

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 19

abril-septiembre 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil

Gina Cima Vallarino*

Juan C. González González**

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México.

e-mail: ginaetcetc@gmail.com

** Universidad Autónoma del Estado de Morelos,
México.

e-mail: jgonzalez@uaem.mx

Recibido: 03 de agosto de 2020

Aceptado: 14 de diciembre de 2020

Doi: 10.25009/it.v12i19.2674

En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil

Resumen

Este trabajo atañe a la experiencia teatral desde la estética y las ciencias cognitivas. Se defiende la idea de que la actuación estética puede ser entendida como actuación verosímil. Si la experiencia estética posee tres dimensiones –sensorial, conceptual y hedonista–, la verosimilitud en la actuación se lograría en términos de una estrecha y apropiada relación entre ellas. La experiencia estética del espectador sería, pues, una consecuencia de lo que éste percibe, piensa y siente. A su vez, los estudios empíricos permiten establecer criterios objetivos de evaluación para juzgar una actuación como verosímil, tanto por parte del actor como del espectador.

Palabras clave: actuación; estética; verosimilitud; Stanislavski; Ciencias Cognitivas.

In Defense of the Concept of “Aesthetic Performance” as Truthful Theatrical Performance

Abstract

This work concerns Aesthetics and Cognitive Science. Furthermore, deals with theatrical issues, defending the idea that an aesthetic performance can be understood as a truthful performance. If the aesthetic experience has three dimensions –sensory, conceptual and hedonistic–, the truthfulness of the performance would be achieved thanks to a close and appropriate relationship between them. The aesthetic experience of the spectator would thus be a consequence of what he/she perceives, thinks and feels. At the same time, empirical studies allow to establish objective criteria of evaluation for judging the truthfulness of a performance, by both the actor and the spectator.

Keywords: Theatrical performance; Aesthetics; truthful performance; aesthetic experience; Konstantin Stanislavsky; Cognitive Sciences.

En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil

I. ¿Qué es una actuación estética?

I.1 Generalidades de la actuación teatral

El teatro es un arte muy antiguo. Sus orígenes en Occidente se sitúan en el mito griego del *ditirambo*, una danza dramatizada dedicada al dios Dinosios. Con el paso del tiempo, el teatro fue evolucionando y, con él, también lo hizo el arte de la actuación. A través de los siglos se han desarrollado distintos métodos para comprender y teorizar la actuación teatral; uno de ellos es el teatro realista y naturalista, el cual será privilegiado para los fines de este artículo. Para este tipo de teatro, y sin menospreciar a otras corrientes o concepciones teatrales, defenderemos la idea –siguiendo la línea de pensamiento de Konstantin Stanislavski– de que una buena actuación es una actuación verosímil.

Para Stanislavski, el teatro es el arte de representar la vida tal y como es vivida. En sus propias palabras, se trata de “crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística” (Stanislavski, *El trabajo del actor* 32), lo que posibilita la creación de un análisis y una síntesis del mundo, con el objetivo de desentrañar la naturaleza humana. Esta síntesis se materializa en la dramaturgia –o texto teatral–, que plantea situaciones posibles o probables en este u otros mundos. Estas situaciones muestran algunas de las pasiones humanas e incluyen reacciones de los personajes hacia ellas. Son representadas por los actores en un escenario mediante diálogos y acciones, las cuales siempre deben corresponder naturalmente con el texto y la situación que en él se plantea. Todo lo que aparece en escena debe contribuir a la formación de una representa-

ción verosímil del mundo,¹ para que, de este modo, se cumpla el doble objetivo de mostrar la vida tal y como se manifiesta, y de comprender la naturaleza humana.

Bajo estos preceptos básicos del teatro y la actuación, se agrupa la gran mayoría de las técnicas o métodos que se han propuesto para mejorar el arte del actor. En efecto, todas esas propuestas actorales aspiran a mostrar en escena la vida de un personaje tal y como éste la vive naturalmente. Desde la óptica de Stanislavski, siempre es necesario tomar como base el texto teatral, ya que es éste el que plantea las circunstancias propias de cada personaje y las características de los lugares y las situaciones que le rodean. A través de la lectura y el análisis de los textos teatrales, el actor debe identificar las circunstancias de su personaje: su edad, su género, su clase social o rango, el lugar y la época en donde se encuentra, etcétera. Esto le ayudará a determinar ciertas características relevantes a su personaje, con la finalidad de accionar la manera en la que éste intervendría en circunstancias específicas. La identificación de estas circunstancias es vital durante el proceso de actuación, las acciones del actor tienen que corresponderse con cualquiera de los escenarios posibles.

Una vez identificadas las características principales del personaje, es imprescindible que el actor reconozca la posición en la que se encuentra y los lugares en donde se sitúa la escena. Así, el intérprete podrá contextualizar sus acciones de forma más detallada. Posteriormente, deberá comenzar a accionar/reaccionar² de manera verosímil en función de las circunstancias de su personaje y del texto teatral. Existen severas hipótesis que analizan cuál es la estrategia más oportuna para lograr este propósito. Algunos métodos preconizan que la imitación (o fingimiento) es el mejor camino para la actuación teatral; otros más asumen que la experiencia es necesaria para alcanzar una actuación verosímil. Este punto será discutido y aclarado más adelante. Convengamos, pues, que desde el punto de vista de la corriente realista-naturalista del teatro que aquí privilegiamos un buen actor es aquél capaz de representar de manera verosímil a sus personajes en distintas circunstancias. En este sentido, la actuación verosímil es aquella que une coherentemente la palabra, la acción y las circunstancias entre sí, de manera que el resultado final muestra al espectador una representación de la vida del mismo modo en que se manifiesta ordinariamente. Es justamente gracias a este enfoque (au-

¹ A partir de la noción stanislavskiana de “verdad escénica”, sustituiremos ese concepto por el de *verosimilitud* escénica, cuya definición operacional que aquí proponemos es la de una *actuación auténtica*, entendiendo la autenticidad desde una perspectiva stanislavskiana. La razón de esta sustitución es, por un lado, la de evitar la polémica filosófica sobre la naturaleza de la verdad y, por otro lado, la de actualizar el *geist* del concepto para ser abordado en el marco científico de los estudios cognitivos.

