misma manera, pues argumenta que las emociones que presentan las personas pueden ser iguales, sin embargo, se

¹⁴¹ Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos, p. 413

* Las emociones del espectador.

¹⁴² Aristóteles. (2013). Introducción. En *Arte Poética* (pp. VII-LIX). México: Porrúa.37

diferencian en cómo afecta a cada una en mayor o menor medida, y es a través de ellas que se produce la purificación de emociones. Por esto es importante que la música, como el arte en general, pueda despertar emociones en el público como la compasión, terror, el entusiasmo, etc.¹⁴³

Mientras que, en el libro II de *La Retórica*, Aristóteles habla *sobre el carácter del orador y las pasiones del oyente*, es decir, habla sobre qué es lo que necesita exponer el orador y cómo necesita exponer para poder causar una convicción en el oyente. Señala que a través del estudio emocional de los oyentes puede que su discurso tenga éxito o no, pues todo depende de qué emociones puede despertar en el oyente, y en caso de que éste último venga predispuesto a una emoción, también señala cómo exponerlo.

Me refiero a estos dos últimos textos, aunque toman elementos de otras disciplinas (música y literatura o poesía) debido a que, haciendo referencia a Eric Bentley, el teatro y la actuación tratan de una mezcla de disciplinas artísticas. Si bien están presentes las artes visuales (como la pintura), puede formar parte también de las *artes temporales* como la música.¹⁴⁴

Otro autor que nos habla de la catarsis o purificación y la identificación, sin embargo, ahora a través del placer es Freud. Recordemos que en *Más Allá del Principio del Placer*, el autor reflexiona sobre *el juego** y *la imitación artística practicada por los adultos*, donde apunta ciertas diferencias entre el juego de los niños y está última. La primera es que la imitación artística, apunta hacia el espectador en específico y la segunda yace en proveer a éste de situaciones profundamente dolorosas (como la tragedia), sin embargo, apunta Freud, puede sentir las desde un gran goce.¹⁴⁵

En *Personajes Psicopáticos en el Escenario*,¹⁴⁶ el autor ahora compara al espectador con un niño que juega, no obstante, el adulto se diferencia del niño al tener

¹⁴³ La Política (1.ª ed., p. 474 y 475). (1988). (1.ª ed.). Madrid, España: Gredos. Recuperado de [https://bcn.gob.ar/uploads/ARISTOTELES,%20Politica%20\(Gredos\).pdf](https://bcn.gob.ar/uploads/ARISTOTELES,%20Politica%20(Gredos).pdf)

¹⁴⁴ Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 51

¹⁴⁵ Freud, S. (1942). *Más Allá del Principio del Placer*. Psicología de las Masas y Análisis del Yo y Otras Obras (2.ª ed., p. 17). Argentina: Amorrortu. Recuperado de: <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/18%20-%20Tomo%20XVIII.pdf>

* Recordemos que en alemán «spiel» quiere decir juego, sin embargo, también es utilizada para referirse a una representación o una actuación.

pocas vivencias, y quién experimenta la necesidad de sentir, accionar y crear cosas de manera libre, en otras palabras, explica Freud, ser un héroe. Lo que hace el autor del texto dramático es posibilitar la identificación, a través de las vivencias del protagonista.

Así Freud señala que la premisa del goce del espectador o lector parte principalmente de la *ilusión* y explica que hay dos razones principales por las cuales se da este placer; la primera es que es otro quien está en la escena experimentando las emociones y la segunda, es que se trata sólo de un juego teatral donde no corre ningún peligro su *seguridad personal*, por lo tanto, el observador puede “[...] entregarse sin temor a mociones sofocadas, como lo son sus ansias de libertad en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual, y desahogarse en todas direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí se figura.”¹⁴⁷

En este sentido Freud vincula ciertos sentimientos con diversos géneros dramáticos: “La poesía lírica contribuye sobre todo a desahogar una sensibilidad densa y varia, [...] la épica está destinada principalmente a posibilitar el goce de la gran personalidad heroica en su triunfo, mientras que el drama desciende hasta lo hondo de las posibilidades afectivas [...]”.¹⁴⁸ También describe a este último como el género donde se origina toda variedad de sufrimiento, donde el espectador extrae de eso un placer, pues ahí, argumenta, es cuando nace la primera condición de la creación artística.

Más adelante en 1907, Freud da una conferencia donde habla sobre *El Creador Literario y el Fantaseo*¹⁴⁹, en ésta vuelve a comparar sólo que ahora al poeta con el niño que juega, pues argumenta que ambos son conscientes de su realidad, sin embargo, pueden insertar sus creaciones en ella. Para Freud, un poeta se comporta del mismo modo que un niño cuando juega, pues toma muy en serio sus creaciones y además las dota de afecto sabiendo separarlas de lo que el autor llama *realidad efectiva*.

¹⁴⁶ Freud, S. (1942). Personajes Psicopáticos en el Escenario (8.ª ed., pp. 277–282). Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/07%20-%20Tomo%20VII.pdf>

¹⁴⁷ Freud, S. (1942). *Personajes Psicopáticos en el Escenario* (8.ª ed., p. 278). Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/07%20-%20Tomo%20VII.pdf>

¹⁴⁸ Freud, S. (1942). Personajes Psicopáticos en el Escenario (8.ª ed., p. 278). Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/07%20-%20Tomo%20VII.pdf>

¹⁴⁹ Freud, S. (1907). *El Creador Literario y el Fantaseo* (2da ed., pp. 123-135) Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/09%20-%20Tomo%20IX.pdf>

En esta conferencia transcrita, se haya el hombre adulto que fantasea, este hombre a diferencia del niño, ya no puede jugar, por lo tanto, se ve obligado soñar despierto. Freud señala que los adultos fantasean y sueñan despiertos debido a que es una continuación del juego cuando eran niños. Sin embargo, como adultos se les exige moralmente dejar de jugar y ser responsables de las actividades adultas de la vida cotidiana. Es por eso que el hombre se avergüenza de sus fantasías y las crea en un momento íntimo ocultándolas del resto. A estas fantasías les llama también *castillos de aire* o *sueños diurnos*.

Otra de las diferencias que nota Freud del niño con el adulto es que, el adulto insatisfecho es quién fantasea, pues apunta que los deseos insatisfechos son “*las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es el cumplimiento de un deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad*”.¹⁵⁰

Según Freud, las fantasías se generan a partir de una *impresión actual* o una *ocasión del presente* que tiene la capacidad de llevar al lector a contactar con alguna experiencia del pasado, en su mayoría son experiencias de la infancia, donde experimentó por primera vez el cumplir ese deseo. Así puede crear un hecho proyectado en el futuro donde finalmente cumple su fantasía.¹⁵¹

En relación con el poeta, Freud argumenta que el proceso que lleva éste es similar al que tiene el adulto que fantasea: “*una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética; y en esta última se pueden discernir elementos tanto de la ocasión fresca como del recuerdo antiguo*”.¹⁵²

Ahora bien, el autor de *El Creador Literario y el Fantaseo* vincula al poeta con el adulto que fantasea, en tanto que el poeta puede poner al alcance del que fantasea el

¹⁵⁰ Freud, S. (1907). *El Creador Literario y el Fantaseo* (2da ed., p. 130) Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/09%20-%20Tomo%20IX.pdf>

¹⁵¹, S. (1907). *El Creador Literario y el Fantaseo* (2da ed., p. 130) Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/09%20-%20Tomo%20IX.pdf>

¹⁵² Freud, S. (1907). *El Creador Literario y el Fantaseo* (2da ed., p. 130) Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/09%20-%20Tomo%20IX.pdf>

cumplimiento de deseos a través de su héroe o protagonista, superando el “escandalo moral” en que se vería el que fantasea si hablara de sus deseos más íntimos. Al ver que estos sueños se cumplen, el que fantasea es capaz de sentir un elevado goce y placer.

Se retomó a este autor debido a que es de gran importancia la labor del dramaturgo y/o guionista para representar un papel. Sin embargo, es ahora pertinente hablar sobre la vinculación entre estas figuras y el intérprete, y cómo puede aportar una actuación creativa al trabajo del escritor.

Entre otros autores se encuentra el crítico teatral Eric Bentley (1916-2020), quien en su libro *La Vida del Drama* reflexiona si una obra necesita ser representada para estar completa. Menciona dos posturas, la postura de quién es defensor de la literatura y la segunda, de quien es defensor del teatro. Si bien en la primera postura se argumenta que la magia de la literatura recae en la imaginación del lector, en la segunda recae en el trabajo del actor.

