

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Centro de Estudios, Creación y

Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral

Gina Cima Vallarin*

Eduardo Ernesto Mier Hughes**

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos,
México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4915-5594>

e-mail: ginaetcetc@gmail.com

* Universidad Veracruzana, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6294-0626>

e-mail: ernestomierhughes@gmail.com

Recibido: 25 de julio de 2024

Aceptado: 12 de febrero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2803

Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral

Resumen

El artículo esboza una nueva manera de sumergirse en la tarea creativa de escribir un texto literario a través de la actuación teatral. Mediante la descripción de algunas teorías literarias se plantea que, para hacerlo, el autor debe estar inmerso en la ficción y conocer los pormenores y sutilezas de su historia a la perfección. Posteriormente, gracias al análisis cognitivo de esta técnica, se evalúa su alcance. El texto propone que un escritor puede valerse también de su cuerpo para crear su obra literaria a través del empleo de la técnica vivencial de actuación. Se expone un ejemplo de esta metodología para determinar sus alcances y utilidades.

Palabras clave: Creación literaria; actor; cuerpo; cognición; ciencia cognitiva.

Live to Write: Exploring New Possibilities of Writing through Theatrical Performance

Abstract

The article outlines a new way of immersing oneself in the creative task of writing literary texts through acting techniques. Through the description of certain literary theories, it is argued that the act of writing requires the author be immersed in the fictional narrative and be perfectly informed of the story's details and subtleties. The cognitive analysis of this technique is evaluated, revealing the limitations of the disembodied processes normally used to write. The text proposes that a writer can also use his or her body to create their literary work through the experiential technique of acting. An example of this methodology is given in order to determine its scope and possible applications.

Keywords: creative writing; acting; body; cognition; cognitive science.

Vivir para escribir: explorando una nueva forma de escribir a través de la actuación teatral

Introducción

Muchos autores, tanto novelistas como dramaturgos, han jugado con la idea de que vivir sus ficciones mentalmente puede facilitar el proceso de creación. Stephen King (2001), por ejemplo, decía que creaba a sus personajes, inventaba una situación y luego dejaba que éstos vivieran y resolvieran el conflicto. Debido a que las funciones cognitivas, como las emociones, los pensamientos y el lenguaje están de alguna manera determinadas y son constitutivas de los procesos corporales del ser humano, parece difícil concebir la posibilidad de crear, sólo en la imaginación, un personaje que sea capaz de pensar, sentir y accionar de manera verosímil.

En realidad, parece descabellado hablar en estos términos sobre la creación de un nuevo personaje, una nueva mente en la mente de otro. Aunque pueda ser complejo para muchos, esto es exactamente lo que hacen los actores cada día: crean nuevas mentes, nuevas vidas, nuevas personas que se encarnan en sus cuerpos y que son capaces de pensar, sentir y accionar de manera verosímil, orgánica y viva. Para lograrlo, existen muchas técnicas y distintos métodos. Debido a los propósitos específicos de este texto, analizaremos las técnicas de actuación de acuerdo con el modelo fenomenológico del actor propuesto en 2004 por Phillip Zarrilli.

Este artículo, entonces, propone emplear la técnica actoral como una herramienta útil para la creación de textos dramáticos. Afirmamos que a través de la creación de un personaje teatral vivo se pueden obtener mejores resultados a la hora de escribir una obra literaria. El proceso de vivencia actoral proporciona al autor de la obra en cues-

ción mucha claridad sobre la sucesión de hechos o sobre la elección del lenguaje de sus personajes, además de acelerar el proceso de creación y facilitar la comunicación de un mensaje específico.

La posibilidad de utilizar las técnicas actorales para la creación literaria podría representar diversas aportaciones en el ámbito laboral de un teatrista. Primeramente, porque los actores expertos tendrían una herramienta muy valiosa para compartir con los escritores o los aspirantes a escritores. Por otro lado, si esta herramienta puede eficientar la elaboración de textos dramáticos cautivadores, bien estructurados y verosímiles, los jóvenes teatristas que la practiquen podrán crear con mayor facilidad y rapidez. Ello podría ayudar a comercializar mejor su trabajo.

Para reforzar nuestra propuesta, el artículo ofrece un ejemplo de cómo se facilita la experiencia de escribir una obra de teatro a partir de la creación actoral de un personaje. Esto, mediante la presentación testimonial de un proyecto personal en el cual creamos un personaje autónomo, vivo y orgánico, con el cual se escribieron más de 20 obras de teatro en un periodo muy corto de tiempo. La descripción de la experiencia de escribir con este personaje puede ayudar a dilucidar la manera en la que la técnica actoral representa una herramienta muy interesante para los jóvenes dramaturgos y escritores.

