

¿Existe verdad en la actuación?

Juanita Molina González

Asesor:

Alain Hervieux

Proyecto de Grado

Colegio Marymount

Medellín

2015

## Resumen

En la búsqueda de la respuesta sobre si “existe verdad en la actuación?”, se hace un análisis basándose en los conceptos de dos grandes maestros de la dramaturgia, que han marcado las sendas del saber en este campo : Stanislavski,(1979) y Uta Hagen (1973).

Se inicia mostrando las posiciones de ellos partiendo por los dos conceptos de *identificación y sustitución*, en donde el actor encuentra el sentido de la identidad, y amplía a su vez el sentido de sí mismo. Se examina también el concepto de la *Memoria Emotiva* y vemos como ésta es una técnica que desconecta al actor, puesto que lo lleva a su interior para encontrar un estado emocional. Y es así como se pasa de las *Memoria emotiva* a *El Método de las Acciones Físicas* en donde “nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres”.<sup>1</sup>

Posteriormente se pasa a definir que es una verdad. Existen dos clases de verdad y sentido de creencia en lo que se hace, de acuerdo a Stanislavski:

1. La que se crea automáticamente y en el plano de un hecho real.
2. La verdad de tipo escénico, la cual es igualmente verdadera, pero se origina en el plano imaginativo y de la ficción artística (S.Stanislavski, *Un Actor Se Prepara*, 1970, p. 145)

En escena, verdad, es todo en lo que se pueda crear con sinceridad, tanto por el actor como por el público

---

<sup>1</sup> Rodriguez Compare, F. Stalishnavsky y El Teatro de Arte de Moscú.  
<http://es.scribd.com/doc/105806305/Stanislavski-y-El-Teatro-de-Arte-de-Moscu#scribd>

Si el actor y el director logran que el público sientan como cierto la puesta en escena se ha logrado llegar a la “verdad escénica”

## Tabla de contenidos

<b>Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>Objetivos:.....</b>	<b>6</b>
<b>¿Por dónde se empieza? .....</b>	<b>7</b>
<b>Identificación .....</b>	<b>7</b>
<b>Sustitución .....</b>	<b>12</b>
<b>La memoria:.....</b>	<b>14</b>
<b>Sentido de la verdad .....</b>	<b>17</b>
<b>Sentir y hacer sentir .....</b>	<b>20</b>
<b>Y qué ha pasado en Colombia? .....</b>	<b>22</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>24</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>26</b>

## Introducción

El Presente Proyecto de grado, tiene como propósito analizar cuánta verdad existe en la actuación, pues cuando la persona del común se refiere a la actuación, inicialmente se tiende a caer en el supuesto que esta es solamente una mentira y que por ende el actor es un “buen mentiroso” Y por eso este proyecto de grado trata de cambiar este paradigma con base en los postulados de maestros de la dramaturgia como lo es Stanislavski (1970), y Uta Hagen (1973), teniendo como referencia alguno de sus escritos, *Un Actor se prepara* y *A Respect For Acting* .

Para poder desarrollar esta idea se decidió dividir en cuatro capítulos con el propósito de lograr un panorama mas amplio acerca del tema. En el primero se desarrollan los métodos de la Identificación, Sustitución y Memoria Emotiva para así poder entender mas adelante la respuesta de este proyecto de grado. En el segundo capitulo se desarrolla el sentido de la verdad como tal y como para cada situación esta puede ser vista desde diferentes ópticas sin perder su definición original. Posteriormente se habla del balance que debe existir entre el publico (sentir) y el actor (hacer sentir). Finalmente se hace un breve análisis sobre como se puede trasladar este discurso sobre la verdad en la actuación en el contexto Colombiano.

## **Objetivos:**

### **General:**

- Analizar qué tanta verdad debe existir en la actuación

### **Específicos:**

- Analizar los métodos y/o teorías de la actuación con respecto a la verdad en la actuación, de Stanislavski, y Uta Hagen.
- Encontrar un balance entre sentir y hacer sentir.

## ¿Por dónde se empieza?

### Identificación

Antes de interiorizar un guión, y comenzar a estudiar el contexto de un personaje, es esencial que el actor encuentre el sentido de la identidad de este, y amplíe a su vez el sentido de sí mismo “First, you must learn to know who you are. You must find your own sense of identity, enlarge this sense of self, and learn to see how that knowledge can be putt o use in the character you will portray on stage” (Hagen, *A Respect For Acting*, 1973, p. 22). Es así como Uta Hagen afirma que adquirir este conocimiento al estar en escena permite que el actor desarrolle un sentido pleno de su propia identidad, entendida en este momento, como la del personaje.