Dentro de este mismo libro se haya el subtema *Personificar, observar y ser observado*, en éste habla sobre la culpa y la aborda de una manera parecida a la de Freud el sufrimiento sin sufrirlo y en vez de eso, gozarlo. “*Tal es la paradoja del dolor en el teatro: sufrimos sin sufrir. Estamos sufriendo, pero al mismo tiempo disfrutamos con ello*”.¹⁵³ También coincide con Freud, en tanto que, el observador puede fantasear con cometer algún crimen y encontrarse a salvo en una butaca. Argumenta que tanto la novela como el teatro brindan una libertad y continuidad emocional que en la vida podríamos no encontrar. Sin embargo, cree que la novela puede ser potenciada mayormente sobre el escenario, puesto que en la novela se puede profundizar en los sentimientos de los personajes mediante la imaginación, en el teatro podemos captarlos de una manera real y cercana a través de los sentidos (percepción).

Bentley por su parte, habla de las sustituciones y las identificaciones, estos conceptos los define como procesos psicológicos que se necesitan para que una obra tenga éxito. Describe la sustitución como una lista de tipos específicamente definidos que

¹⁵³ Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 152

suscitan una fuerte emoción y actitudes concretas. Para explicarlo, pone de ejemplo que, si el lector tuvo un padre tiránico, el personaje que haga este rol puede ser representado por cualquiera que a él le parezca tiránico. Mientras que para explicar las identificaciones argumenta que es el espectador o lector quien se identifica con un personaje por medio de una selección de personajes y se *extrae de la vida una obra dramática*. “No identificamos a los demás con nosotros mismos; nos identificamos nosotros con ellos. [...] Un chico se ha de identificar, probablemente, con su padre. Y con ello radica otra fuente originaria del arte trágico: nosotros mismos somos el dios Papá. Es el punto de la idea del héroe: identificación con la fuerza”.¹⁵⁴

Pero, ¿qué es lo que le da la impresión de vida a un papel? Según el autor de *La Vida del Drama*, en primer lugar, es que las miradas de los actores se encuentran, pues según él, dentro del teatro occidental constituye uno de los rasgos más esenciales debido a que representa el centro de la comunicación humana: “Entre las personas, una mirada halla su consumación cuando se encuentra con los ojos del otro. [...] El contacto que se establece es más íntimo que el toque físico. Lo que se comunica puede ser objeto de duda, pero lo que es indudable es la vivacidad de las líneas de comunicación. [...] Espectadores que hubieran podido tener dificultades con el texto escrito de la obra no han encontrado ninguna al responder físicamente, por empatía, a las recíprocas miradas de los actores”.¹⁵⁵ Bentley argumenta que también es necesario que el espectador sienta el drama a través de los labios de los actores y de sus cuerpos. Sin embargo, resalta los ojos de los actores ya que cuando se refiere a mirar algo a través de los ojos del otro, se refiere a visión interior, y es así como cuentan la historia. Describe los ojos del actor como guías que nos llevan a través de la historia dramática.

Otra característica fundamental para poder darle vida a un papel o personaje, según Bentley, es tener la capacidad de estar vivo en el escenario. Aunque, esta premisa tiene fundamento en el sistema de Stanislavski, Bentley toma como referencia a Pirandello para describir esto: «“Vivir” en la escena significa algo más que vivir fuera de ella: significa

¹⁵⁴ Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 154

¹⁵⁵ Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 161

*manifestar la vida y hacerla audible y visible, transformarla en un proyectil que es arrojado sobre los espectadores y llega hasta la última fila de la platea».*¹⁵⁶

Además de esto, se nombra en *La Vida del Drama* que lo que el actor hace es intensificar la ilusión, pues argumenta que en eso se basa la interpretación en la tradición trágica, pone de ejemplo a Stasnislavski. Y, en cambio, los actores cómicos intensifican la agresión en lugar de la ilusión, tomando a Brecht como ejemplo. Explica que el actor coopera con el autor teatral para intensificar lo que ocurre en la obra, de una manera violenta que da la impresión de vivir a alta velocidad.

Mientras que el dramaturgo autor aporta al intérprete no sólo un personaje, sino un papel. Bentley apoya la idea de que la labor del dramaturgo consiste en dar experiencia al personaje. *“Es el momento en que estos personajes salen a escena y hacen demostración de su existencia; es el momento en que los personajes ponen en evidencia que son roles. Es la prueba de fuego que demuestra lo que son. Es como si en el teatro la presencia física del actor fuese imprescindible para completar el sentido del verbo «existir»”.*¹⁵⁷

Con estas argumentaciones de Bentley, se busca sustentar el argumento de que tanto el actor como el dramaturgo trabajan en conjunto hacia un determinado público y con su ejecución e historia pueden capturar las emociones de los espectadores, dando como resultado, un impacto emocional.

Por último, es importante para el cierre de este subtema agregar la visión de Lee Strasberg. En el libro *Conversaciones con Lee Strasberg*, el teórico también señala una vinculación entre los actores y los autores.

Vinculado a lo que argumenta Freud, sobre el poeta y el lector, Lee Strasberg argumenta que, en una producción, al leer el guion o libreto, el actor pasará por lo mismo que un lector común: se reirá, puede que lllore, se emociona, etc. Sin embargo, apunta que los actores no necesitan esforzarse en revisar con demasiado ahínco las líneas o saber el

¹⁵⁶ Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 163

¹⁵⁷ Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós. p. 165

final, en cambio, responden a ellas de una forma orgánica, natural, con simpatía, como si se tratara de alguna conversación. Strasberg agrega que el nivel de vitalidad que los actores añaden en la primera lectura asombra a tal grado de reflexionar: ¿cómo podría mantener este nivel?

Él apunta que el trabajo del actor es transmitir la importancia de las palabras del autor y, que muchas de las veces lo único que tiene que hacer el actor es hacer movimientos adecuados para transmitir esa importancia o significado. El intérprete se ayuda o apoya así mismo mediante las acciones o actividades físicas y puede hallarlos directamente del sentido de la obra, o de acuerdo a su necesidad como actor o actriz. Resalta que esto es esencial cuando el autor ha escrito *una secuencia interesante de objetos lógicos* y señala que lo único que necesita el actor es hacer determinada secuencia.

De acuerdo con el maestro Strasberg, para que la situación de la obra se entienda o la historia se pueda contar óptimamente, se necesita que el actor pueda darles un significado a los párrafos. “[...] *la representación que hemos considerado perfecta, [...], es aquella en la que el actor añade a las líneas el sentido que ellas tienen, junto con los sentimientos que el personaje es consciente de tener [...]*”.¹⁵⁸ Lee Strasberg señala que este es uno de los elementos por los cuales un actor o una actriz destacaban, porque *creaban un personaje*, y eso hacía que el público tuviera la sensación de que el personaje de esa obra fuera totalmente distinto a lo convencional o a ideas que ellos tenían.

Una premisa importante que anota Strasberg es que el actor sea capaz de tener una consciencia *intelectual e imaginativa de la creación del guion*, es decir, que tenga la capacidad para distinguir entre la realidad del guion y la realidad del actor, y sólo esta capacidad para diferenciar lo que ocurre en un momento dado entre el actor y el guion permite que el actor y director puedan trabajar en conjunto para decidir qué es lo que necesitan alcanzar para que el personaje se manifieste de forma congruente con el guion y la historia.

¹⁵⁸ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 264

Desde la perspectiva de la autora del presente trabajo de investigación, trabajar en conjunto con el director de manera respetuosa y creativa puede afectar de una manera positiva al resultado del actor. Pues se sugiere que el director funja como una especie de guía o acompañante que al actor le dicte por dónde puede crear su personaje de la manera más congruente con el guion o el texto, y con la perspectiva que este guía quiere crear. Se le invita al lector a revisar el concepto "Relación Actor-Director" del glosario de terminología para una mayor comprensión del tópico.

Por otra parte, la congruencia dentro de esta relación se puede observar porque todos los participantes del montaje o de la producción gira en torno a la visión de la dirección, es así como se logra esa homogeneidad que hace que el espectador se olvide de su vida cotidiana por un tiempo determinado para disfrutar de la anécdota de la obra.