Un poco de teoría literaria

En su texto “El estatuto lógico del discurso de ficción”, John Searle (1996) se basa en su maestro John L. Austin para llamar a la operación de hablar o escribir “acto ilocucionario”, el cual comprende la realización de distintas acciones como aseverar, formular preguntas, dar órdenes, hacer promesas, disculparse, dar las gracias, etcétera. Los actos ilocucionarios están presentes en todo momento de nuestra vida y su objetivo principal es unir las palabras con el mundo y el mundo con las palabras. Esto también implica que no podemos separar el acto ilocucionario de su emisor, ya que su contexto es en sí el contexto del hablante (p. 40).

Al igual que hablar, narrar también se considera un acto ilocucionario; sin embargo, Searle (1996) menciona que los actos ilocucionarios de la ficción deben partir de la misma ficción. El emisor del discurso tiene que adentrarse en las circunstancias del mundo ficticio con el fin de que éste sea verosímil y no carezca de sentido. El autor propone que el acto ilocucionario literario está vinculado directamente con la acción de fingir. Como todo acto está directamente relacionado con la identidad del hablante, cuando un autor escribe un texto, valiéndose de un acto ilocucionario, éste debería estar inmerso en la ficción, o fingir que lo está, para que el texto tenga verosimilitud (Searle, 1996).

En su momento, Émile Zola planteó el regreso a la novela naturalista. Sostenía que en ella deberemos leer a personajes vivos que sean parte de situaciones específicas que nos transmitan un mensaje o una emoción. En este sentido, puso en segundo término la posibilidad de crear a partir de la imaginación, ya que los resultados de ésta no se comparan en absoluto con los que proveen la observación y el análisis. Es gracias a estas cualidades que, según Zola (1989), podemos tomar una situación de la vida real y convertirla en un trozo de drama, en una obra literaria (p. 240). Para lograrlo, expuso que el autor debería de estar completamente inmiscuido tanto en las circunstancias como en la situación del personaje. Esto tiene como objetivo crear una ficción lo más “real” posible. Para él no había mejor manera de investigar las circunstancias de una nueva ficción que viviéndolas en carne propia. Por esto, propuso que el autor tendría que exponerse a toda clase de situaciones cercanas a su ficción, para poder entenderla desde dentro y, así, escribirla y describirla con la mayor fluidez y verosimilitud posible (Zola, 1989, pp. 248-249).

Congruente con esta propuesta, Oscar Tacca (1985), apoyado en algunas nociones de Paul Valéry, acuñó el concepto del autor-*fautor* o el autor-*transcriptor*. Su aproximación es muy simple: convertir al autor en el personaje narrador para eliminar cualquier indicio de inverosimilitud en el texto narrativo; esto, bajo la firme idea moderna de que no existen los narradores omniscientes, de que todo narrador es un personaje y que, como todo personaje, piensa, siente, habla y acciona de una manera determinada, de acuerdo con sus circunstancias. Para él, ésta es una manera no sólo de hacer más eficiente el proceso de creación de una obra literaria, sino también de reducir posibles errores de semántica, temporalidad y congruencia en general (p. 36).

Teoría literaria y ciencias cognitivas

Algunos estudios sobre literatura y cognición (Zunshine, 2015) sugieren que la imaginación es una parte muy importante del ejercicio de la lectura, ya que es a partir de aquélla que surge la identificación emotiva con la obra y la comprensión total o parcial de la misma. Para Alan Richardson (2015), la imaginación es un conjunto de capacidades y actividades mentales que permiten modelar entidades ficticias o no existentes (p. 225). Es precisamente esta capacidad la que propicia que nos identifiquemos e involucremos con la ficción de manera tal que todo nuestro aparato cognitivo reaccione ante ella.

Para Gregory Currie, la imaginación es la capacidad de generar estados que no son ni percepciones, ni creencias, ni decisiones, ni experiencias motoras, pero que se parecen mucho entre sí, ya que éstas pueden generar y/o mantener creencias, percepciones, decisiones y experiencias motrices (Currie como se cita en Dokic y Arcangeli, 2016, p. 3). Para

Currie (1997), cuando imaginamos una situación en particular –por ejemplo, tomar un vaso de agua–, no sólo estamos creando una imagen mental de la acción (*i.e.*, “viéndola” en nuestra cabeza como si fuera una película), sino que también estamos simulándola con todo nuestro cuerpo; Currie se apoyó en experimentos de imaginación motora para decir que, para imaginar algo, primero tenemos que simularlo en nuestro cuerpo, aunque éste no presente un movimiento concreto y visible (pp. 4-5).