Los seres humanos propenden a imitar lo que ven, por eso al momento de representar un personaje, esta tendencia se enfoca a priori en tomar referentes o patrones de otros personajes, sin intentar hacer un rastreo en las propias experiencias, es a partir de este método que realmente se le dará una luz original a ese personaje, este nuevo personaje se verá más como una persona que como una copia. (Hagen, *Respect For Acting*, 1973, p. 24) Este método lo plantea Uta Hagen, en su libro *A Respect For Acting (1973)*. Para poder llegar a desarrollar este método, primero es esencial darse cuenta que el sentido de la realidad es limitado, ya que quien se cree ser no es realmente quien se es, consecuente a esto se evidencia que la imagen interna que se tiene de sí mismo puede diferir de la imagen externa que realmente es, por eso es que el ser humano está compuesto por lo que se mueve a su alrededor. Las circunstancias que lo rodean, la relación que lleva con los demás, lo que se quiere o necesita en cierto momento; todo

sobre el contexto de la propia identidad. Es así como espontáneamente se juega un papel diferente en cada momento, piense usted cómo actúa cuando está sentado leyendo y le llega un mensaje de texto, toda su auto imagen cambia dependiendo de quién sea ese mensaje: sus papás, novio/a, jefe, para cada una de estas persona, un diferente usted será presentado.

En el libro *A Respect For Acting (1973)* se habla de cómo una actriz tiene que actuar como una típica americana de 40 años, ama de casa, una situación muy allegada a su realidad, por eso ella sentía que no tenía la necesidad de actuar ya que para ella el actuar estaba en papeles que eran totalmente alejados de su realidad, la autora del libro Uta Hagen (1973) llega a la conclusión de que esta actriz sabía tan poco de ella misma que necesitaba una máscara en dónde disfrazarse. Se llega a pensar en esto, no por el hecho de tener el concepto erróneo, sino por la desconfianza propia de pensar que la personalidad propia no es lo suficientemente interesante para mantener al público atento, lo que llega a ser aburrido no, es el usted en acción, sino la ejecución mecánica de la tarea. (Hagen, *A Respect For Acting*, 1973, p. 28)

Pero entonces, si se tiene que usa a si mismo siempre, no se está actuado lo mismo todo el tiempo? Los actores que siempre están usando la misma personalidad en cada película, no es que estén siendo reales, sino que usan y copian momentos y efectos que les han servido para cautivar al público. Lo que realmente tiene que hacer el actor es poner una parte de si mismo en cada papel que haga, de lo contrario el actor simplemente esta diciendo mentiras. (Hagen, *Respect For Acting*, 1973, pp. 28-29)

“Your own identity and self-knowledge are the main source for any character you play” (Hagen, *Respect For Acting*, 1973, p. 29). A lo largo de la vida de una persona,

experimenta, así sea mínimamente, casi todas las emociones humanas y mientras envejece, aprende a controlarlas y entenderlas. Esto es lo que un actor debe procurar hacer con todo lo que le pase en la vida, observar y ser curioso de todo lo que pase a su alrededor, tiene que tener tan interiorizadas sus emociones que al momento de estar en escena no tenga que fingir estar en el momento sino que realmente lo este. La actuación hay que entenderla como una pintura, no se puede entender bien si solo se observa, porque hay que meterse en ella. (Hagen, Respect For Acting, 1973, p. 31)

Stanislavski(1970) no se aleja de lo que propone Uta Hagen, ya que para él, el actor se eleva a la categoría de Creador porque se propone “un modelo de actor honesto consigo mismo y con su arte, un actor que trabaje sobre la verdad, ya que para él, “no existe arte sin verdad” (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 8) Él trabaja un sistema que se estructura principalmente por dos partes:

- “El trabajo del actor sobre sí mismo ( en el proceso creador de las vivencias y el proceso de la encarnación)” (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 9) aquí es donde se establecen los principios fundamentales con relación a su vida interior (vivencias) y su diseño exterior del personaje (encarnación).
- El trabajo del actor sobre su papel donde se aborda el trabajo sobre el texto dramático.