² “Reacción” se puede también entender como “contra-acción” (Stanislavski, *La construcción* 93), es decir, todo aquello que surge como respuesta y a raíz de la acción original. Agradecemos a un dictaminador anónimo por esta observación.

nado al sentido común), que el estafador o embaucador explota sus habilidades para engañar a sus víctimas con el fin de llevar a cabo su deshonesto beneficio personal, siempre intentando mostrar coherencia entre su palabra, sus acciones y sus circunstancias. Así, el concepto de actuación verosímil atañe por igual al actor y al espectador: al primero como experimentador, en primera persona, y al segundo como juez, en tercera persona.

1.2 La estética en el arte y el teatro

El arte del actor y la definición de *actuación verosímil* también pueden ser analizadas desde el punto de vista de la Estética. Desde la perspectiva léxica, la palabra “estética” nos recuerda a nociones como la sensación, la percepción y la emoción. Desde la visión clásica, lo estético siempre apela a los sentidos y a lo que el mundo nos hace sentir a través de estos. También se relaciona con la belleza. Para Platón, lo bello coincide con lo verdadero y lo bueno en forma de universales “objetivos”, es decir, cualidades abstractas que en un principio son perceptibles o inteligibles por todos (Hamilton y Cairns, *Collected Dialogues* 47). Lo bello puede incluir no sólo objetos materiales, sino también ideas, pensamientos, formas naturales, descubrimientos, demostraciones matemáticas, entre otros fenómenos. En un registro epistemológico, todo aquello que se aproxime a la verdad es también objeto de belleza.

No obstante, para Platón la percepción sensorial de lo bello no lo es todo: simplemente es el inicio de un camino que nos conduce a la contemplación de la belleza por medio del intelecto, la razón y la intuición. En efecto, a partir de este enfoque, la experiencia estética inicia en una primera etapa con la sensorialidad, que eventualmente nos transporta a nuevos estadios más allá de los sentidos, donde operan el intelecto, la razón y, finalmente, la intuición “noética” –de orden místico–, siempre en busca de lo sublime. Estética y sentido de belleza coinciden sin poder reducir la belleza a la mera experiencia estética de los sentidos: la “verdadera” belleza es una abstracción donde la estética se integra, de alguna manera, como tributaria de lo bello.

Así pues, podemos afirmar que, además de la dimensión sensorial, la dimensión conceptual (o intelectual) también forma parte de la experiencia estética. Identificamos al menos dos etapas en la percepción de lo bello: la etapa sensorial y la etapa conceptual. La primera nos permite valorar los objetos del mundo únicamente con los sentidos, mientras que, en la segunda, el objeto artístico requiere de un bagaje conceptual previo o concomitante para ser experimentado. Por ejemplo, una cucharada de miel o de aceite de ricino nos pueden producir una experiencia estética, dominemos o no el concepto de miel o de ricino, ya que las propiedades fisicoquímicas de estas sustancias, aunadas a nuestra propia constitución neurobiológica, nos permiten individualizarlas cognitivamente –y eventualmente apreciarlas–

con los puros sentidos. Sin embargo, existen fenómenos que, para apreciarse, no es suficiente lo meramente sensorial, pues hacen falta conocimientos anticipados de los conceptos que el objeto de experiencia involucra. Como ejemplos podemos mencionar la demostración de un teorema, el armado de un rompecabezas, la valoración de un mueble Bauhaus o el gusto por una copa de Beaujolais Nouveau. La distinción es clara: existen al menos dos dimensiones involucradas en el proceso de una experiencia estética, la sensorial y la conceptual.

A partir de este punto, se vuelve necesario mencionar una tercera dimensión aparente en el desarrollo de una experiencia estética: la hedonista. A decir verdad, toda experiencia estética parece estar intrínsecamente ligada a una dimensión hedonista que alude al agrado o desagrado que acompaña a la experiencia misma, independientemente del carácter sensorial o conceptual de ésta. Ciertamente, muchas veces en el lenguaje cotidiano se utiliza el vocablo “estético” como equivalente semántico de la palabra “placentero”. En cualquier caso, parece innegable que toda experiencia estética posee una dimensión hedonista que permite evaluar la experiencia como placentera o desagradable, en la medida en que ésta se juzga en función de lo bello. En definitiva: la belleza produce placer. Este placer dispone de diferentes naturalezas: desde lo puramente sensorial, como cuando percibimos una melodía agradable o un color atractivo, hasta lo conceptual, como cuando leemos una obra literaria que nos compromete intelectualmente y provoca emociones que nos atan a la lectura.