Currie (1997) argumenta que, gracias a la imaginación y a nuestra capacidad de simular los estados mentales, podemos anticipar las respuestas de otros, pensamientos ajenos, y predecir las decisiones de los demás (pp. 8-9). Sin embargo, sus experimentos también sugieren que esta imaginación, predicción y atribución no podrían suceder sin la presencia del cuerpo. Un estudio reciente en teoría de la mente reveló que los actores vivenciales, adolescentes y adultos, son más eficientes para indagar sobre el mundo interior de otros que adolescentes y adultos que no tienen entrenamiento teatral (Goldstein y Winner, 2009). Esto sugiere que un entrenamiento actoral vivencial continuo puede facilitar la capacidad de imaginación y de atribución de estados mentales a otros.

Esta capacidad es crucial para la escritura creativa. Es gracias a ella que un escritor-autor puede imaginar qué podría pasar cuando un hombre está enamorado de una mujer o cuando una persona encuentra a su marido muerto en el baño. Pero atribuir estados mentales a otros no es lo único que un escritor necesita para construir una ficción congruente y verosímil. Como lo vimos anteriormente, el autor deberá impregnarse completamente de la ficción para no perder ningún detalle de ella. Esta impregnación puede valerse sólo de la imaginación, o puede también implicar acciones (internas y externas).¹

Desde un punto de vista cognitivo, las acciones y movimientos del cuerpo pueden retroalimentarse con los pensamientos, afectando directamente el contenido de un discurso y ayudando en el proceso de creación literaria. En una investigación anterior, a propósito de la experiencia teatral y las ciencias cognitivas, encontramos que:

Estudios como el de Chawla y Krauss (1994) sugieren que las expresiones faciales y los gestos con las manos no sólo son una manera de expresión comunicativa, sino que, además, son constitutivos del discurso, ya que participan en la construcción de éste. En su experimento, estos autores pidieron a cuatro parejas de actores que respondieran algunas preguntas con un nivel alto de detalle en su descripción (por ejemplo, se

¹ Para Stanislavski (2003), la acción externa es todo movimiento que se realiza en escena y que es visible para el público y para el resto de los actores, mientras que la acción interna es el proceso por el cual el actor debe de pasar para realizar una acción externa. Esto incluye generación de pensamientos y emociones a través de la imaginación y la memoria (p. 55).

les decía “piensa en una persona que te agrada y descríbela”). Las respuestas fueron grabadas y después, con ayuda del video, se realizó un conteo de la cantidad de movimientos lexicales² y de pausas, muletillas, palabras repetidas y palabras fragmentadas que los individuos utilizaron. Posteriormente, y también con ayuda del video, se transcribieron los discursos de cada individuo, a manera de guion teatral, sin acotaciones ni anotaciones sobre movimientos corporales o gestuales. Ese guion se le entregó a otro actor del mismo sexo, para que se lo aprendiera y luego lo interpretara, de igual modo, frente a la cámara. Este nuevo video fue analizado de la misma forma 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, debido a que estos elementos no sólo acompañan el discurso, sino que también interfieren en su construcción (Cima y González, 2020, p. 93).

La conclusión a la que llegaron es que los movimientos lexicales, además de acompañar el discurso para expresarlo de forma más eficiente, también lo constituyen.

Este experimento apoya la idea de que nuestro discurso es construido con base no sólo en nuestros pensamientos, sino también en emociones, recuerdos y acciones, y que, para articularlo, nos valemos de gestos con las manos (Chawla y Krauss, 1994), pausas, errores y reacomodos de palabras (Butterworth, 1980). Bajo esta visión, los movimientos lexicales y las pausas que acompañan el discurso ayudan a estructurarlo, pues se considera que hay una unidad entre el cuerpo, el razonamiento y la palabra que se manifiesta en todos estos parámetros por separado y en su conjunto. En la escritura creativa, es de suma importancia considerar este principio de unidad entre cuerpo, pensamiento, emoción, acción y discurso como algo que puede ayudar al escritor a encontrar una metodología eficiente para su labor.

Vivir para escribir

Teniendo en cuenta las evidencias empíricas de la sección anterior, podemos afirmar que la experiencia interna (emociones y pensamientos o estados mentales) y el cuerpo (posturas,

² Chawla y Krauss (1994) se refieren a movimientos lexicales como los movimientos de las manos de duración considerable, no repetitivos y de formas complejas que acompañan el discurso y que están relacionados con su contenido semántico (p. 583).

gestos y expresiones faciales) no conforman entidades individuales con valor cognitivo aisladamente. Más bien, debemos entenderlos como un sistema global conformado por esos elementos, en el que la alteración de uno provoca modificaciones en el otro. Así, en esta sección propondremos que, si un escritor fuera capaz de cambiar su cuerpo y sus acciones, su experiencia mental interna –es decir, sus pensamientos, emociones y estados mentales– se modificaría también, facilitándole su proceso de creación literaria.