Stanislavski (1970) basó sus investigaciones en dos etapas, la primera donde elabora sus conceptos fundamentales (relajación, concentración, imaginación, memoria emotiva, fe, sentido de la verdad, etc.) de las cuales se hablará a lo largo del proyecto, y la segunda parte nunca fue recopilado así que su difusión fue escasa y confusa.

“Un gran actor debería estar completamente dotado de sensibilidad, y debería, especialmente, sentir lo que interpreta. Debe sentir la emoción no solamente una y otra vez, mientras estudia su parte, sino en mayor o menor grado cada vez que actúa, no importa que sea la primera o la milésima vez”. (Nicolo Salvini)

Desgraciadamente el hombre no controla esto, ya que el subconsciente es inalcanzable a nuestro consciente, dado que si se llega a penetrar, este deja de ser subconsciente y muere. (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 32). Esto pude sonar algo confuso debido a que ¿Cómo se supone que creamos por inspiración que nos da nuestros subconsciente si no podemos penetrar en el?

Encontramos la respuesta en el alma humana, ya que está logra conectarse con elementos de la conciencia y de la voluntad. No se es posible de ninguna forma crear simplemente por la inspiración y el subconsciente, por lo cual debemos aprender que se debe empezar creando de manera consciente y progresiva, introyectándolo, para que esto ayude a germinar nuestro subconsciente, haciendo así que la inspiración empiece a fluir. Por ejemplo, la persona se inspira en cierto detalle, lo va desarrollando y esta hace que la inspiración fluya y de origen a una obra maestra.

Por otro lado, algunos directores han tenido su propia definición de actuación:

ACTUACIÓN
Lee Strasber: La define como la capacidad para reaccionar ante estímulos imaginarios y manifiesta que sus presupuestos esenciales son una sensibilidad fuera de lo común y una inteligencia extraordinaria para comprender los procesos del alma humana. (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 18)
Meisner: Para él, es “Vivir de forma auténtica circunstancias imaginarias”. (Meisner, 1987)
Stanislavski:

Todo es actuación, pero existen actuaciones buenas y actuaciones malas, y ser un buen actor es simplemente no ser un mal actor. (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970)

## Sustitución

Una vez el actor pasa el proceso de autoconocimiento (aunque desde la experiencia vivida se cree que nunca se acaba este proceso dado a que el hombre se encuentra en constante proceso de autoconocimiento, nutrido por las experiencias vividas cada día) se pasa ahora a aplicar ese conocimiento a la identificación del personaje, esa transición se debe realizar en el individuo, por una continua serie de sustituciones de las experiencias propias, puesto que por medio del uso de la imaginación se puede ampliar la realidad (Hagen, *Respect For Acting*, 1973, p. 35). Se puede decir que sustitución es el acto de poner una persona, una cosa en lugar de otra sirviendo el mismo propósito, teniendo esto en cuenta, se podría afirmar que la sustitución se efectúa, cuando no se es capaz de crear un sentimiento y se debe buscar algo que cree la emoción y que mande inmediatamente a la acción en la obra (Hagen, *Respect For Acting*, 1973, p. 35) “I use substitution in order to “make believe” in its literal sense- to make *me* believe the time, the place, what surrounds me, the conditioning forces, my new character an my relationship to the other character, in order to send me into the moment –to- moment spontaneous action of my newly selected self on stage” (Hagen, *Respect For Acting*, 1973, p. 35). La substitución es un proceso que no siempre es necesario; pues si el actor ya ha conseguido crear un sentimiento que le ayude a crear un momento de verdad, este intuitivamente ha logrado crear la sustitución.

El uso de las experiencias vividas se vuelve crucial en este proceso, ya que ningún director será lo suficientemente capaz de ayudar para que esa sustitución sea posible,

pues él no ha estado presente durante toda la vida del actor, haciendo así al actor sea el único capaz de hacer las cosas reales para si mismo.

Pero entonces ¿cómo se puede encontrar un sustitución cuando nunca se ha sentido, deseado o experimentado algo?, verbigracias una muerte, una matanza, tortura, etc. Si para ese momento el actor no ha logrado nutrir a su personaje lo suficiente para suplantar una realidad por su estado inmediato de necesidades él tendrá que buscar un trampolín psicológico que lo mande al evento inmediatamente. No se debe pasar de hacer una sustitución psicológica a transferir a una circunstancia existente, en otras palabras, se debe pasar la esencia de la experiencia, más no el evento original.