El estudio estético del arte plantea una gran problemática: ¿Realmente es necesaria la dimensión conceptual en la experiencia estética para que una obra de arte pueda ser apreciada o placentera? Es decir, cabe preguntarse si la dimensión sensorial es suficiente para garantizar la apreciación estética y hedónica de una escultura, una pintura o una danza. Más allá de esta interrogante, parece indudable el hecho de que hay otras expresiones artísticas, como la literatura o el teatro, que forzosamente requieren de una dimensión conceptual para que exista una experiencia estética, ya sea por su contenido lingüístico o intelectual. En efecto, tanto la literatura como el teatro necesitan de un público receptor que conozca el significado de las palabras escritas y, en algunos casos, también se requieren conocimientos anteriores referentes a lugares, personas u objetos. En el teatro, por ejemplo, la dimensión sensorial no puede dejarse de lado, ya que los componentes perceptibles son indispensables para comunicar los elementos conceptuales del texto. Lo que el actor muestra al público a través de su personaje (gestos, postura, entonación de voz) se convierte en el vehículo del significado de lo que éste dice. De la misma manera, en la poesía, el ritmo y la métrica de un poema repercuten directamente en nuestra sensorialidad, dándonos un placer auditivo que se suma al placer conceptual provocado por lo que se expresa, contribuyendo a la satisfacción global de la experiencia estética. Cuando aproximamos el placer de la dimensión sensorial al placer de la dimensión conceptual, la sensación de gozo aumenta y la experiencia estética se enriquece hedónicamente.

De aquí en adelante, entenderemos por “experiencia estética” a un suceso compuesto por tres dimensiones (sensorial, conceptual y hedonista), donde los sentidos (y los objetos percibidos por ellos), el intelecto (y los conceptos con los que opera) y las emociones (en conjunción con el placer global o residual derivado de ellas) se conjugan simultáneamente en la apreciación de un objeto o una obra.

Como mencionamos anteriormente, la dimensión sensorial es imprescindible en el teatro; los trazos escénicos, los vestuarios, la iluminación, los gestos de los actores, las voces, la música, etcétera, son elementos que percibimos con nuestros sentidos. Empero, para alcanzar una experiencia estética dentro del teatro realista (con todas sus dimensiones involucradas), es necesario que los elementos sensoriales empaten con los conceptos y elementos lingüísticos que el texto plantea. Así pues, si en una obra de teatro realista, un personaje dice que es de noche y está lloviendo, y en la escena podemos escuchar ruidos de lluvia, y entendemos que es de noche porque el escenario está iluminado solamente por un farol, entonces experimentaremos un sentido de coherencia global, lo que parece ser una condición necesaria para la verosimilitud en la actuación. La experiencia estética en este tipo de teatro se facilita debido a la unidad entre los elementos lingüísticos y conceptuales (previamente otorgados por el texto) y los elementos sensoriales. Para que una actuación lleve al espectador hacia una experiencia estética, resulta imprescindible que los diálogos y las acciones del actor sean coherentes entre sí; es decir, que las acciones correspondan al texto, tanto como el texto a las acciones.

1.3 La actuación estética como actuación verosímil

Ya acordamos que uno de los objetivos más importantes del teatro realista es representar la realidad tal y como se manifiesta en la vida cotidiana. Para ello es necesario que el actor reaccione de manera verosímil a las circunstancias de sus personajes, es decir, que accione primeramente en concordancia con lo que dicta el texto y enseguida con los distintos aspectos surgidos de la circunstancia –frecuentemente compleja– en la que se encuentra. Para que un actor de esta corriente sea capaz de representar la vida de un personaje de forma *creíble*, debe de haber unidad entre todos los elementos de su actuación: voz, palabra, gestos, acción. Así como en la vida real toda acción tiene, en principio, una razón de ser, en la actuación teatral también se cumple esta norma. Por lo tanto, para que el actor logre verosimilitud, cada palabra y acción deben corresponderse mutuamente, así como a las circunstancias específicas de la ficción. En otras palabras, lo que el intérprete dice y hace tiene que estar en concordancia con el lugar en donde está, con la situación que está viviendo y con las circunstancias propias de su personaje.

Si, por ejemplo, en una escena se plantea que un joven se enamora de una muchacha en una fiesta, entonces todas las acciones del actor estarán acotadas por las circunstancias de su personaje: ser joven, estar enamorado, asistir a una fiesta –siempre manteniendo la coherencia local y global de su papel–. La actuación verosímil, entonces, es aquella en donde las acciones del actor concuerdan directamente con aquellas que dicta el texto de la obra y, posteriormente, con los distintos aspectos surgidos de la circunstancia –más o menos compleja– en la que se encuentra.

Consideramos que una actuación estética se puede entender como una actuación verosímil debido a que ésta tiene la capacidad de provocar una experiencia estética. Si, como hemos visto, una experiencia estética está compuesta por tres dimensiones (la sensorial, la conceptual y la hedonista), en la actuación teatral la verosimilitud se puede operacionalizar en términos de la coherencia entre la dimensión sensorial (todo lo que perciben nuestros sentidos), la dimensión conceptual (lo que se piensa a partir de lo que se dice, junto con el contexto ficticio en el que se encuentran los personajes que accionan) y la dimensión hedonista (lo que se siente en términos emocionales y el eventual placer que provoca la actuación).

Para lograr una actuación verosímil hay que enfatizar tres puntos. Primero, que las acciones de los personajes concuerden con lo que se está diciendo en el momento ficticio en el que se está enunciando, teniendo en cuenta que en el teatro realista la concordancia se rige –de entrada– por el sentido común. Si el personaje dice que ama a Julieta, es necesario que sus acciones reflejen dicho amor. Estas acciones están inscritas y acotadas por un contexto específico, el cual constituye al segundo punto a mencionar: las acciones deben ser congruentes con el espacio y el tiempo en el que se realizan. Si este joven le está confesando sus sentimientos a su amada, pero sabe que su padre, que no tiene una buena relación con él, está en la habitación contigua, sus acciones no sólo tienen que corresponder con el texto que pronuncia, sino con toda la situación alrededor. Por lo tanto, el actor tendría que tomar en cuenta este hecho y, tal vez, hablar en un tono de voz bajo o mostrar nerviosismo y prisa al momento de hacerlo.