Esta aproximación se inspira, como se mencionó antes, en el concepto de autor-*fautor* o autor-*transcriptor*, según el cual quien escribe debe sumergirse completamente en la ficción para convertirse en el personaje narrador de la historia y vivir la situación específica de la cual se quiere escribir. Sin embargo, y debido a las consideraciones psicológicas y cognitivas que discutimos anteriormente, sumergirse totalmente y vivir una circunstancia ficticia se considera poco plausible sin el cuerpo como vehículo de la imaginación para llegar a la vivencia. Es por esta razón que proponemos utilizar algunas técnicas actorales para completar el proceso de inmersión ficcional.

Comenzaremos revisando brevemente el sistema de Stanislavski (2003), ya que de ahí se desencadena toda una serie de estudios, teorías y ejercicios teatrales que ayudan al actor a construir un personaje teatral. Este método tiene como principal objetivo lograr que el actor encarne a un personaje y viva la ficción de manera verdadera.³ Para Stanislavski, la acción es la base de toda creación teatral. Más aún, podríamos considerar que, para él, el teatro en sí es acción, y a su vez es la acción la que va a lograr que los actores creen vida y realismo en la escena. “La palabra misma ‘drama’ denota en griego ‘la acción que se está realizando’. [...] Por consiguiente el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla” (p. 54).

Para este teórico y director teatral, la acción está anclada a las circunstancias externas e internas. Las primeras proveen al actor del estímulo presente ante el cual debe de accionar y reaccionar. Las segundas le dan una pista de cuáles son sus posibilidades de acción. Por un lado, las circunstancias mediatas e inmediatas le dan la oportunidad de contextualizar la acción correctamente y, por otro, las circunstancias pasadas y los antecedentes del personaje le pueden ayudar a elegir una acción que sea congruente con el personaje. Es necesario considerar la manera en la que el personaje percibe o ve el mundo, basándose en sus circunstancias internas, para poder accionar congruentemente ante cualquier estímulo

³ Para Stanislavski (2003), “crear la verdad y la fe requiere una preparación, que consiste en lograr que éstas surjan en un plano de la vida imaginaria, en la ficción artística, para ser trasladadas después a la escena. [...] la verdad en la vida es lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza. En la escena, en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir” (p. 170).

que se le presente, pues “toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Stanislavski, 2003, p. 63).

La acción misma, continúa Stanislavski (2013), representa una manera de asumir esas circunstancias que están escritas en el texto. Existen distintos ejercicios en el arte teatral que fortalecen la imaginación y que ayudan al actor a comprender, desde la acción misma, la forma en la que su personaje debe operar y reaccionar al ambiente. En su libro *Mi vida en el arte*, Stanislavski da un ejemplo de cuando montó la obra *El señor práctico*, de Nemiróvich-Dánchenko. Para lograr entender cómo los personajes debían reaccionar ante ciertas circunstancias del ambiente, realizaron un ejercicio en el cual todos los actores que participaban en la obra debían actuar su papel fuera del teatro, en la vida cotidiana. Los actores salían al mundo *a vivir* como lo harían sus personajes, para así explorar las reacciones de éstos ante distintos tipos de circunstancias externas:

Durante todo un día no debíamos vivir como nosotros, sino como el personaje, dentro de las condiciones de vida de la obra. Independientemente de lo que sucediese en nuestra auténtica vida circundante –pasear, recoger setas, navegar en barca–, debíamos atenernos a las circunstancias que se indicaban en la obra y actuar de acuerdo con la naturaleza espiritual de cada uno de los personajes. Teníamos que hacer una especie de transposición de la vida real y adaptarla al personaje. Por ejemplo, en la obra, el padre y la madre de mi futura esposa me prohibían terminantemente pasear y relacionarme con su hija, ya que yo era un pobre y feo estudiante mientras que ella era una rica y bella señorita. Teníamos que arreglárnoslas para encontrarnos a escondidas de aquellos que interpretaban los papeles de padres. Si, por ejemplo, venía hacia nosotros el compañero que representaba al padre, yo debía separarme disimuladamente de mi hermana, que interpretaba la novia, dirigiéndonos en distintas direcciones, o, con la ayuda de alguna invención, justificar el encuentro prohibido. A su vez, el compañero, en estos casos, no debía actuar como lo haría en la vida real, sino tal y como actuaría en su opinión el “señor práctico”, cuyo personaje interpretaba (Stanislavski, 2013, p. 243).