Se podría decir que la sustitución se completa en el momento en el que el actor olvida por completo su recurso original. Todo esto con el propósito de poder sentir el papel toda las veces que se haga no únicamente en momentos específicos. Stanislavski se refiere en su texto *Un Actor se Prepara (1970)*, de la siguiente manera: “Lo que usted ha hecho es lo que hacen los actores de la escuela que discutimos: primero sienten la parte, pero una vez que lo han hecho no vuelven a sentirla más; recuerdan meramente y repiten movimientos externos, entonaciones, expresiones ya elaboradas desde el principio, y esa repetición carece de emotividad.” (S.Stanislavski, *Un Actor Se Prepara*, 1970, p. 39), Como se afirma en el libro de Stanislavski, *Un Actor Se Prepara (1970)* , muchos actores se acostumbran a recordar meramente lo que sienten la primera vez y entran en una “Zona de confort”, logrando así una actuación netamente mecánica.

La sustitución es la herramienta que fortalece su fe y sentido de realidad en cada una de las facetas del personaje, es la manera en que se usa el pasado para hacer el presente real. Es la forma en que la “mentira” se transforma en la verdad de la escena.

## **La memoria:**

### **La memoria emocional:**

El maestro Stanislavski (1970) ha desarrollado el famoso método de “la memoria emotiva” , el cual es imposible evaluarlo, sin antes hablar de sus orígenes, pues ha sido uno de los temas más polémicos del sistema. Stanislavski se apoya en la teoría del francés Ribot,(Siglo XX) quien había planteado, que en algunas ocasiones aparecían recuerdos con sentimientos incorporados, y a esto se le había llamado la “memoria afectiva”. El maestro ruso desesperado por encontrar la manera a través de la cual hubiese una aparición de estados emocionales, propone que el actor trabaje sobre recuerdos personales, mecanizándolos, para luego poder hacer la conexión con la imagen y así crear una emoción en escena. El actor tiene como tarea, buscar en sus experiencias una situación análoga a la que vive su personaje, y traer ese sentimiento a escena. Este método desembocó muchas críticas, ya que cuestionaban al director ruso a estar buscando la emoción de una manera consiente; pues afirma en su libro “Permítame recordarle nuestro principio capital: A través de los medios conscientes, alcanzar el subconsciente” (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 194).

En otras palabras, se puede afirmar que es una vía consiente para alcanzar, penetrar el mundo afectivo del actor para así poder, aunque no se estuviese inspirado, llegar a vivir realmente el momento actoral.

La memoria emotiva, es una técnica que puede desconectar totalmente al actor, ya que este no está viviendo realmente en escena, pues está buscando acontecimientos

pasados y vemos cómo el actor se repliega a su interior para encontrar este estado emocional (Canavese, 1999)

Después de años de investigación, Stanislavski (1970) entiende que su técnica se basa en asumir que las emociones pueden ser convocadas voluntariamente, cuando en realidad en la vida cotidiana las emociones no dependen de nuestra voluntad y es así como comprende la gran conexión que debe existir entre lo físico y lo psíquico, postulando así su nueva teoría: “**El método de las acciones físicas**” en la cual parte del siguiente postulado “nuestras emociones son, en principio, tan tímidas como los animales silvestres”<sup>2</sup>. En este método, el estado emocional es importante, mas no depende de nuestra voluntad, ya que quien intente condicionar sus acciones con sus emociones, se confunde. La clave de este método está, en el proceso del cuerpo, debido a que se debe hacer lo que se está haciendo, para dejar que las emociones se dejen simplemente ser.

Basándose en este método, lo que el actor sí puede tener en cuenta, ya que esto sí depende de su voluntad, es generar un ambiente propenso para la aparición de las emociones, a través de la concentración. Se puede observar cómo de esta forma, por medio de la acción física el actor, comienza a notar como las emociones van surgiendo como resultado de la acción física. Este método postula los siguientes enunciados básicos:

1. Los sentimientos no dependen de nuestra voluntad
2. El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer, esto sí depende de su voluntad

---

<sup>2</sup> Rodriguez Compare, F. Stanislavsky y El Teatro de Arte de Moscú. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/105806305/Stanislavski-y-El-Teatro-de-Arte-de-Moscu#scribd>

3. El personaje, fuera del accionar del actor, es sólo un conjunto de palabras. En realidad, el personaje es lo que el actor hace.