El tercer punto que hay que tomar en cuenta para lograr una actuación verosímil es las características específicas de los personajes, como la edad, el género y la clase social. Estas características determinarán, en buena medida, el actuar del personaje: su forma de hablar, qué palabras utilizar o su estilo de caminar. Teniendo en cuenta estos factores, el actor podrá accionar con verosimilitud ante las circunstancias propuestas por el texto y la complejidad concomitante de la escena. Una vez que todos los elementos perceptibles logren ser empatados congruentemente con los elementos conceptuales de la obra, tendremos como resultado una actuación estética, que propicie en el espectador una experiencia con todas sus dimensiones.

1.4 El espectador, el hedonismo y la verosimilitud

Habitualmente, lo que se espera de una obra de teatro realista es que atraiga la atención del público, cautive los sentidos y el intelecto, además de que tenga a los espectadores al borde de la butaca, atentos a lo que sucederá después. Dichos sucesos son muy comunes cuando leemos una novela de aventuras o un cuento que nos atrapa: nuestros sentidos se agudizan, nuestro cuerpo tiembla y nuestra piel reacciona a todo lo que imaginamos al leer. Algo similar ocurre en el teatro realista ortodoxo, con excepción de que la escena no es imaginaria, sino que la percibimos y la problematizamos a partir de los elementos que en ella se presentan. El magnetismo de una obra de teatro y, especialmente, el de una actuación estética parece estar directamente relacionado al placer que éste provoca en el espectador. Aquí nos preguntamos: ¿Puede la verosimilitud ser placentera por sí misma? ¿Puede una actuación verosímil provocar placer en el espectador, aunque la escena verse sobre un contenido violento o maligno? ¿Qué sucede con nuestra experiencia estética si el personaje es despreciable y sus acciones malvadas?

Cuando un actor realiza su arte con verosimilitud, el placer del espectador se produce gracias a una comparación mental entre la obra teatral y la vida real del sujeto, del mismo modo que lo haría una pintura realista. Aristóteles convenía que cuando una persona contempla una representación fiel de la vida, ésta converge en catarsis, o sea, en la experimentación de emociones liberadas por la puesta en escena (*Arte y Poética* 126). Cuando el público advierte congruencia entre el contenido sensorial y el contenido conceptual de la actuación, surgen emociones y pensamientos que lo llevan a una experiencia de éxtasis, la catarsis del espectador se plantea como la manifestación repentina de una verdad. El placer desencadenado por la catarsis se podría deber a que las emociones y los pensamientos que el público experimenta tienen lugar dentro de una zona de confort psicológico: el espectador se encuentra a una distancia (física y mental) que le permite contemplar como real lo percibido en la obra, sin comprometerse vitalmente con su contenido. Se trata de una especie de simulación, donde la metacognición del sujeto opera para, virtualmente, enfrentar o asumir situaciones amenazantes o benéficas, pero siempre desde la comodidad de la posibilidad y no de la realidad. Esto explicaría el componente hedónico de la experiencia estética frente a una película de horror, un viaje en montaña rusa y, quizás, hasta en una escena erótica.

En cualquier caso, varios trabajos que aluden a las emociones en el teatro apelan a que dichas emociones en los espectadores son provocadas por la atmósfera generada a través de las acciones verosímiles de los personajes (Carroll, “Theatre and Emotions” 119). Estos estudios rechazan la idea de que el espectador se identifica empáticamente con los personajes y con las situaciones que están viviendo o presenciando. Así (en el teatro), no

sentimos el dolor de una mujer que encuentra muerto a su amado, simplemente presenciemos el hecho que es parte de una misma atmósfera y que produce, a partir de ésta, una emoción en el espectador. Cuando una obra se interpreta adecuadamente, las emociones y pensamientos de cada personaje se unen para crear una atmósfera específica que mantiene al espectador atento a la puesta en escena. La catarsis ocurre cuando las actuaciones de una obra son verosímiles, pues es a causa de éstas que el espectador puede ver su propia vida en ellas, generando intereses vitales en un espacio de simulación metacognitiva y, finalmente, una experiencia estética.

Cuando una actuación es acertada (en el sentido ya mencionado), resulta difícil distraer al espectador de la obra. En cambio, cuando alguna acción o palabra no concuerdan entre sí, hay peligro de que el espectador se distraiga y salga de la ficción. Así pues, si un personaje comete un asesinato a sangre fría, y la víctima no reacciona con dolor o en su defensa, es probable que el espectador note que esta representación de la vida no es verosímil y comience a pensar en el por qué de su reacción (en lugar de seguir mirando lo que está sucediendo en la escena). Una actuación desprolija podría frenar la experiencia estética del público: el espectador no permanece en la atmósfera de la obra y, por lo tanto, no puede llegar a la catarsis, ni al placer global o residual que ésta produce.

Para resumir, consideramos que una actuación verosímil debe provocar en el espectador una experiencia estética que abarca tres dimensiones. La dimensión conceptual estará dada por el significado del texto y el contexto de interrelaciones complejas. La dimensión sensorial, por las acciones que realizan los actores y todo aquello que podemos percibir con nuestros sentidos. Finalmente, la dimensión hedonista emerge como consecuencia de la combinación entre las primeras dos, provocando una catarsis en el espectador.

II. ¿Cómo se logra una actuación estética?

Existen diversas teorías que apelan a la actuación teatral y, con ellas, distintas propuestas para llegar a una actuación verosímil y entender el teatro mismo. Una de ellas, y la que trabajaremos en este artículo, es la de Konstantin Stanislavski (*El trabajo del actor*), una de las técnicas ortodoxas más trabajadas y reconocidas en la actuación teatral. A continuación, realizaremos una descripción de la técnica de Stanislavski y la manera en que su implementación puede lograr una actuación estética. Para finalizar, analizaremos los preceptos de esta técnica bajo la luz de las Ciencias Cognitivas, lo cual permitirá afianzar la idea de actuación estética sobre una base científica y experimental.