Strasberg, coincidiendo con Stanislavski, recalca que es muy importante la primera impresión que el actor tenga de la obra. Esto es debido a que el primer acercamiento suele impulsar la imaginación del actor más que en algún otro momento.¹⁵⁹ Según Strasberg, en este primer acercamiento el actor necesita estar atento a lo que él llama destellos creativos, es decir, reacciones que pueden apoyarlo a crear un primer boceto del personaje, descubrir la *naturaleza de sus respuestas* y ponerlas en marcha cuando intérprete el papel.

Este proceso es lo que Strasberg llama análisis, y se enfoca en que el actor muestre lo que quiere hacer en ese momento, o sea que el actor o la actriz sea capaz de seguir su impulso. En contraste con otro tipo de análisis que sugiere a los involucrados un sobre análisis, lo cual deriva en discusiones que no llegan a los resultados que se buscan como lo son *agilizar la convicción, la experiencia y la forma de comportarse*.¹⁶⁰

El análisis que Strasberg propone se compone de cuatro fases, la primera sería lo que hemos revisado del primer acercamiento del actor al guion. El actor o actriz lee por primera vez su texto y explora todas las diferentes posibilidades que pueda, de manera

¹⁵⁹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. pp. 267 y 268

¹⁶⁰ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 269

natural y dándole la importancia adecuada a las palabras del autor o de la autora. En la segunda fase, el intérprete necesita abordar una línea de secuencia interna y externa, es decir, que al mismo tiempo que el actor interpreta los párrafos, necesita buscar objetos que le apoyen a concentrarse y a crear convicción.

Strasberg agrega que los objetos que se utilizan en esta fase necesitan ser imaginarios para evitar que el actor se deje llevar por la secuencia y/o la mecanización, la cual se define por seguir una rutina o una secuencia sin tener consciencia de lo que se hace o se repite. El intérprete necesita investigar de manera profunda en las actividades que su personaje tiene dentro y fuera del texto, de esas actividades puede extraer un objeto para su concentración y exploración. Por ejemplo, en *Peter Pan* de James M. Barrey, la actriz que interpreta a Wendy podría recrear un hilo y cocer, mientras le explica a Peter como se cosen las prendas. En un ejemplo muy opuesto, el actor de Tony Montana podría recrear la sensación de tener un trago en la mano mientras seduce a la esposa de su jefe. Esto aporta caracterología al personaje, es decir, que le muestra al espectador cómo es este personaje y cómo se comporta desde acciones muy pequeñas como coser o tomar un trago.

Strasberg indica que es en esta etapa que el actor necesita empezar a preocuparse más por la vida interna del personaje y preocuparse menos por las líneas que dice, de igual forma necesita experimentar todo tipo de posibilidades para poder elevar la experiencia propia.

Una vez establecida la relación con los objetos y con sus compañeros actores, se necesita “*cualificar estos elementos mediante la consciencia de lo que va ocurrir en la obra*”,¹⁶¹ es decir, que el actor pueda relacionar el objeto que requiera, su parlamento y, en caso de ser necesario, a sus compañeros actores de una manera consciente con respecto al argumento de la obra. Esto se lleva a cabo en la tercera etapa, el actor o la actriz necesita crear, lo que Strasberg llama, un esquema de acciones o una secuencia, basándose en el contexto y las circunstancias de la obra. Esta etapa, señala Strasberg, tiene dos matices, el primero es un análisis general de la obra, donde se considera la obra como una totalidad

¹⁶¹ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 269

y se define la idea central, la acción principal y cómo se relacionan los elementos característicos de cada papel. En el segundo el actor divide la obra en secciones, según sus necesidades para actuar de una manera particular de acuerdo a las escenas y a los objetos. Así puede ser más ágil la incorporación de los objetos a la escena, la re significación de estos, e incluso se les puede dar una historia que funcione para la anécdota y fantasía de la obra, al mismo tiempo que funge como un apoyo para el actor o la actriz.

La cuarta fase del análisis propone que el actor profundice en el contexto de su personaje, intensificando y desarrollando las características emocionales que su papel requiera. En esta etapa Lee Strasberg explica que este trabajo emocional puede abrir la posibilidad para averiguar y explorar el significado de las líneas, las circunstancias, las situaciones y los acontecimientos planteados en la obra. Propone que el actor recurra a su pasado (en forma de vivencia, no de anécdota) y en el pasado de personaje para comprender las complejidades de su papel.

Para Strasberg este análisis es importante, pues apoya a los actores a encontrar experiencias, vivencias, emociones y sentimientos cercanas a las humanas en la cotidianidad. También permite observar todas las características del personaje posibles: sus elementos separados, su mundo, su vida interna, etc. Analizar, según Strasberg consiste en comprender las experiencias externas y como éstas afectan internamente al personaje. *“En resumen el análisis descubre el material esencial en el proceso creativo del individuo”*.¹⁶²

Además de este análisis, el autor señala que para representar lo que las líneas no muestran de una forma obvia o que sea consciente para el personaje, el intérprete necesita crear el sentimiento de espontaneidad en el escenario. Remarca que en toda actuación óptima se necesita este sentido o sentimiento, manteniendo al mismo tiempo la línea general de la obra. Y agrega que la improvisación es necesaria para la actuación, se

¹⁶² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 272

mantiene el esquema o el método, sin embargo, la forma de actuar de personaje puede variar.

Sin embargo, menciona Strasberg, para mantener este sentido de espontaneidad es necesario ser consciente en el escenario. El actor necesita tener consciencia de lo que está creando, ya que no sólo necesita ser consciente de la espontaneidad, sino también, controlarla. Esta consciencia le brinda al actor otra herramienta que apoya en su interpretación, la transición.

La transición de una sección de la obra a otra, o simplemente de una emoción particular a otra, es lo que, según el maestro Strasberg, brinda *continuidad* a una interpretación. Esta continuidad es importante, ya que atribuye sentido a la obra y a las palabras que se necesitan comunicar.

Por último, Strasberg plantea que las grandes obras necesitan de grandes experiencias. Para él, los párrafos dados por el autor simbolizan un esquema de profundas experiencias que la gente en general tiene, y es por esto que las personas se pueden ver reflejadas en algún personaje. Strasberg finalmente apunta que en las grandes obras no se pone límite a la sensibilidad o a la experiencia.

“El teatro es fundamentalmente significado y experiencia, imagen del ser humano, al tiempo que imagen de lo que el autor tiene en la cabeza [...] Y lo único que tú puedes hacer es guiarte por tu integridad individual. Te acercas a una obra clásica, o de cualquier otro estilo, con la intención de descubrir lo que el autor quiere”.¹⁶³

6.2 Actuaciones creativas en acción.

En este apartado se expone el documental que dirigió Al Pacino en 1996 “*Looking for Richard*” (*Buscando a Ricardo III*). Producido por Michael Hadge y Al Pacino, escrita por Frederic Kimball y Al Pacino. En este documental, Al Pacino cuenta que tenía el objetivo de acercar un poco más a Shakespeare al público estadounidense. Es así que

¹⁶³ Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Método del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p. 297

Pacino y su equipo se arriesgan a analizar *Ricardo III* desde diferentes ángulos: recopilando la información adecuada apoyados por expertos y académicos de Shakespeare, yendo a lugares donde pudieran recrear los espacios que la obra necesitaba, poniéndose los vestuarios, explorando actoralmente las escenas, averiguando los acontecimientos previos de la obra (Guerra de las Rosas), etc.

En cuanto actuación se refiere, Pacino convoca a ciertos actores: Penelope Allen, Harris Yulin, Alec Baldwin, Kevin Spacey, entre otros, y propone mezclar al actor con el personaje y que así el actor pueda crear su papel evitando que los intérpretes puedan caer en mecanizaciones o en convencionalismos para representar a los personajes de Shakespeare.

El equipo de Pacino y él mismo observan que hay veces en que el actor estadounidense puede sentirse inhibido al hacer obras de Shakespeare, y uno de los principales factores para que esto ocurra es el lenguaje. Mencionan que algunos actores pueden llegar a obsesionarse y que esto, con el tiempo crea una barrera entre la obra y el actor. Para combatir la inhibición, coincidiendo con Strasberg, proponen capturar la esencia del momento, para llegar a este punto se necesita congruencia entre las palabras y la emoción.