4. Primero la experiencia física y después la emoción.

Este método no es tan conocido como el famoso método de la “memoria emotiva”, pues el maestro Stanislavski se dedicó a este, en sus últimos años de vida.

Así se entiende, que muchos otros maestros parten de este método y comienzan hacer sus propias postulaciones, como lo hace Uta Hagen “Actions themselves, verbal or physical, can generate strong emotions and can sometime be as stimulating to an emotion release as any remembered inner object” (Hagen, A Respect For Acting, 1973, p. 50)

## Sentido de la verdad

Definir “Verdad” se hace fundamental para empezar a contestar la pregunta de trabajo de este proyecto. Por se define verdad como la coherencia entre el suceso y la realidad.

Existen dos clases de verdad y sentido de creencia en lo que se hace, de acuerdo a Stanislavski (1970)

1. La que se crea automáticamente y en el plano de un hecho real.
2. La verdad de tipo escénico, la cual es igualmente verdadera, pero se origina en el plano imaginativo y de la ficción artística. (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 145)

Una vez se entienden estas dos verdades, podríamos decir que las circunstancias dadas ayudarán a hacer sentir y crear una “verdad escénica”, en la cual el actor pueda creer mientras está en escena, en forma similar a como lo hace en la vida cotidiana.

¿Cómo se podría decir que la actuación es una verdad,? ¿Cuándo se sabe que todo en ella es ficticio?

“Usted tiene perfecto derecho de llamarlo una impostura.” (refiere Tortsov, el director, hablándoles sobre la espada de cartón y no de acero, con la se “suicida” Otelo, el personaje, en la obra de Shakespeare, a sus estudiantes) “Pero si va más allá., y tacha todo arte de mentiroso, y toda vida en el como teatro como no digna de fe, tendrá que cambiar su punto de vista” concluye el director. (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, pp. 145 - 146) . En la actuación, lo que se cuenta, es el íntimo sentido del actor que

pueda justificar la acción. Lo que se quiere decir como verdad en la actuación, es la “verdad escénica”, de la que un actor hace uso en el momento de creación.

En escena, verdad, es todo en lo que se pueda crear con sinceridad, tanto por el actor como por el público. Sería imposible que la verdad no trabajara de la mano con la creencia, pues no se podría crear o vivir algo sin que hubiera un público que le creyera. El propósito principal de un actor debe ser crear un sentimiento en el público, para que crean que existen emociones análogas en la vida real, similares a aquellas que el actor está experimentando.

Esto no quiere decir que dentro de una “verdad escénica”, no exista un porcentaje de falsedad. “No se debe exagerar su preferencia por la verdad y su repugnancia por la mentira, porque ello tiende a hacerle sobre-actuar la verdad en gracia de ella misma, y eso es, en sí la peor mentira” (S.Stanislavski, *Un Actor Se Prepara*, 1970, p. 147). “Usted necesita de la verdad, en el teatro, sólo hasta donde pueda creer en ella.” (S.Stanislavski, *Un Actor Se Prepara*, 1970, p. 147). Así no lo crea, es posible sacar provecho de la falsedad, ya que se puede establecer un punto extremo de lo que no se debe hacer. Un pequeño error, puede ayudar al actor a establecer esta línea, entre lo real y lo imaginario y permitirle saber hasta dónde debe o puede llegar. Este método se convierte en algo vital para el actor a la hora de crear, por esto es que el proceso de auto conocimiento es tan importante, pues debe ser continuo e incesante, aun sin que el actor lo perciba, dado que para el actor está más propenso a eliminar una acción que alguien le señale como falsa, que algo que el mismo considere un error. “¿Pero qué puede hacer si su propio sentir no es suficiente para convencerle? ¿Quién garantiza que, habiéndose deshecho de una mentira, no tomará otra, de inmediato, el lugar de la primera?.

“No, el método tiene que ser otro, diferente. Un grano de verdad debe ser plantado allí donde hay falsedad, bajo ella, para que eventualmente, con el tiempo, lo suplante, del modo que la detención definitiva de un niño desaloja la primera.” (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 148).