II.1 El sistema vivencial y la actuación verosímil

El Sistema Stanislavskiano de actuación tiene como principal objetivo lograr que el actor encarne a un personaje y viva la ficción “con verdad” o de manera “verdadera”. Stanislavski propone que, para actuar de manera verosímil, el actor debe, por un lado, reconocer y comprender las características psicológicas y emotivas que subyacen al comportamiento de sus personajes, y por otro, asumir emotivamente las circunstancias en las que estos se encuentran, para lograr re/accionar de manera “verdadera” ante circunstancias ficticias (*El trabajo del actor* 46).

Para Stanislavski, el elemento crítico de la actuación es la emoción. Todo su sistema se centra en la generación de emociones auténticas que converjan y sean congruentes tanto con la acción como con las palabras que se están pronunciando en escena. Para él, la emoción juega un papel muy importante en la toma de decisiones y en el accionar de los seres humanos, y es precisamente éste el punto medular de toda acción que realizamos (*El trabajo del actor* 48). Para representar la vida, para crear una ficción verosímil, es necesario vivir las emociones de un personaje ficticio en un contexto determinado.

Stanislavski plantea que las emociones surgen a partir de situaciones específicas y se manifiestan de diferentes formas en cada individuo, dependiendo de sus características propias y experienciales. Dos personajes en una misma situación no necesariamente reaccionarán de la misma forma, aunque el estímulo sea el mismo: su percepción de las cosas es distinta y, por ende, la manera en la que reaccionan emotivamente a estos estímulos también es distinta. Stanislavski defiende la idea de que es necesario investigar (en el texto dramático) y generar (a través de la imaginación) los antecedentes experienciales de nuestros personajes, con la finalidad de facilitar la vivencia de las circunstancias del protagonista, y que sus acciones puedan ser verosímiles. En otros términos, generar emociones reales que se ajusten a la vida ficticia. El pensamiento de Stanislavski concuerda con la noción de actuación estética previamente expuesta, ya que busca la congruencia entre la dimensión conceptual y la dimensión sensorial de la actuación.

El Sistema Stanislavskiano de actuación asume que existe una relación estrecha entre las características físicas y las características psicológicas de un personaje, así como entre sus acciones y emociones. Para los actores que practican este sistema, es importante analizar profundamente la psicología del personaje (dada a partir del texto original y la propia imaginación de los actores). El actor debe transformar su psique asumiendo como reales las circunstancias propuestas por el texto dramático. Esto lo llevará a una transformación intelectual, emotiva y física (según las circunstancias de la ficción) que promueve unidad entre las características psicológicas y las características físicas/gestuales de sus personajes y las acciones que estos realizan (Stanislavski, *Mi vida en el arte* 118). En este sentido, todos los signos externos que caracterizan a los personajes están dados por la

forma en la que éstos perciben y se relacionan con su entorno, y viceversa. Así, la voz, el cuerpo y las acciones de los personajes están íntimamente ligadas a sus emociones y pensamientos, provenientes de su historia personal y su relación con el entorno.

La manera que propone Stanislavski de lograr la correspondencia entre la dimensión conceptual y la sensorial, es a través de la emoción y la vivencia: sólo a través de la vivencia de las circunstancias del personaje se puede llegar a la verosimilitud. Nosotros consideramos que este sistema puede llevar al intérprete a una actuación estética, ya que a través de la vivencia el actor puede unificar naturalmente la dimensión conceptual y la dimensión sensorial. Y esta unidad haría surgir la dimensión hedónica, lo que finalmente nos conduciría a una experiencia estética.

II.2. Evaluación de una actuación estética

Stanislavski plantea cuatro motivos fundamentales para entender el fenómeno de la actuación y, al mismo tiempo, lograr una buena interpretación: las circunstancias, el cuerpo, la emoción y la acción. Las circunstancias nos proveen información contextual sobre la escena y los personajes. El cuerpo y la acción son parte de aquello que el espectador percibe. Y la emoción permite vincular los elementos ya mencionados para que, idealmente, el espectador pueda alcanzar una experiencia estética. La actuación estética es el resultado de lo que el espectador percibe, piensa y siente.

Stanislavski plantea que estos cuatro motivos fundamentales deben ser efectuados en conjunto, ya que todos ellos dependen íntimamente los unos de los otros. Para el autor, las circunstancias y emociones de un personaje se ven reflejadas en su cuerpo y en su acción, lo que da cohesión a todos los elementos del conjunto. Stanislavski expone que, en la vida real, los seres humanos reaccionamos de forma diversa ante una circunstancia determinada, pero siempre involucrando al cuerpo. Para él, en el teatro debe pasar lo mismo: el actor necesita accionar de acuerdo con las características emotivas y psicológicas de su personaje involucrando todo su cuerpo en ello, el cual, a su vez, está inextricablemente ligado a la acción, a la emoción, al pensamiento y al entorno.

El Sistema Stanislavskiano precisa lo que aquí llamamos “experiencia estética” y “actuación verosímil”, tanto en el caso del espectador como del actor, respectivamente. Stanislavski propone distintos ejercicios para ayudar al actor a entender la relación entre su cuerpo y su mente y, de esta forma, encontrar la manera verosímil de re/accionar ante las circunstancias de la ficción.

Ahora bien, desde la perspectiva de los estudios empíricos, encontramos que dicha relación ha sido estudiada por las Ciencias Cognitivas durante los últimos lustros (Toriz,

“Las ciencias cognitivas”). En lo que resta del artículo, presentaremos evidencia empírica que sugiere que los temas fundamentales del pensamiento de Stanislavski son, en efecto, cruciales en la actuación teatral realista y que pueden ayudarnos a evaluar una actuación en términos de su verosimilitud.