Un ejemplo de esto es el primer acercamiento que tienen los actores con el libreto de *Ricardo III*. En el minuto 26.37 se puede observar que todos los actores están reunidos, compartiendo como percibe cada uno a su personaje. Penelope Allen es la primera en abogar por la situación de su personaje y en lo que está sintiendo en la escena cuando su hermano e hijos tratan de calmarla debido a que el Rey está enfermo. Seguido a esto, los actores comienzan la lectura de la escena y los involucrados mientras leen van construyendo los vínculos entre los personajes.

La lectura no simplemente es lectura, se miran, se escuchan, reaccionan a las líneas de sus compañeros, incrementan la voz cuando lo sienten necesario. Penelope, quien interpreta a la reina, transmite desde este primer acercamiento la desesperación que siente al ver que su marido, el Rey Eduardo IV, está gravemente enfermo. Se puede ver que todo su cuerpo está involucrado desde la primera lectura y conmueve a quien está escuchando.

Hay varios puntos que la presente autora considera importantes señalar, que pertenecen al Método de Lee Strasberg o a la investigación de Daniel Goleman y, que, a la vez, funcionan para ilustrar el desempeño de las investigaciones dichas anteriormente.

1.- Relación Actor-Texto.

En el subtema anterior, se explica la importancia del vínculo actor-texto, o dramaturgo. Se mencionó que tanto el dramaturgo como el actor, trabajan en conjunto hacia un determinado público y con su ejecución e historia pueden capturar las emociones de los espectadores.

Se recuerda al lector que “*Looking for Richard*” es una adaptación de Ricardo III de William Shakespeare, escrita por Frederic Kimball y Al Pacino. En este documental se muestra esa relación de los autores con los diferentes actores. Hacen toda una investigación de la vida y obra de Shakespeare, para poder realizar su propuesta, además de que nos muestran todo el proceso que hay detrás de dicha adaptación. Hacen su exploración yendo al lugar donde nació Shakespeare, donde creció, en el Globe Theatre en Londres, que fue donde se hicieron sus representaciones, etc. También consultan académicos expertos en Shakespeare para poder producir una mejor aproximación, aparte de todo el conocimiento con el que ya contaban. Los actores y las actrices también profundizan en sus papeles y las relaciones con sus demás compañeros apoyándose desde la obra de Shakespeare.

Desde la perspectiva de esta autora, que haya un vínculo actor-texto/dramaturgo es fundamental para el desarrollo del montaje o de la película, pues puede dar homogeneidad a éste. Además de que puede clarificar las relaciones entre los personajes y sus diferentes maneras de hablar o de accionar. En este caso, era fundamental que los actores supieran lo que estaban diciendo debido a la complejidad del léxico de Shakespeare.

2.- Circunstancias dadas (contexto sociológico).

Como se comentó anteriormente, Pacino y Kimball hacen toda una exploración para poder abordar de una manera más amplia la obra de Shakespeare. Conocen el contexto

detrás de la historia, sin embargo, deciden también explorar las opiniones de los expertos, que gracias a ellos descubren elementos que no habían tomado en cuenta. Por ejemplo, la decisión que toma Shakespeare de poner a Ricardo deforme, se descubre que es porque quería representar la mente de éste.

Además, hacen un acompañamiento para sus actores, exploran los antecedentes de cada papel. Se plantean preguntas de cuál será la reacción de su personaje, cómo es su pasado, por qué toma las decisiones que toma, etc. Sin embargo, las respuestas siempre son contundentes y rápidas. No se llevan mucho tiempo pensándolas y cuando las obtienen, ejecutan de inmediato acciones que tienen que ver con dichas respuestas. Por ejemplo, el caso de Lady Anne. Es una mujer joven que acaba de perder a su padre y su marido por culpa de Ricardo, sin embargo, lo perdona y se casa con él porque se siente sola, además de que Ricardo la engaña.

Esta característica es de suma importancia para el proceso creativo de la obra, pues, haciendo referencia a Adler, facilita a los actores las acciones que necesitan llevar a cabo.¹⁶⁴ De igual manera, se recuerda al lector la propuesta de Lee Strasberg sobre el análisis y las formas de investigación actorales que, desde la perspectiva de la presente autora, este documental ilustra totalmente a lo que Strasberg se refiere. Por último, es fundamental retomar la argumentación de Goleman, quién sugiere que, para darle cabida a la creatividad es importante pensar de manera rápida sin quedarse estancado mucho tiempo.

3.- Profundización de sus personajes.

Como se comentó anteriormente, todos los intérpretes en este documental conocen profundamente a sus personajes, hacen un trabajo de investigación proponiendo diferentes maneras de expresarse y haciéndole saber tanto a Kimball como a Pacino que sus personajes son humanos y qué necesitan accionar como tal.

Dentro de los momentos de este filme, se encuentra el momento donde la actriz Penelope Allen argumenta como su personaje ve a sus compañeros y por qué está tan

¹⁶⁴ Adler, S. (2000), *The Art of Acting*. New York, E.E.U.U.: Applause Book. pp. 40

angustiada de que el rey muera, también trata de la manera en cómo ve a Richard, aportándole al grupo claridad sobre quién es su personaje y como se desenvuelve en su contexto.

Desde la mirada de este trabajo de investigación, tanto la técnica como la profundización hacia los personajes son características indispensables para una óptima interpretación. Esta profundización les da a los papeles carácter, contexto, además de que les brinda autenticidad, pues el intérprete con esta herramienta puede *crear* su propio personaje y darle los matices emocionales que necesite.

4.- Lenguaje.

La comprensión del lenguaje o léxico también es sumamente importante para abordar personajes, en especial cuando los dramaturgos son de distintas épocas que los intérpretes, como en este caso. Tanto Pacino como Kendall y los actores que participaron en el proyecto “*Looking for Richard*” tienen en cuenta las diferentes maneras de expresión de sus personajes. Se hace una investigación sobre el pentámetro yámbico y las transiciones que Shakespeare les brinda a sus obras.

Dentro del documental, Pacino menciona que a través de la emoción es que el actor puede encontrar el sentido de las palabras. Esto también es fundamental para la interpretación, pues encontrar sentido en las palabras mientras se tiene un contacto emocional podrá hacer que el público pueda sentir diferentes emociones e incluso identificarse con los personajes.

5.- Relación Actor-Director.

El documental muestra como Al Pacino, siendo el director, guía a los demás actores. Les da un acompañamiento con sesiones de análisis (el tipo de análisis que propone Lee Strasberg), ensayos con utilería, vestuario y en los lugares dónde se va a grabar, etc. Dentro de este filme se puede ver que más que un director que ordena cómo quiere que los actores hagan su trabajo, es un directo que acompaña el proceso de sus intérpretes, deja que propongan y deja que exploren sus distintos personajes.

Esta relación, desde la opinión de esta autora, es crucial para el desarrollo del proyecto, sea filme u obra teatral. Pues, haciendo referencia a Tony Barr, se necesita que tanto el director sea un director flexible, capaz de adaptarse a las necesidades de los actores, sin caer en lo complaciente. Y, por otra parte, actores que comprendan la labor de su director y puedan seguir sus indicaciones tal como se establecen. Para lograr que este vínculo pueda aportar de manera positiva al proyecto se necesita comunicación, escucha activa y sobre todo disposición y confianza en el trabajo tanto del actor como del director.

6.- Imaginación (recreaciones).

En ciertas ocasiones una obra o un personaje puede exigirle al actor acciones que él o ella como individuo no haría, sin embargo, es su trabajo poder ejecutarlas con naturalidad y sentido de verdad. En “*Looking for Richard*” se puede apreciar que Al Pacino y los demás actores están en constante lucha por ver quien tiene el poder, es así, que hacen la comparación con los partidos políticos que tienen en su contexto para poder accionar desde lo que conocen.

Esto tiene una gran relación con lo que Richard Boleslavski señala en *La Formación del Actor*, un actor no tiene por qué haber vivido la situación que representa, lo único que necesita es recordar una situación que le funcione para poder accionar de la manera en que su personaje necesita. Por ejemplo, en este libro la actriz estudiante le pregunta cómo podría interpretar un crimen, un asesinato si nunca lo ha. Él le comenta que matar a un mosquito es un asesinato, así que podría recrear esa experiencia para poder desempeñar su papel.¹⁶⁵

Así como los pasados puntos, la recreación es igual de fundamental, pues le da al actor o a la actriz variedad en cuanto a las posibilidades de expresión y flexibilidad. Es decir, que el actor puede representar lo que sea porque puede recrear criminales, partos (en el caso de las actrices), y demás situaciones que puede no haber vivido, pero aun así recrear los momentos similares que sí ha experimentado.