Este tipo de ejercicios ayudan a que los actores comprendan, desde la práctica, la manera en que las circunstancias externas inciden en sus personajes y sus acciones. Para ello, es menester primeramente establecer las circunstancias internas de cada uno de los personajes y cómo éstas deberían acoplarse entre sí de forma congruente. Siguiendo el ejemplo de la cita anterior, primero que nada, se debe dejar en claro el vínculo amoroso entre los dos amantes (el pobre y la rica), y la reacción de desagrado por parte de los padres de la muchacha. Estas relaciones ficticias –ya que responden a gustos, intereses y objetivos de

los personajes– pertenecen al orden de las circunstancias internas, las cuales delimitan de alguna forma la conducta de todos ellos, tal y como sucede en la vida real.

Para vislumbrar cómo las acciones ayudan a crear un personaje, a continuación revisaremos algunos modelos fenomenológicos de la actuación para explicar el proceso que lleva a cabo el actor para encontrar esta relación coherente entre su cuerpo, conducta y experiencia, para así accionar congruente y verosímilmente con las circunstancias de la ficción. Esto nos permitirá entender después la forma en que un escritor puede usar esta coherencia para obtener mejores resultados al escribir un texto literario.

Zarrilli (2004) retoma la idea de *quiasmo* de Merleau-Ponty (1945) para proponer un modelo fenomenológico de la actuación teatral en el que la naturaleza *quiasmica* de la experiencia actoral se construye a través de un control adecuado de cuatro cuerpos o formas corporales de interacción con el medio: el cuerpo físico o superficial, el cuerpo visceral – engloba los órganos internos y los procesos relacionados a éstos–, el cuerpo-mente estético interior (*aesthetic inner body-mind*) –entendido también como la consciencia de cómo el primer cuerpo afecta al segundo– y finalmente el cuerpo ficticio (pp. 5-14).

Para Zarrilli, los regímenes de entrenamiento de largo plazo, como las artes marciales, la meditación o el acondicionamiento actoral, proveen al individuo de una conciencia que le permite vincular deliberadamente el cuerpo físico y el cuerpo visceral para un control óptimo de la relación entre ellos. En este intercambio recurrente, emerge el cuerpo-mente estético interior: el participante se da cuenta paulatinamente del funcionamiento y operación de su cuerpo, así como de la interacción entre los procesos viscerales y sus acciones físicas perceptibles.

Así, poco a poco, el actor advierte que ninguno de estos cuerpos (ni el visceral ni el físico) están separados, y comienza entonces a utilizar uno para controlar al otro y viceversa. Este conocimiento sirve para que el actor se percate de las modificaciones que sufre su cuerpo dependiendo de sus circunstancias internas y externas y, después, logre cambiar esa forma de acuerdo con las circunstancias internas y externas de su personaje.

Es, finalmente, sobre la “plataforma” del cuerpo-mente estético interior (y del control que éste permite sobre los dos anteriores) que se encuentra el cuarto cuerpo. Zarrilli (2004), como ya se mencionó, lo llama el cuerpo ficticio o el cuerpo del personaje. Éste surge de una dialéctica constante entre los primeros tres cuerpos y en función de los estímulos (internos y externos) de la ficción. Esto permite que, mediante un régimen disciplinario de largo plazo –que conocemos mejor como entrenamiento teatral–, el actor se vuelva capaz de reaccionar natural y verosímilmente a estímulos ficticios. En efecto, durante los ensayos de una obra, el actor busca la manera en que su personaje se debe mover y accionar, y a través de la repetición de movimientos y formas encuentra “el camino” orgánico y natural para llegar al cuerpo ficticio. Con la repetición, el actor se vuelve cons-

ciente de la manera en que las circunstancias ficticias de la obra afectan o deben de afectar todo su cuerpo, incidiendo igual en su experiencia corporal, y creando nexos inseparables entre una y otra (Zarrilli, 2004, pp. 13-14).

Una vez que el actor ha vinculado sus cuerpos visceral y físico es capaz de integrar las cualidades psicológicas y emocionales de su personaje junto con sus reacciones físicas. Realizar este mismo proceso para escribir un texto literario puede ser muy productivo, en el sentido de que el escritor entenderá, desde la acción, los sentimientos y pensamientos de su narrador. Así podrá, orgánicamente, encontrar las palabras correctas para describir un lugar, una situación, una persona o una emoción. Si el escritor practica ejercicios teatrales de creación de personaje, poco a poco irá encontrando la manera en que su cuerpo visceral actúa sobre su cuerpo físico y viceversa; así será mucho más fácil para él hacerlo hablar con verdad y congruencia.