II.2.a. Evidencia de la unidad entre cuerpo, emoción y pensamiento

Dentro de las Ciencias Cognitivas, coexisten varias hipótesis acerca de la mente y de cómo es que ésta funciona. El paradigma de la cognición corporizada-situada (Robbins & Aydede, *Cambridge Handbook*; Froese y Di Paolo, “The Enactive Approach”; Wilson, “Six Views”; González *et al*, *Pensamiento y huella*), por ejemplo, considera que la mente no está separada del cuerpo ni del entorno, sino que ambos son constitutivos de ella. Es decir que, así como necesitamos de la mente para accionar, también necesitamos de un cuerpo para pensar. En este paradigma, la mente no solo necesita estar encarnada en un cuerpo que le permita accionar y moverse en un ambiente específico para ejercer sus funciones, sino que la misma naturaleza de la mente y del pensamiento están determinadas por el cuerpo correspondiente y su entorno. Dicho modelo tiene muchos puntos en común con el pensamiento de Stanislavski, empezando por el hecho de que ambos consideran que ninguno de estos elementos no sólo están unidos, sino que son constitutivos y se imponen mutuamente.

Hay evidencias empíricas de la relación causal entre el cuerpo, la emoción y los pensamientos. Éstas apoyan la tesis de que la mente y el cuerpo son constitutivas entre sí. Bajo esta premisa, cuando alguno de los elementos de la red es modificado, los demás elementos se alteran en torno al cambio primario, independientemente del inicio de éste. Para fines prácticos de este trabajo, analizaremos evidencia empírica sobre la expresión facial y la voz, lo cual debería ayudar a entender la relación del cuerpo con las emociones. Asimismo, pretendemos ilustrar la manera en la que nuestro sistema cognitivo funciona por defecto, haciendo evidente la estrecha relación entre cada elemento planteado por Stanislavski. Al mismo tiempo, nos ayudará a entender la forma en la que un actor puede generar experiencias auténticas en un contexto ficticio y una experiencia estética que logre unificar las dimensiones antes discutidas.

Una de las funciones principales del lenguaje oral es comunicar información semántica. Sin embargo, diversos estudios demuestran que algunas de las características de la emisión del discurso (i.e., la voz) también pueden dar información sobre el estatus emocional del hablante (Streeter, *Pitch Change*; Williams y Stevens, “Emotions and Speech”), sobre posibles estados mentales y procesos cognitivos que subyacen al discurso (Butterworth,

“Evidence from Pauses”) y, en ocasiones, hasta evidenciar mentiras (Streeter, *Pitch Change*) o niveles de estrés (Hecker y Thompson, “Manifestations of Task”).

Para Ohala, estas cualidades en la voz dependen de características fisiológicas muy específicas. La tensión de los músculos y la posición de la laringe inciden en las propiedades sonoras de nuestra voz (“Production of Tone” 11). Para Ohala, todos estos cambios son correlatos físicos y mecánicos no-intencionales que surgen cuando uno emite un sonido deliberadamente. Del mismo modo, se ha encontrado que algunas otras reacciones físicas pueden alterar la calidad del sonido y el tono de la voz, por ejemplo, la falta de saliva, la tensión muscular y el ritmo cardíaco y respiratorio (Ohala, “Nonlinguistic Components of Speech” 42). Muchas veces, estas reacciones físicas se hacen presentes cuando experimentamos una emoción particular que produce cambios en nuestro tono de voz y en otras características de esta. Las señales específicas de nuestra voz pueden variar gracias a nuestras emociones, los cambios fisiológicos incluyen afectaciones directas en el tono y la frecuencia de nuestra voz.

Las emociones también afectan nuestras expresiones faciales, las cuales tienen la propiedad de modificar nuestra voz. Paul Ekman propone que hay expresiones faciales universales para cada emoción, que son independientes de la cultura y fácilmente identificables. Él destaca seis emociones “básicas”: miedo, furia, tristeza, alegría, asco, sorpresa; cada una de ellas trae consigo una gestualidad concreta que, a su vez, puede modificar algunas funciones biológicas básicas, como el ritmo cardíaco, la temperatura corporal, la sensibilidad de la piel y la actividad somática (Ekman y Friesen, *Voluntary Facial Actions*). Hay evidencia de que estas posturas, por sí mismas, también pueden afectar las características de nuestra voz. Por ejemplo, Tartter (“Happy Talk” 25) demostró que hablar mientras uno sonríe afecta el tono de voz, tono que es reconocido por los demás como alegría. Por su parte, Quinto y colaboradores (“Singing Emotionally” 270) demostraron que la gente es capaz de identificar tonos de voz solo a partir de gestos faciales, concentrándose especialmente en las cejas y los ojos.

Además, también se sabe que el ritmo del discurso está directamente relacionado con la cantidad de procesamiento y recursos cognitivos que se emplean para la generación del pensamiento (Butterworth, “Evidence From Pauses”). Se ha comprobado, por ejemplo, que durante una conversación, las pausas pueden servir para dar tiempo al hablante de estructurar su discurso y al oyente para comprenderlo (*ibidem*), y que las pausas entre frase y frase le sirven al hablante para estructurar el siguiente enunciado (Kircher, “Pausing for Thought” 88). Además, se estima que entre más procesamiento cognitivo haya detrás de un discurso, más tiempo durarán las pausas del mismo y que, cuando se trata de tomar una decisión, entre más difícil sea ésta, más larga será la pausa que antecede a la misma.