¹⁶⁵ Richard B. (1998). *La Formación del Actor*. D.F., México. Escenología pp. 38 y39

El impacto emocional también se pudo reflejar en las críticas y publicaciones, dado que esta investigación es un trabajo universitario, sólo se toma en cuenta las académicas.

La primera publicación es redactada por Peiriu Su para la Universidad Purdue, en ésta se pueden observar coincidencias con esta tesis en tanto al proceso de investigación que se ve en este filme. *“Todas estas acciones [búsqueda de Pacino y Kimball] están íntimamente relacionadas con los principios del método de actuación de "motivación" y "justificación". Los actores del método preguntan: ¿por qué tu papel hace esto en lugar de aquello? ¿Cómo puedes justificar su comportamiento? El requisito previo para un actor es comprender, encontrar una epifanía, lo que significa una expresión especial del carácter de alguien. Habiendo experimentado emocionalmente un papel, el actor de método puede interpretarlo. Un actor de método siempre está en el camino, siempre buscando. Una vez que un actor de método encuentra una causa, todo se vuelve creíble y efectivo”*.¹⁶⁶

De igual manera, el trabajo de Su, coincide con los argumentos de Barr en cuanto a que la actuación en cine puede ser más sencilla porque el público va a observar hasta las más mínimas acciones sin que el actor o la actriz se esfuerce exageradamente.

Otro señalamiento importante en la publicación es la importancia de las acciones, pues explica el entrenamiento de Strasberg de incorporar y resignificar objetos y acciones específicas, al diálogo que tiene los personajes.¹⁶⁷

Por último, una gran aportación que la presente autora no había tomado en cuenta es, que hace la comparación entre Richard III y algunos personajes arquetipos parecidos que Al Pacino también interpretó. Por ejemplo, Michael Corleone (El Padrino), Tony Montana (Scarface), John Milton (The Devil's Avocate) entre otras, que desde la perspectiva de Su pudieron haber apoyado a Pacino para crear el personaje protagónico de Shakespeare.¹⁶⁸ Desde la perspectiva de este trabajo, es algo que puede lograrse gracias al trabajo de *Imaginación (recreaciones)* que proponen Boleslavski y Strasberg. Es totalmente válido que

¹⁶⁶ Su, P. (2004). Method Acting and Pacino's Looking for Richard. *Purdue University Press*. 6(1), 3-7.

¹⁶⁷ Su, P. (2004). Method Acting and Pacino's Looking for Richard. *Purdue University Press*. 6(1), 3-7.

¹⁶⁸ Su, P. (2004). Method Acting and Pacino's Looking for Richard. *Purdue University Press*. 6(1), 3-7.

la experiencia de crear un personaje pueda apoyar a la construcción de otro. Mientras más herramientas tenga un actor o una actriz para producir sus propios argumentos, mejor.

Desde un punto de vista bastante opuesto, Kelly Marshall argumenta en su publicación “*El Proceso Creativo y Poder de Shakespeare Behind Bars, ¿o era esto lo que debió ser Looking for Richard?*”, donde plantea la comparación entre el documental de Al Pacino y el de “*Shakespeare Behind Bars*” (2005) dirigido por Hank Rogerson.¹⁶⁹

La autora de esta publicación hace esta comparación, al parecer, con la finalidad de quién hace el mejor documental, que en su opinión es Rogerson. Sin embargo, hay varios puntos en esta publicación que son de importancia para esta tesis, pues ejemplifica las posibles mal interpretaciones del método que utiliza Al Pacino en “*Looking for Richard*”. Marshall señala que hay cuatro importantes puntos por los cuales este documental no cumple con su objetivo: demostrar que las obras de Shakespeare son accesibles y relevantes para el público actual.

El primer punto es el tema. Marshall argumenta que el tema de Ricardo III es demasiado complicado para los espectadores actuales. Sin embargo, con base en las investigaciones de Lee Strasberg, Stanislavski, Goleman e incluso Freud es importante recordar que el espectador del acto creativo puede comprender todo tipo de arte gracias a las emociones y al trabajo interno de la persona creativa, pues estos conectan con el espectador dejando que se identifique con lo que está pasando.

Marshall también argumenta que en esta obra es imposible una identificación con Lady Anne, debido a que “nadie se identificaría con una viuda que acepta casarse enfrente del cadáver de su esposo con el asesino que mata a diestra y siniestra”.¹⁷⁰ Sin embargo, recordando lo que dicen Freud y Bentley acerca de la identificación del espectador, quien puede fantasear con cometer los crímenes más oscuros y seguir a salvo en la sala del cine o teatro.

¹⁶⁹ Marshall, K. (2009). The Creative Process and the Power of Art in “Shakespeare Behind Bars”, or So This Is What “Looking for Richard” Meant to Do? *Literature/Film Quarterly*, 37(2), 140–150.

¹⁷⁰ Marshall, K. (2009). The Creative Process and the Power of Art in “Shakespeare Behind Bars”, or So This Is What “Looking for Richard” Meant to Do? *Literature/Film Quarterly*, 37(2), 140–150.

La segunda argumentación que Marshall redacta, se trata sobre el elenco de la película, pues expone que los actores Alec Baldwin, Winona Ryder y Aidan Quinn se les nota incómodos e incapaces de poder replicar el acento británico, además de catalogarlos como actores sin experiencia. No obstante, en el mismo proyecto los expertos en Shakespeare explican como los actores de E.E.U.U. se sienten intimidados por el teatro británico, al respecto Pacino argumenta que es necesario contactar con la emoción para poder comprender de lleno las palabras y poder transmitirlos al público. En adición, desde la perspectiva de este trabajo, se recuerda al lector que Lee Strasberg aboga por la propia confianza y fe que los actores tienen sobre su propio trabajo, esto es fundamental junto con la relajación y concentración que estos actores tienen durante todas sus apariciones.

Un tercer punto es la edición del documental, Marshall explica que el estilo con el que está editado puede resultar confuso para el espectador puesto que pasan de ciertos lugares de los ensayos o análisis, a las tomas que quedaron del documental, o a una entrevista con un académico, o con la gente, etc. Desde la perspectiva de la presente tesis, la edición de este documental es creativa y dinámica, además de que desde el primer momento Pacino explica que es un documental de todo el proceso que él propone para exponer el proceso de Ricardo III. Sumado a esto, la edición le brinda homogeneidad y ritmo al mismo documental, los cuales son importantes para captar la atención del espectador.

Por último, el cuarto punto que expone Marshall es una crítica severa de todo el protagonismo que Al Pacino tiene en *“Looking for Richard”*, sin embargo, es importante tener en cuenta que Pacino tiene más de un rol en la producción de este documental. Es productor, director, guionista y el actor protagónico, y desde la opinión de la autora de este trabajo, parece natural tenerlo tanto tiempo en pantalla, ya que cumple con más de una labor en un filme donde muestran cada una de las funciones que tiene cada miembro del equipo de producción.

La tercera y última publicación la redacta Andrew Quicke de la Universidad de Illinois, en cual argumenta que la propuesta de Al Pacino además de ser una opción creativa y

dinámica, aporta un aprendizaje a los espectadores, además de servir como inspiración para el público.¹⁷¹

Este argumento coincide con este trabajo de investigación, en tanto que hay un impacto emocional por parte de los espectadores que desean aprender un poco más sobre el proceso creativo de los actores o de una producción en general. También coincide con el argumento de Goleman en el cual señala que el acto creativo necesita despertar algo en el espectador y necesita de igual modo ser útil para éste. Desde el punto de vista de esta autora, estas características están presentes en el documental y son fundamentales para el impacto emocional.

Este documental fue reconocido por los premios American Cinema Editors, U.S.A. en 1997 al darle el Eddie por la Película Documental Mejor Editada a Ned Bastille, Pasquale Buba, William A. Anderson y Andre Ross Betz. Así también fue reconocido por Directors Guild of America, U.S.A. en 1997 al otorgarle el reconocimiento por el Logro Destacado como Director en un Documental a Al Pacino.

¹⁷¹ Quicke, A. (1998). Looking for Richard Al Pacino. *Journal of Film and Video*, 50(4), 64–65.

Capítulo VII.- Consideraciones finales.