Se debe tener la necesidad de investigar la falsedad hasta el punto en donde se logre encontrar la verdad. Las críticas pueden confundir de tal forma que el actor pierda su camino y exagere la verdad hasta que toque la falsedad; por esto la crítica que se debe crear debe ser prudente y serena, debemos ejercitar nuestro sentido de verdad observando al otro, notando sus puntos a favor pues el actor tiende a ser más exigente que el mismo público y al fin y al cabo el público más que nadie quiere creer lo que está en escena. Ahora es importante resaltar que en la vida de un cuerpo humano también retoza un papel primordial, pues esta está construida por acciones físicas vivas, “motivadas por un sentido interno de verdad y una creencia en lo que el actor está haciendo” (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 161). A causa de esto, el querer posesionar de inmediato toda la verdad interna de un papel y creen también en ella, es imposible, pues se debe fraccionar y absorber cada parte. Cuando no sea capaz de creer en la acción más amplia, se debe reducir la porción, hasta que se pueda creer en ella, y aunque algunos piensen que centrar su atención en acciones pequeñas es una pérdida de tiempo, no ha asimilado que las pequeñas acciones son verdaderas intrusiones provenientes de la vida real. Todas estas pequeñas acciones van creando poquito a poquito en el alma del personaje. Sin embargo lo más importante en estas pequeñas acciones siempre será su verdad y la creencia en ellas “ La razón de esto es que donde quiera que usted tenga verdad y creencia, tendrá sentir y experiencia” (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 165)

## **Sentir y hacer sentir**

A lo largo del documento se ha hablado de cómo el actor logra a través de varios procesos sentir un momento como verídico, pero nunca se habla a fondo de la labor tan importante que cumple el espectador sea de una obra de teatro, de una película o de un programa de televisión. Se tiene la percepción que el espectador es solo un asistente del actor, pero realmente el espectador se convierte, involuntariamente en un testigo y partícipe de la labor creadora del actor ; el espectador más que nadie es quien se sumerge y entra hasta lo más profundo de la vida del personaje que se ve en escena, si este es desarrollado en tal forma que se convierta en una “realidad escénica”. En caso contrario, se convierte el espectador en el mas duro crítico del actor. Por esto el público, es la razón de ser de un actor, se dice que el “actor se debe al público”.

Se podría decir que el actor logra una “verdad escénica” cuando este es capaz de tocar la fibra emocional de quien lo observa, en la medida en que recrea sus propias verdades ; así como el actor, como se explicó anteriormente, debe realizar un proceso interno buscando sus propias verdades, que le permitan crear el personaje y dar así vida a un personaje inicialmente ficticio, pero que un vez puesto en escena se convierte en una “verdad escénica”, el espectador, cuando se identifica con dicho personaje llega a generar sentimientos reales en ese momento, como por ejemplo, el llanto después de un momento trágico o emocional, una risa, ira etc.

La actuación se convierte así en un simple proceso de comunicación en el cual, el transmisor (el actor) emite un mensaje y el receptor (el espectador) recibe el mismo a través de un canal ( teatro, película, serie, programa de televisión, etc.) y con unos

códigos, que el actor se ha encargado de crear, para enviar su mensaje, permitiendo sentir en el espectador lo que él quiere expresar. Si lo logra se ha creado una “verdad escénica”.

## Y qué ha pasado en Colombia?

En Colombia, aunque por muchos el cine y la televisión producida aquí es subvalorada, es importante resaltar que se han realizado grandes producciones, en donde las verdades sociales y culturales de el país se ha convertido en “verdades escénicas”, haciendo que el público colombiano se envuelva tanto con sus historias, que sufren y viven cada momento por el que los personajes pasan.

Los claros ejemplos de este fenómeno son telenovelas como “Café , con aroma de mujer” (1994-1995) o “Betty la fea”(1999-2001) , en las cuales el grupo de actores y el director lograron que el espectador vivieran día a día a cada uno de los personajes , como si fueran reales, convirtiéndolo no solo en “verdades escénicas”, sino en “verdades sociales o culturales”, a tal punto que casi se convierten en personajes de la vida pública del país. Similar efecto, con sus variaciones propias, sucedió con estas 2 telenovelas, en muchos de lo países donde fue presentada.