En una perspectiva similar, Johnston (2011) identifica el proceso de creación teatral como un trabajo fenomenológico en el que el actor debe encontrar la justificación del comportamiento de su personaje (la cual incluye posturas, gestos y expresiones faciales). Hace hincapié en que el cuerpo no está separado de nuestros pensamientos y emociones, y que por tanto, para que una actuación sea creíble, el actor debe buscar, dentro del texto, argumentos lógicos que avalen su conducta. Estos pueden responder a los objetivos (inmediatos, mediatos o de largo plazo) de cada individuo; en resumidas cuentas, a sus circunstancias internas y externas. Al establecer una relación plausible entre la actuación del protagonista y la(s) razón(es) por la(s) que éste actúa, su proceder podrá estar justificado, por lo menos teóricamente (pp. 5-8). Así, por ejemplo, si el texto dice que un hombre encuentra un pan después de no haber comido en tres días, su comportamiento ante el pan debería reflejar que no ha comido en tres días. De acuerdo con el modelo que propone Zarrilli (2004), el actor debe hacer un análisis fenomenológico del texto teatral para encontrar las acciones apropiadas de su personaje y el orden coherente de las mismas, para luego expresarlas con verdad.

Para que un escritor pueda convertirse en un personaje narrador y así escribir textos literarios fácil y rápidamente, nosotros proponemos realizar el proceso a la inversa. Según los autores antes señalados, un actor busca en el texto dramático las circunstancias psicológicas que justifican las acciones de su personaje, para después apropiarse de ellas y vivir la ficción. Nuestra propuesta es que el autor de una obra literaria debe primero esbozar su personaje narrador o su personaje principal, para luego darle vida a través del cuerpo. Es necesario que determine características básicas, como género, edad, educación y profesión. Posteriormente, por medio de ejercicios actorales y de un régimen de disciplina constante, trabajará en crear este personaje hasta que domine los mecanismos que éste utiliza para sentir, pensar y hablar. En el camino quizás algunas de las

circunstancias designadas cambien y otras se profundicen. El autor irá entendiendo cada vez más a su personaje hasta crear un vínculo entre su cuerpo físico y su cuerpo visceral. Cuando este vínculo esté creado, verá quién es su personaje, de dónde viene, qué es lo que quiere y cómo va a reaccionar ante las circunstancias; pero, sobre todo, podrá comprender cómo habla, de qué habla y qué palabras emplea para hacerlo. Una vez entendido esto, una vez creado el personaje, lo único que debe hacer el escritor es seleccionar una situación específica, un lugar de acción –tal vez otros personajes para interactuar– y sólo dejarlo vivir y escribir su propia historia.

Mediante la práctica de ejercicios teatrales, el autor podrá entender su personaje desde la acción. Como se explicó en la sección anterior, el cuerpo determina, hasta cierto punto, la estructuración del discurso. Por lo tanto, cuando el escritor encuentra la manera en que su personaje actúa y se mueve (literalmente) por el mundo, también es capaz de hallar su discurso. Al practicar las acciones de su personaje e investigar los gestos que realiza, las expresiones que hace con las manos y las reacciones de su cuerpo cuando su personaje dice una u otra cosa, el autor se va volviendo consciente de la relación que existe entre el personaje y su voz. Poco a poco, comienza a construirse una dialéctica entre eso que el escritor quiere expresar en su escrito y el escrito en sí mismo. Es decir, una relación inseparable y justa entre el personaje y su discurso.

Esta dialéctica constituye una herramienta muy útil para llegar a una congruencia literaria. Cuando la relación entre el personaje y su discurso esté bien afianzada en el cuerpo y la mente del escritor, los textos se escribirán de manera natural. El autor logrará entender cómo sus sentimientos y emociones le hacen reaccionar de modo determinado y cómo provocan que el personaje cambie o no su forma de expresarse y de describir ciertos hechos. Así, cuando el escritor decida escribir un cuento, novela o escena con el personaje antes creado, todas las acciones descritas por él tendrán un sustento emotivo y lógico, que será coherente con las circunstancias del personaje, en correspondencia con las situaciones narradas.

Ciertamente, se puede llegar a esta coherencia sin necesidad de las técnicas actorales. Sin embargo, consideramos que cuando un escritor tiene afinado un personaje –es decir, cuando ha logrado hacerlo suyo físicamente– resulta mucho más fácil y casi hasta natural contar una historia, simplemente porque no es lo mismo escribir sobre algo que no se conoce enteramente a escribir sobre algo que se ha vivido (en este caso, en repetidas ocasiones).