A modo de conclusión del trabajo de investigación, puedo definir ahora, una “óptima actuación” como un proceso que requiere disciplina, disposición, investigación y sobre todo pasión. En este proceso es indispensable la creatividad, que, percibida de una manera actual y contemporánea, se define como una habilidad que todo humano, sin importar a qué se dedique, puede desarrollar. Sin embargo, la creatividad es fundamental para el actor que explora y se arriesga a aportar nuevas formas de expresión para los personajes.

Ahora bien, el proceso creativo es un conjunto de momentos que el actor invierte para entrenar sus habilidades como intérprete y este proceso requiere una técnica específica. El intérprete necesita saber qué es lo que le funciona para poder crear su personaje, y la técnica le aporta eso. Dentro de la técnica es necesario que recorra y pruebe todo tipo de posibilidades, es necesario que registre qué de esos ejercicios le funcionan para desarrollar sus habilidades en el escenario.

Quiero recalcar la importancia de la técnica en los actores y actrices. Considero que encontrar la técnica que más le funcionó requiere de otro proceso, sin embargo, que los y las intérpretes cuenten con una técnica les apoya totalmente en su desarrollo como creativos y artistas.

El proceso creativo necesita constancia, voluntad, disposición y disciplina. Estas características son aplicables a cualquier tipo de técnica y no únicamente al Método de Lee Strasberg, sin embargo, el actor también necesita probar qué tipo de técnica le conviene para que pueda desarrollar al máximo sus capacidades artísticas.

En la investigación se cumplió óptimamente el objetivo principal, pues se revisó el término de *creatividad* y su recorrido por la historia, profundizando arduamente en la perspectiva del Método actoral de Lee Strasberg que se complementó con la investigación de Daniel Goleman según sus conceptos de introspección, autenticidad y funcionalidad.

Los objetivos particulares también se cumplieron ordenadamente pues se indagó sobre la historia de la creatividad, se estudió su percepción en el siglo XX, la cual se utilizó y se sigue utilizando hoy en día para definir la creatividad, se profundizó en el concepto de

creatividad según el investigador Daniel Goleman y el maestro Lee Strasberg. Con base en ambos teóricos se desarrollaron los conceptos de introspección, autenticidad y funcionalidad. Finalmente se analizaron tres procesos diferentes donde los intérpretes tienen distintos procesos creativos, sin embargo, siguen tienen un resultado similar: el impacto emocional.

Respecto a la hipótesis, este trabajo me hizo reflexionar sobre qué es la introspección, ¿basta con conocer el estado de ánimo por el cual estamos pasando en cierto momento? Me parece que todavía se puede investigar aún más sobre qué es específicamente conocerse a uno mismo y realizar una introspección. Esta investigación dejó en mí la idea de que una introspección, para un actor, se realiza todo el tiempo, es un trabajo constante para que después de que se convierta en una actividad natural y orgánica, el actor pueda expresarse de manera auténtica y funcional por instinto, que es lo que observé en los documentales.

Los actores que se estudiaron en este trabajo de investigación no están pensando en tener un momento de introspección porque, me parece, que están haciendo una introspección constante y, por ende, de manera natural exploran nuevas posibilidades, nuevas maneras de expresión que al público le conmueven de la misma manera.

Este trabajo académico me enseña que la actuación necesita toda una estructura para poder funcionar. Que la creatividad puede llegar de manera inconsciente y está bien, sin embargo, para un intérprete dedicado, disciplinado y apasionado necesita llegar de manera consciente, ser construida, anotar qué es lo que está sucediendo con él y con su personaje, explorar, tomar riesgos, abandonar el miedo a equivocarse. Ahora sé que la profesión actoral se construye paso a paso, se explora y se experimenta en todo momento.

*“El actor tiene que aprender a auto disciplinarse de forma que, cuando lo desee, sepa introducirse en un estado que le permita crear y de esa forma será capaz de desarrollar las tareas de creatividad que se le imponen [...] Ningún actor llega a la perfección. Incluso los actores experimentados deberían someterse periódicamente al puro entrenamiento para refrescar y agilizar sus instrumentos”.*¹⁷²

¹⁷² Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos. p.

GLOSARIO DE TERMINOLOGÍA.

Como adición al presente trabajo de investigación, es necesario para su completa comprensión, agregar un glosario de la terminología usada que puede aclarar al lector ciertos conceptos.

Es primordial recordar que si bien no es la definición que puede hallarse en los diccionarios, es la definición que lo teóricos, y que incluso la autora de este trabajo, utilizan y que convienen explicar bajo estos puntos de vista.

(Auto) Disciplina. Destreza del actor o actriz de definir precisa y específicamente las metas y objetivos que desea lograr en sus próximos ensayos y/o funciones. El actor que define por sí mismo lo que él quiere o necesita desarrollar o trabajar con más profundidad es un proceso de (auto) disciplina. Por otro lado, Goleman no habla específicamente de este concepto, sin embargo, señala que la repetición constante lleva al creativo a resultados que le aporten fe y una sensación de seguridad en su trabajo, así como un aumento de la pasión por la actividad que se está repitiendo de manera constante.

— *Conversaciones con Lee Strasberg*
— *El Espíritu Creativo.*

Actuación Sincera. Stanislavski define una actuación sincera como la capacidad del actor o de la actriz de ser consciente de sus momentos creativos en escena, esto, en sus palabras, significa “*ser recto, lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y actuar en unísono con su papel.*” Una palabra que, desde la perspectiva de esta tesis, podría resumir esto sería que una actuación sincera significa ser congruente tanto física como emocionalmente. Sin embargo, desde la perspectiva de Strasberg, una actuación sincera se refiere a la capacidad de reaccionar ante estímulos imaginarios con dos elementos principales “[...] *sensibilidad fuera de lo común e inteligencia extraordinaria*”. Sin embargo, se necesita tomar en cuenta que en cuanto a la inteligencia se refiere a la habilidad de comprender los procesos humanos.

— *Manual del Actor.*
— *Un Sueño de Pasión.*

Complejidad. De acuerdo con Strasberg, las complejidades son las dificultades que el intérprete puede enfrentar, ya sea en ensayos, en su entrenamiento o en funciones. Por otro

lado, desde la perspectiva de Goleman, aunque no usa este término en específico, se entiende por “complejidad” un problema que la persona creativa necesita resolver de una manera diferente y/o nueva.

— *Conversaciones con Lee Strasberg*
— *El Espíritu Creativo.*

Creatividad. Según Daniel Goleman este concepto se define como un momento al que todo ser humano, artista o no, puede llegar. También es considerada como un resultado que necesita un proceso de varios pasos.

— *El Espíritu Creativo.*

Disciplina. Por su parte, Stanislavski la define como una necesidad que todos los participantes de la obra deben tener, pues argumenta que sin disciplina no puede haber arte teatral.

— *Manual del Actor.*
— *Conversaciones con Lee Strasberg.*

Emoción. Con base en la investigación de Daniel Goleman, se puede definir a la emoción como la referencia para distinguir sentimientos, a los pensamientos, a los estados biológicos y psicológicos que tienden a la acción. Es decir, los estados psicológicos que llevan a una persona a reaccionar o accionar a cierto contexto. A su vez, Goleman hace referencia al psicólogo Paul Ekman para argumentar que hay centenares de emociones, sin embargo, existen emociones básicas y sentimientos restantes.

—*La Inteligencia Emocional porque es más Importante que el Coeficiente Intelectual.*

Estímulo. Son las sensaciones internas o externas, que despiertan o remueven las emociones del actor o de la actriz, y que impulsan sus acciones o reacciones. Todo estímulo necesita remover las emociones de los y las intérpretes, y pueden ser imágenes o sensaciones, tanto internas como externas.

— *Un Sueño de Pasión. Conversaciones con Lee Strasberg.*
— *Clase de Actuación con la Maestra Natalia Traven*

Gibberish. Tipo de verbalización en el ejercicio de relajación de “*La Silla*” propuesto por Lee Strasberg en la técnica del Método.

— *Un Sueño de Pasión.*
— *Clase de Actuación con la Maestra Natalia Traven.*

Identificación. De acuerdo con Stanislavski, hay dos tipos de identificación: la interna y la externa. La primera se refiere al proceso donde el actor vierte o le presta sus vivencias emocionales al personaje y la segunda, la explica como la caracterización física que hará que el actor se identifique con su personaje, por ejemplo, el maquillaje, vestuario, peinado, etc. Mientras que Strasberg se enfoca en la identificación del público con el personaje, él explica que esto ocurre sólo si los intérpretes están concentrados y contactando con su emoción, pues esto hace que la concentración de éstos jale la concentración de los espectadores sumergiéndolos en la narrativa de la obra.