Estos intervalos en el discurso también son acompañados por gestos y expresiones faciales que enfatizan el diálogo y que ayudan en su construcción. Algunos estudios (como el de Chawla y Krauss, “Gesture and Speech”) sugieren que los ademanes faciales y los gestos con las manos no solo son una manera de expresión comunicativa, sino que, además, son constitutivos del discurso, ya que participan en su construcción. Durante su experimento, Chawla y Krauss pidieron a cuatro parejas de actores que respondieran algunas preguntas con un alto nivel de detalle en su descripción (por ejemplo, se les decía “piensa en una persona que te agrada y descríbela”). Las respuestas a estas interrogantes fueron videograbadas y, ulteriormente, con ayuda del video, se realizó un conteo en la cantidad de movimientos lexicales y en la cantidad de pausas, muletillas, palabras repetidas y palabras fragmentadas que los individuos utilizaron durante su discurso. Después, y también con ayuda del video, se transcribieron los discursos de cada sujeto a manera de guion teatral, sin acotaciones ni anotaciones sobre movimientos corporales o gestuales. El guion fue entregado a otro actor del mismo sexo, para que éste lo aprendiera y luego lo interpretara frente a la cámara. Este nuevo video fue analizado de la misma forma que el anterior y comparado con el primero. En los discursos espontáneos los investigadores encontraron más movimientos lexicales, más pausas, más muletillas y más palabras fragmentadas que en los discursos ensayados. Esto sugiere que cuando uno aprende un discurso y lo dice de memoria, el número de movimientos lexicales, muletillas y errores en el habla disminuye: estos elementos no solo acompañan al discurso, sino que también interfieren en su construcción.

Con esta evidencia podemos sugerir que existe una relación estrecha entre nuestras expresiones faciales y verbales, nuestros tonos de voz y nuestras emociones. Cuando experimentamos una emoción o tenemos un pensamiento, nuestro rostro genera una expresión facial que incide en nuestro tono de voz a partir de los cambios de esta, pero también a partir de las modificaciones fisiológicas propias de cada emoción. Notamos, pues, que estos elementos están conectados entre sí y forman un todo; para llegar a una actuación verosímil (y por lo tanto, a una actuación estética) es necesario buscar esta unidad. Como plantea Stanislavski, la unidad se consigue a través de la vivencia de las circunstancias de nuestros personajes. Cuando un actor experimenta emociones reales en escena, éste puede llegar a la unidad de dichos elementos.

II.2.b. Uniendo el gesto, la voz y la emoción con las circunstancias

En la sección anterior, explicamos cómo el cuerpo reacciona naturalmente a los estímulos del entorno, debido a los diversos componentes de la emoción. La manipulación voluntaria de estas conductas emotivas también puede generar emociones que retroalimenten esta

conducta. En el teatro, los actores deben generar estos cambios fisiológicos en concordancia con el texto dramático. La congruencia entre lo que la ficción plantea conceptualmente a través de las circunstancias de la obra y sus aristas, junto con los textos que los actores deben pronunciar, nos da como resultado una actuación estética. Para ello, es necesario que el actor reconozca los estímulos de la ficción e imagine las reacciones que puede tener su personaje ante estos. Así, el actor puede generar, con las herramientas antes mencionadas, las emociones que correspondan a la situación.

El fenomenólogo Daniel Johnston (Johnston, “Stanislavskian Acting” 69) identifica el proceso de creación del personaje como un trabajo fenomenológico en el que el actor debe encontrar la justificación de la conducta de su personaje (la cual incluye posturas, gestos y expresiones faciales). Johnston hace hincapié en que el cuerpo no está separado de nuestros pensamientos y emociones, y que, por tanto, para que el personaje sea verosímil, el actor debe buscar dentro del texto y de la psicología y circunstancias de su personaje, la justificación de su conducta. Esta justificación puede responder a objetivos inmediatos, mediatos o de largo plazo. El actor debe analizar el texto dramático para encontrar en los diálogos de su personaje y de otros personajes, el contexto en el cual el actor acciona y profiere sus diálogos. Este contexto forma parte de la dimensión conceptual de la actuación y trabajar en ella ayuda al actor a encontrar las emociones que corresponden a la situación que el personaje está viviendo, para poder accionar de manera verosímil y, por lo tanto, estética.

Además del contexto, el actor debe encontrar el sentido de todos los diálogos de la obra para poder después empatarlos con la acción en escena. El sentido de estos diálogos se encuentra, primero, a través del significado literal de las palabras. Enseguida, en el significado “privado” de cada palabra con respecto a las circunstancias de su personaje. Por significado “privado”, entendemos la relación de asociación que existe entre el significado de las palabras que emitimos y nuestras experiencias previas. Las imágenes que nosotros generamos al hablar están directamente ancladas a nuestras vivencias. Es labor del actor encontrar, a través de la imaginación o del análisis propio del texto, estas vivencias que den un sustento experiencial a los diálogos y faciliten la generación de emociones y conductas que los acompañan.

Asimismo, hay que acompañar cada acción con un sentimiento o una emoción; esto se logra estableciendo una relación plausible de justificación entre la conducta del personaje y la(s) razón(es) por la(s) que el personaje acciona. Por ejemplo, si en la obra un personaje tiene que decirle “te amo” a otro, el actor puede anticipar la emoción que tiene que acompañar a ese texto y, por ende, también algunas acciones que lo acompañen. Esto le ayudará a encontrar la relación entre la acción de declarar amor y la de sentir el amor que es declarado. Nuevamente, de esta unión depende la actuación estética y puede ser traba-

jada a través del análisis del texto teatral y de su entendimiento corporizado a través de la acción, junto con otras sutilezas propias de la escena misma.

Posterior a este análisis intelectual de las circunstancias del personaje, el actor podrá utilizar diversas herramientas para corporizar sus pensamientos y sentimientos de manera verosímil y estética, cuidando la congruencia entre ellos. Un análisis de texto bien hecho, en donde las acciones de nuestros personajes estén claramente justificadas por las circunstancias internas y externas, nos ayudará a trazar el rumbo para encontrar la relación congruente entre el cuerpo del personaje, sus circunstancias y la re/acción correspondiente. Es decir, trazar y crear el cuerpo del personaje y su expresión estética.