Esta técnica puede ser utilizada tanto para hacer textos literarios como teatrales. En cuanto a los textos escritos en primera persona, las técnicas de actuación ayudarán al autor a estructurar con verosimilitud la historia a través de la voz del personaje narrador. En cuanto a escribir teatro se refiere, es cierto que, si un dramaturgo debe crear una

obra con varios personajes, no podrá construir a cada uno desde la acción. Sin embargo, se puede optar por escoger al personaje principal, o usar la técnica al escribir unipersonales, monólogos u obras con dos personajes. Así, esta técnica facilita también la escritura de obras de teatro. En la siguiente sección presentaremos un ejemplo específico de esto.

Stephan descubriendo el mundo

Como ha quedado ya asentado, proponemos concebir el sistema vivencial de actuación como una herramienta útil para la creación de textos literarios y dramáticos. Con el objetivo de clarificar el punto, en esta sección se realizará un análisis fenomenológico de un proceso de creación personal. A continuación, la actriz y escritora Gina Cima Vallarino, coautora del presente artículo, describe dicho proceso.

Stephan

El proyecto actoral aquí abordado tuvo lugar en enero de 2014, con la creación de un personaje llamado Stephan, un niño de siete años (que después fue creciendo), con inquietudes acerca de su mundo y preguntas simples sobre las cosas que suceden. Este proyecto dio como resultado más de 20 obras de teatro científico infantil que hoy día están disponibles en forma de *podcast*, y que son usadas como herramientas pedagógicas por profesores hispanohablantes en todo el mundo.⁴

Stephan empezó como un experimento; en realidad, como un accidente. Yo me encontraba en mi último año de la carrera de Teatro de la Universidad Veracruzana, perfeccionando mis herramientas actorales y un personaje para un montaje escolar. Éramos un grupo de casi 20 personas quienes integrábamos el curso del *Proyecto compañía B*, dirigido por Boris Schoemann. Trabajamos la obra *Desorden público* de Evelyne de la Chenelière. Después de un largo proceso de selección, me asignaron el personaje de Stephan. Por más que leía la obra una y otra vez, no entendía quién era este tal Stephan. Sus acciones me parecían muy inocentes, pero a la vez osadas. Su actitud era retadora, pero amigable; era tan contradictorio. Sin embargo, finalmente llegué a la siguiente conclusión: *Este tal Stephan o es un niño, o es un loco*.

⁴ Estos *podcast* se pueden encontrar en la plataforma *Spotify* bajo el nombre de *Stephan descubriendo el mundo* (Cima Vallarino, 2022).

Usando todo lo que había aprendido en cuatro años de estudio en la Facultad de Teatro, me dediqué a “dibujar” a ambos personajes en mí misma. Por un lado, esboqué el perfil de un loco, con el pelo enmarañado y una personalidad alborotadora. Por otro, hice a un niño tierno y soñador que quiere tener un amigo para siempre, como los que salen en la televisión. En el siguiente ensayo presenté a ambos, y al director le gustó más mi propuesta del loco. Durante el proceso del taller, seguí ensayando con el loco hasta que presentamos la obra, sin más pormenores.

Sin embargo, haber sido un niño por esos cinco minutos de escena me inspiró. Sentí que había conectado con una inocencia que tenía un poco perdida. Además, me divertí mucho imaginando un mundo feliz, lleno de amistades fugaces que duran para siempre. Me sentía inspirada para seguir descubriendo a ese niño que todos llevamos dentro, pero que hemos olvidado. Así que decidí seguir trabajando a ese personaje. Sin propósito alguno, sin texto, sin montaje, sin directores, sin nada. Sólo crear por crear, para experimentar, para enriquecerme, para divertirme (y sólo por melancolía, este personaje adoptó el viejo y legendario nombre de Stephan).

Debido a que no había texto de por medio, me tuve que basar en mi imaginación y en mi intuición para crearlo. La verdad es que no sabía a dónde me llevaría esto, pues no planeaba escribir nada con él, ni presentarlo en ningún lado; lo hice a manera de experimento y como diversión y relajación. Al principio, Stephan tenía siete años, seseaba y era un genio matemático. Algunos días después me di cuenta de que él no podía ser un genio matemático porque mis conocimientos sobre matemáticas eran bastante limitados, así que decidí convertirlo en un genio musical. Por supuesto, pasó lo mismo; a pesar de mi buen oído no tuve las herramientas suficientes para crear a un genio musical, por lo cual decidí que simplemente sería un niño.