— *Manual del Actor.*
— *Conversaciones con Lee Strasberg.*

Imaginación. Tanto para Strasberg como para Stanislavski y Adler, este concepto se refiere a los estímulos imaginarios que el actor puede recrearse, ya sea de manera visual, auditiva, táctil, gustativa y olfativa que impulsa una reacción en el actor o actriz y, por lo tanto, resulta una acción más específica.

— *Un Sueño de Pasión.*
— *The Art of Acting.*
— *Manual del Actor.*

Impacto Emocional. El impacto emocional, de acuerdo con la investigación total de este trabajo, es la acumulación de vivencias, emociones y reacciones del público causadas por un trabajo actoral.

Improvisación. Lee Strasberg la ha definido como un elemento de su técnica de investigación. A través de la improvisación el actor o la actriz es capaz de hacer toda una exploración de los elementos de su escena. El objetivo fundamental de este elemento es que el intérprete sea capaz de entregarse totalmente a la situación sin tener en cuenta una secuencia que seguir.

— *Conversaciones con Lee Strasberg.*

Impulso. Se entiende por impulso, las acciones y/o expresiones que son estimuladas por una emoción. Freud define a estos como descargas de energía biológica, y para un actor o una actriz, según Strasberg, es necesario seguir estos impulsos para una actuación verosímil. Otro de los grandes representantes del Método es Sanford Meisner, quién basa su método en repeticiones de impulsos o acciones hasta llegar a la emoción y que estos impulsos se vean llenos de carga emocional.

— *Conversaciones con Lee Strasberg.*
— *Sobre la actuación.*

Instrumento. Con este concepto tanto Adler como Strasberg hacen referencia al cuerpo del actor, incluso comparan el instrumento de actor (su cuerpo), con el instrumento del pianista. Recalcan la relación artista — instrumento, haciendo énfasis en el cuidado que se tiene de parte del artista al instrumento.

— *Un Sueño de Pasión.*
— *The Art of Acting.*

Mecanización. Según el presente trabajo de investigación, la mecanización se puede definir como las acciones que lleva a cabo un actor o una actriz sin ser consciente de lo que hace, además de un nulo contacto emocional y simplemente llevar a cabo la secuencia que dirección le planteó en el trazo.

Memoria Afectiva (emocional). Stanislavski llama a la memoria afectiva o la memoria emocional a la capacidad de un actor para “revivir” las emociones que experimentó en alguna ocasión. Él sostiene que mientras más amplia sea esta memoria más ricos serán los materiales para poder crear un papel y sugiere que para llegar a ésta, los sentidos más importantes son la vista y el oído, mientras que los demás solo son auxiliares. Mientras que Strasberg la explica como aquella memoria que va hacia las vivencias más profundas del actor o de la actriz e impulsa las experiencias emocionales para que respondan del modo que los intérpretes necesitan.

— *Manual del Actor.*
— *Conversaciones con Lee Strasberg.*

Memoria Sensorial. Lee Strasberg desarrolló una serie de ejercicios para que los actores y las actrices pudieran trabajar con su memoria sensorial, que es la que guarda las experiencias sensoriales de los intérpretes para que ellos, a partir de ésta puedan acceder a su emoción a

voluntad. Strasberg explica que para que un actor pueda contactar con su emoción a su disposición, necesita concentrarse en la sensorialidad de alguna vivencia, en lugar de la anécdota. Así estos ejercicios están hechos para que el actor sea capaz de recordar lo que percibió sensorialmente y pueda llegar a su emoción sin desgastarla.

— *Conversaciones con Lee Strasberg.*
— *Notas de Lee Strasberg.*

Naturaleza y Naturalismo. Desde la perspectiva de Stanislavski, la naturaleza es el artista más grande que se conoce. Como se ha revisado en los anteriores capítulos de este trabajo de investigación, hay cierta tendencia en el arte de igualar a la naturaleza. Stanislavski sostiene que una actuación “*convinciente, viva y poderosa*” es producto de la naturaleza ya que es creada de forma espontánea, inconsciente y en el mismo momento en que las emociones tienen su mayor intensidad. Según este mismo maestro, el Naturalismo es la corriente que busca la “*verdad interna y la verdad del sentimiento y la experiencia*” y únicamente se llega a este cuando tiene una justificación interna del actor.

—*Manual del Actor.*

Privacidad Pública. Es el ejercicio del momento íntimo que Lee Strasberg desarrolló dentro del Método. Importante recordar que es muy diferente a la “*soledad en público*” de Stanislavski.

Recreación. Ejercicio de Lee Strasberg dentro del Método, en el cual el actor o la actriz reproduce ciertos momentos cotidianos sin utilizar ninguno de los elementos que en ese momento utilizaría. Por ejemplo, lo primero que se bebe en la mañana, el actor recrearía un vaso o una taza, su textura, su peso, su olor, la forma en qué lo toma, etc.

— *Un Sueño de Pasión.*

Relación Actor-Director. Lola Cohen retoma la definición de Strasberg sobre cómo puede trabajar un director con su actor, Strasberg sugiere que los directores necesitan impulsar las habilidades del actor desde su aproximación. Es decir, trabajar en conjunto para que el actor piense, sienta y haga verdaderamente lo que se indica en el texto y no únicamente *actúe* o finja hacer las cosas. También es importante que los directores puedan ajustarse a las necesidades de cada actor, esto es, dirigir al actor de una manera en la que el intérprete se

sienta cómodo y pueda desempeñarse. No se trata de complacer al actor, se trata de trabajar asertivamente para que el actor pueda desarrollar su personaje. Por último, es importante que liberen de la autocrítica al actor, esto es crucial ya que el actor puede sentirse abrumado e incluso bloqueado por su auto crítica, por eso es necesario, sobre todo en cine, que el director lo proteja no mostrándole mucho de lo que se planea hacer. Por otra parte, Tony Barr explica desde la perspectiva actoral, que un intérprete necesita darle toda su atención al director; no sólo son su oído y vista, sino con todo su cuerpo y sus sentidos, necesita tener una escucha activa con su director. Además de esto, el actor necesita ser comprensivo con su director y limitarse a hacer lo que éste diga en cuánto él lo diga. Y de nuevo, esta autora quiere subrayar que es importante mantener el respeto, la comunicación y sobre todo, tener en claro cuál es el rol del director y del actor para evitar procesos incómodos o desagradables. Stanislavski, sugiere que el actor y el director necesitan trabajar juntos y tener los mismos objetivos para que la obra o la historia se pueda contar de acuerdo a la visión del director.

— *Notas de Lee Strasberg.*
— *Actuando para la Cámara*
— *Manual del Actor.*

Relación Actor-Objeto. Anteriormente, se ha revisado que para lograr la concentración dentro de la escena el actor necesita de un objeto en el cual pueda concentrarse. Esta relación es fundamental, ya que el interprete puede darle un re significación diferente a la convencional, puede a traer al público a través de su concentración, incluso puede hasta crear a otro personaje. La relación Actor-Objeto es fundamental para crear vínculos, imágenes e incluso poder contar la historia.

Relación Actor-Público. Si bien es una relación compleja, Stanislavski propone que en este vínculo al actor le conviene dejar de preocuparse por su público, esto se logra a través de la atención y la concentración en el objeto o en la acción que necesite efectuar. Desde la perspectiva de esta autora, un actor o una actriz que esté concentrada en su hacer y tenga un contacto con su emoción, puede invitar al público a vivir lo que el personaje está viviendo. Sin embargo, es importante hacer la diferencia entre el teatro y el cine. En el primero, es primordial, en palabras de Tony Barr, hacerlo grande para que el espectador de la última butaca sienta, vea y comprenda lo que sucede. Mientras que en el segundo, la acción se

necesita contener pues, en este caso el público es reemplazado por el lente de la cámara que capta hasta las emociones más rápidas.

—*Manual del Actor.*

—*Actuando para el Cine.*

Sentido de Verdad. Según Stanislavski, un sentido de verdad, o como él lo llamaba, sentimiento de verdad es un estímulo que resulta de la emoción, la imaginación (recreación) y de su *facultad creadora*. Según el maestro, un actor o actriz necesita creer y tener convicción de que todo lo que sucede es real. Para Strasberg, el sentido de verdad tiene más que ver con la relación o vinculación que crea un actor con su objeto de concentración, es decir, que el actor necesita desarrollar con base en sus vivencias una vinculación con su objeto que le permita fluir y estar dispuesto o dispuesta a probar todo tipo de posibilidades con ese objeto, mientras menos piense o planee estas posibilidades más sentido de verdad tendrá su actuación.