Por otro lado, se puede uno cuestionar la “verdad escénica” en la cual el actor llega a representar la realidad del personaje al que está interpretando, como ocurre con los “actores naturales”.

Esto se puede evidenciar en producciones tales como *Rodrigo D No Futuro* (1988), una película dirigida por Víctor Gaviria, en la cual él, como director, no protege al espectador, pues muestra la vida cotidiana de un grupo de jóvenes amantes del Punk, que viven en una de las comunas mas pobres de Medellín y como estos se sienten oprimidos y marginados por su propia ciudad. En esta película, al igual que en *La Vendedora de Rosas* (1998), dirigida igualmente por Víctor Gaviria, todos el reparto son

joven sacados de las mismas comunas de Medellín; son “actores naturales”. En ambas películas se aborda problemas socio culturales por los que se pasaba en Medellín en los años 90.

Se puede entonces evidenciar, como en cada película los mismos actores muestran sus propias realidades siendo “actores naturales”, donde lo que tenían que hacer era mostrar su propia realidad , cruda y sin censura, como la sentían.

Sin embargo, al cabo del tiempo, si se analiza a estos actores, encontramos que muy poco de ellos lograron continuar como profesionales de la actuación - tal vez Ramiro Meneses, fue el que logró continuar su proceso y ha pasado de actor a dirigir y producir muchas obras actualmente.

Lo que se quiere resaltar , es el hecho que por ser un “actor natural” aun exitoso, en esa obra , si el actor no se dedica a este oficio, descubriendo y creando cada personaje, de la manera mas autentica y real posible , individualizándolo, ósea convirtiendo en una “realizada escénica” creíble, no va a lograra sobrevivir y mantenerse vigente, como ocurre con los grandes actores de la escena nacional como Margarita Rosa de Francisco, Alejandra Borrero, Juan Pablo Rada, etc, que son capaces de mostrarnos una realidad diferente en cada uno de sus personajes, logrando que el espectador se olvide que fue Margarita Rosa de Francisco la que está en escena y sintiendo a “Gaviota” como una realidad cotidiana, o que Ana María Orozco existía y en cambio hacía que cada día el público necesitara saber cada movimiento de “Betty” .

## Conclusiones

1. Aunque la actuación es un “fantasía” , la “verdad escénica” si es una verdad, de acuerdo con la definición de Verdad de Stalishnavsky:

- La que se crea automáticamente y en el plano de un hecho real.
- La verdad de tipo escénico, la cual es igualmente verdadera, pero se origina en el plano imaginativo y de la ficción artística (S.Stanislavski, Un Actor Se Prepara, 1970, p. 145)

2. El actor debe realizar un gran esfuerzo para cada personaje al que representa, sea único, así como lo es cada ser humano, irrepetible. Para lograrlo, existen diferentes métodos y técnicas, que el actor profesional debe conocer y desarrollar para si mismo en el ejercicio de crear o construir a cada personaje. Por lo tanto, logramos concluir que “la verdad” en la actuación si existe (“verdad escénica”) y depende del actor que así sea.

3. Se necesita un porcentaje de falsedad en la “verdad escénica”, de lo contrario si la actuación contiene un 100% de verdad, ella nos llevaría a sobre-actuar y esa podría llegara a ser la peor mentira.

4. Solo se puede creer en la verdad hasta donde el actor mismo pueda creer en ella, pues si él no se la cree al máximo, el espectador tampoco logrará creer en ella.

5. Existen diferentes métodos y técnicas para que el actor logre dar vida a su personaje. Es tarea del actor conocerlos decidir cuál es la que le permite llegar a dar forma a su personaje e incorporálas en la escena para que se haga creíble.

## Bibliografía

Canavese, C. (1999). *Teatrízate*. From <http://www.teatro.meti2.com.ar/09->

HISTORIAUNIVERSAL/09-03-NOTABLES/stani/stani.htm

Hagen, U. (1973). *A Respect For Acting*. New York.

Hagen, U. (1973). *Respect For Acting*.

Hagen, U. (1973). *Respect For Acting*. New York.

Meisner, S. (1987). *On Acting* .

S.Stanislavski, C. (1970). *Un Actor Se Prepara*.

S.Stanislavski, C. (1970). *Un Actor Se Prepara*.

S.Stanislavski, C. (1970). *Un Actor Se Prepara*.

S.Stanislavski, C. (1970). *Un Actor Se Prepara*.