Conclusiones

Uno de los objetivos del teatro realista es representar la vida tal y cómo se manifiesta, con el propósito de transportar al público a una catarsis. La verosimilitud surge como el criterio clave para evaluar una actuación como buena, es decir, como una actuación estética. Esto impone restricciones tanto al actor como al espectador, permitiéndoles objetivar y homologar la evaluación de la estética actoral en la perspectiva aquí adoptada. Hemos expuesto la actuación estética en términos de una actuación verosímil, dando argumentos tanto conceptuales como empíricos. También, propusimos analizar la experiencia estética en términos de tres dimensiones (la sensorial, la conceptual y la hedonista), de modo que el espectador logre una experiencia estética a través de la apropiada combinación de éstas. La dimensión hedonista es la responsable de evocar emociones que, más tarde, se convertirán en una experiencia estética. La experiencia estética del espectador es producto de lo que se percibe, se piensa y se siente en el teatro.

El Sistema Stanislavskiano de actuación teatral identifica cuatro motivos fundamentales que deben tomarse en cuenta al momento de analizar y definir una buena actuación (en este caso, entendida como actuación verosímil o estética). Para Stanislavski, la vivencia es la manera más eficaz de lograr la verosimilitud. También nos hemos apoyado en la evidencia empírica proveniente de las Ciencias Cognitivas, destacando el paralelismo entre la perspectiva de Stanislavski y el paradigma de la cognición corporizada-situada para entender la manera en la que tanto el actor como el espectador están acotados por criterios objetivables para evaluar la verosimilitud de una actuación.

Finalmente, también concluimos que mediante la vivencia actoral: 1) podemos unificar crítica y correctamente distintos parámetros de la actuación; 2) el actor puede lograr el efecto de verosimilitud que sustenta el juicio de evaluación estética de su actuación y, en el caso del espectador, su experiencia estética.

Fuentes consultadas

- Aristóteles. *Arte y poética*. México: Editorial Porrúa, 2013.
- Butterworth, Brian. “Evidence From Pauses in Speech”. *Psychology*, vol. 41, núm.1, 1980, pp. 156-176.
- Carroll, Noël. “Theatre and Emotions”. *The Oxford handbook of cognitive literary studies*. Oxford University Press, 2015, pp. 313-326.
- Chawla, Purnima y Robert Krauss. “Gesture and Speech in Spontaneous and Rehearsed Narratives”. *Journal of Experimental Psychology*, vol. 30, 1994, pp. 580-601.
- Ekman, Paul y Wallace Friesen. “Voluntary facial actions generates emotion-specific automatic nervous system”. *Society of Psychological research*, vol. 27, núm. 4, 1990, pp. 363-384.
- Froese, Tom y Ezequiel Di Paolo. “The enactive approach. Theoretical sketches from cell to society”. *Pragmatics & Cognition*, vol. 19, núm. 1, 2011, pp.1-36.
- González, Juan C., Patricia King y Rosa Icela Ojeda. *Pensamiento y huella de Francisco Varela en las Ciencias Cognitivas*. Madrid: Editorial Académica Española, 2017.
- Hamilton, Edith y Huntington Cairns, editores. *Plato. The Collected Dialogues*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Hecker, Michael y Julie Thompson. “Manifestations of task-induced stress in the acoustic speech signal.” *Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 44, 1968, pp. 993-1001.
- Johnston, Daniel. “Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 26, núm 1, 2011, pp. 65-84.
- Kircher, Tilo, Michael Brammer, Mathias Bartels y Philip McGuire. “Pausing for Thought: Engagement of Left Temporal Cortex During Pauses in Speech”. *NeuroImage*, vol. 21, núm. 1, 2004, pp. 84-90.
- Mendoza, Héctor. *Actuar o no*. México: Arte y escena ediciones, 1999.
- Ohala, John. “Production of tone”. *Tone: a linguistic survey*. Nueva York: Academic Press, vol. 15, núm. 2, 1979, pp. 5-39.
- Ohala, John. “The nonlinguistic components of speech”. *Speech evaluation in psychiatry*. Nueva York: Grune & Stratton, vol. 5, núm.1, 1981, pp. 39-49.
- Quinto, Lena, William Thompson, Christian Kroos y Caroline Palmer. “Singing emotionally: a study of pre-production, production, and post-production facial expressions”. *Front Psychology*, vol. 5, núm. 1, 2014, pp. 262-280.
- Robbins, Philip y Murat Aydede. *Cambridge handbook on situated cognition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Streeter, Lynn. “Pitch Changes During Attempted Deception”. *Journal of personality and social psychology*, vol. 35, núm.5, 1977, pp. 345-350.

- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. España: Alba Editorial, 2003.
- Stanislavski, Konstantin. *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza editorial, 2013.
- Stanislavski, Konstantin. *Mi vida en el arte*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- Tartter, Victor. “Happy Talk: Perceptual and acoustic effects of smiling on speech”. *Perception & Psychophysics*, vol. 27, núm. 1, 1980, pp. 24-27.
- Toriz, Martha. “Las ciencias cognitivas en los estudios del teatro y el performance”. *Cátedra de Artes*. Vol. 5, núm. 15, 2014, pp. 58-82.
- Wilson, Margaret. “Six Views of Embodied Cognition”. *Psychonomic Bulletin & Review*. University of California, vol. 9, núm. 4, 2002, pp. 625-636.
- Williams, Carle y Kenneth Stevens. “Emotions and Speech: Some Acoustical Correlates”. *The Journal of the Acoustical Society of America*, vol. 52, núm. 4, 1972, pp. 1238-1250.