— *Manual del Actor.*

— *Conversaciones con Lee Strasberg.*

Técnica. Desde el punto de vista de la presente tesis, una técnica es un conjunto de conocimientos y procesos que apoyan al actor o a la actriz a desarrollar y a mejorar su habilidad actoral.

Tensión. Hay varias interpretaciones que los teóricos, quienes se estudiaron en la presente investigación, nos proponen. Lee Strasberg, por su parte, la define como exceso de energía o energía acumulada que puede inhibir a los y las intérpretes, ya sea en el flujo de pensamiento o en la sensibilidad. Por otra parte, Stanislavski explica que hay dos tipos de tensión, la muscular y la interior, el primero se refiere a la tensión física que impide los movimientos del actor o de la actriz fluyan. El segundo se refiere a él como las “telarañas” internas que puede afectar de manera emocional la interpretación de los y las actrices. Propone trabajar los dos de maneras diferentes, la tensión muscular sugiere trabajarla al grado de llegar a un grado de relajación natural en los intérpretes. Mientras que la tensión interior sugiere trabajarla desde la introspección en un proceso que consta de tres etapas.

— *Un Sueño de Pasión.*

— *Manual del Actor.*

Voluntad. Strasberg define este concepto como la habilidad que se tiene para que un actor o actriz puedan usar sus recursos inconscientes y que estos fluyan en una representación. Recordemos que Strasberg señala que la voluntad es lo que impulsa al actor para usar estas vivencias inconscientes y hacerlas conscientes, se necesita toda una preparación en la que los artistas mantengan una atención precisa en cómo su organismo reacciona y trabaja de manera cotidiana, qué impulsos se producen bajo qué contexto o circunstancia. Por ejemplo, en una ocasión a alguien puede reaccionar con tristeza y llorar por alguna situación, mientras que en otra podría reaccionar con nostalgia y contempla reflexivamente la situación. Desde la perspectiva de esta autora, es fundamental llevar un registro de reacciones cotidianas pues éstas pueden servir como guía al actor al momento de estar desarrollando un personaje.

— *Conversaciones con Lee Strasberg.*

Voz de Juicio (VDJ). Forma en la que Daniel Goleman denomina a la acción o a los pensamientos autocríticos, de auto juicio y/o sentimientos de culpa hacia uno mismo.

— *El Espíritu Creativo.*

Referencias bibliográficas.

- Adler, S. (2000). *The Art of Acting*. H. Kissel (Ed.) Canadá: Applause Books.
- Aristóteles. (2013). Introducción. En *Arte Poética* (pp. VII-LIX). México: Porrúa.
- Barr, T. (2002). *Actuando para la Cámara*. Madrid, España: Plot Ediciones.
- Beavan, C. (Director). (1997). *50-Minute Documentary on Lee Strasberg. The Method Man*. [Película, video online] BBC.
- Bentley, E. (1982). *La Vida del Drama*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Boleslavski, R. (1998). *La Formación del Actor*. México: Escenología.
- Cole, T. & Chinoy, H. (1978) *America. Lee Strasberg (The Actor and Himself)*. *Actors on Acting*. (621-629) E.E.U.U.: Crown Publishers.
- Cole, T. & Chinoy, H. (1978) *America. Stella Adler (The Actor in the Group Theater)*. *Actors on Acting*. (601-606) E.E.U.U.: Crown Publishers.
- Cole, T. & Chinoy, H. (1978) *The Soviet Union and Poland. Konstantin S. Stanislavski (The Evolution of My System)*. *Actors on Acting*. (484-495) E.E.U.U.: Crown Publishers.
- Dewey, J., PhD. (2020). Daniel Goleman. *Salem Press Biographical Encyclopedia*.
- Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). Auténtico. Consultado en 09 de agosto de 2021: <https://dle.rae.es/aut%C3%A9ntico>
- Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). Funcional. Consultado en 07 de abril de 2021: <https://dle.rae.es/introspecci%C3%B3n>
- Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). Funcional. Consultado en 09 de agosto de 2021: <https://dle.rae.es/funcional?m=form>
- Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). Impacto. Consultado en 03 de febrero de 2022: <https://dle.rae.es/impacto>
- Freud, S. (1907). *El Creador Literario y el Fantaseo* (2da ed., pp. 123-135) Argentina: Amorrortu. Recuperado de <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/09%20-%20Tomo%20IX.pdf>

- Freud, S. (1942). Más Allá del Principio del Placer. *Psicología de las Masas y Análisis del Yo y Otras Obras* (2.ª ed., p. 17). Argentina: Amorrortu. Recuperado de: <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/07%20-%20Tomo%20VII.pdf>
- Freud, S. (1942). Personajes Psicopáticos en el Escenario (8.ª ed., pp. 277–282). Argentina: Amorrortu.
- Goleman, D. (1995). *La Inteligencia Emocional por qué es más Importante que el Cociente Intelectual*. Madrid, España. Editorial Kairos.
- Goleman, D. (2009) *El Espíritu Creativo*. Barcelona, España: Ediciones b. <https://doi.org/https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1212&context=clweb>
<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>
<https://www.bibliopsi.org/docs/freud/18%20-%20Tomo%20XVIII.pdf>
- Impacto. (s.f.). Etimología de Impacto. *Etimologías de Chile*. Recuperado en 03 de febrero de 2022: <http://etimologias.dechile.net/?impacto#:~:text=La%20palabra%20impacto%20viene%20del,significa%20clavar%20%20fijar%20o%20ensamblar.>
- Krasner, D. (2001). *Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting*. A. Hodge (Ed.), *Twentieth Century Actor Training*. (129-150)
- La Política (1.ª ed., p. 474 y 475). (1988). (1.ª ed.). Madrid, España: Gredos. Recuperado de [https://bcn.gob.ar/uploads/ARISTOTELES,%20Politica%20\(Gredos\).pdf](https://bcn.gob.ar/uploads/ARISTOTELES,%20Politica%20(Gredos).pdf)
- Marshall, K. (2009). The Creative Process and the Power of Art in Shakespeare behind Bars, or So This Is What Looking for Richard Meant to Do? *Literature/Film Quarterly*, 37(2), 140–150.
- Oxford English Dictionary. (s.f.). Auténtico. En Lexico. Consultado en 09 de agosto de 2021: <https://www.lexico.com/es/definicion/autentico>
- Oxford English Dictionary. (s.f.). Caracterología. En Lexico. Consultado en 18 de octubre de 2021: <https://www.lexico.com/es/definicion/caracterologia?locale=es>
- Oxford English Dictionary. (s.f.). Funcional. En Lexico. Consultado en 09 de agosto de 2021: <https://www.lexico.com/es/definicion/funcional>

- Oxford English Dictionary. (s.f.). Introspección. En Lexico. Consultado en 07 de abril de 2021: <https://www.lexico.com/es/definicion/introspeccion>
- Oxford English Dictionary. (s.f.). Percepción. En Lexico. Consultado en 09 de marzo de 2021: <https://www.lexico.com/es/definicion/percepcion>
- Oxford English Dictionary. (s.f.). Introspección. En Lexico. Recuperado en 09 de marzo de 2021: <https://www.lexico.com/es/definicion/introspeccion>
- Pacino, A. (Director). (1996). *Looking for Richard*. [Película, video online]. Fox Searchlight Pictures.
- Pavice, P. (1998). *Diccionario del Teatro*.
- Quicke, A. (1998). Looking for Richard Al Pacino. *Journal of Film and Video*, 50(4), 64–65.
- Reynolds, E. (2003). *Manual del Actor*. México: Editorial Diana.
- Rodríguez, F. (1981). *El mundo de lírica griega antigua*. Madrid, España: Alianza Editorial
- Strasberg, L. & Hethmon, R. (1981). *El Metodo del Actors Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid, España: Editorial Fundamentos
- Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Strasberg, L. (1989). *Un Sueño de Pasión*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Su, P. (2004). Method Acting and Pacino's Looking for Richard. *Purdue University Press*, 6(1), 3–7.
- Tatariewicz, W. (2001). *Historia de Seis Ideas: Arte, belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética*. Madrid, España. Editorial Tecnos.