Por alguna razón, yo creía que, si iba a crear a un personaje, éste debía ser especial en algo, tener un talento o una habilidad increíble. Después advertí que este niño sería único en la medida que fuera real, verosímil. No necesitaba ser un genio, un erudito músico o gurú de la alegría, sólo ser un niño. Eso hizo la tarea más fácil, pero al mismo tiempo, mucho más difícil. En ese momento, no tenía idea de por dónde empezar. Los niños son tan simples y tan complicados que me era complejo pensar en cómo podía abordarlo.

Todo se aclaró un día que una amiga mía, testigo de mi experimento, invitó a Stephan por un helado. Estábamos en la tienda cuando Stephan comenzó a emocionarse y a decidir qué helado pedir. De pronto el niño dijo: “Yo quiero el helado más chico”. Mi amiga se volteó, lo miró y le dijo: “¿Quién quiere el helado más chico, tú o Gina?”. Ahí me cayó mi primer veinte de la tarde. Había cosas que yo le estaba obligando a Stephan a hacer por mis propias creencias y deseos. Entendí que debía respetar los suyos y dejarlo hacer lo que él quisiera hacer, aunque mi dieta estipulara que no debía comer tanta azúcar. Stephan pidió

un helado grande y salimos a la calle. Mientras caminábamos a casa, mi amiga volvió a opinar: “Stephan, ¿así caminas tú, o así camina Gina?”. Y reaccioné: “¿Y así agarras la cuchara tú, o así la agarra ella?”. La segunda lección de la noche fue: así como Stephan tiene sus propios deseos, también tienen su propia manera de caminar y de agarrar las cosas, y estas maneras deberán ser fomentadas tanto como su propia voluntad.

Seguí trabajando en Stephan durante los siguientes meses. Intentaba en todo momento estar atenta a cómo caminaba, a mis gestos, a cómo torcía la boca, a cómo movía mis manos, a cómo modulaba mi voz. Al mismo tiempo, también estaba muy alerta en lo que él decía y pensaba. Muchas veces alguien le preguntaba algo y yo quería responder en su lugar con cosas que yo sé, porque soy adulta, pero tan pronto me daba cuenta, regresaba y corregía, y contestaba lo que contestaría un niño cualquiera. Al principio fue difícil porque me basaba en clichés para lograr que él actuara o reaccionara como un niño. Por ejemplo, tomaba la cuchara con el puño entero, masticaba con la boca abierta, tomaba la comida con las manos.

Algunos meses después acepté un trabajo como profesora de primaria. Me tocó el grupo de los más pequeños y eso me hizo tener una fuente ilimitada de información e inspiración para seguir creando y mejorando a Stephan. Observé con detenimiento a los niños del colegio y fue ahí donde empecé a entender que estaba haciendo que Stephan se comportara más como un neandertal que como un niño. Los niños de siete años no toman los cubiertos o los lápices con el puño entero, pocos truenan la boca cuando comen y en general todos se comportan como adultos con poca psicomotricidad fina, no como los seres primitivos de las películas de simios.

Pronto, Stephan perdió el seseo y su carácter neandertal, y comenzó a aprender. Así como los niños normales, comenzó a sentarse en una mesa correctamente, a tomar la cuchara, a comer con la boca cerrada. Pero también a tardarse mucho para comer, a distraerse con todo para evadir sus verduras, a darle al perro las papas que ya no quería, a jugar con la sopa cuando no le gustaba. Pronto se convirtió en un niño, y el punto de todo fue que yo entendí que ser un niño se trataba de aprender.

Lo mismo pasó con la lectura, por ejemplo. Muchos adultos que lo conocían decían: “¿Cómo es que tienes siete años y no sabes leer?”. Fue entonces cuando entendí que debía enseñarle a leer a Stephan. Y así como los niños chiquitos aprenden, conociendo las letras primero y juntando una sílaba con otra, él aprendió a leer. Al principio leía muy mal, después mejoró. Finalmente, terminó leyendo igual de bien (o de mal) que el resto de los niños de siete años que conozco.

A veces, también pedía a mis amigos que sometieran a Stephan a un interrogatorio con preguntas al azar, para ver de qué forma respondía, para ver si mis pensamientos se seguían interponiendo en sus respuestas o no. Para entonces ya llevaba más de un año tra-

bajando en este personaje. Recuerdo alguna vez que una amiga le preguntó: “¿Y tú sabes qué pasa cuando dos personas se casan?”. Yo hubiera respondido con un chiste sobre la diferencia entre cazar y casar, pero en cambio él contestó: “¿Tienen hijos?”. Mi amiga rio y en ese momento ambas supimos que yo había entendido algo y que Stephan estaba más vivo que nunca.

De pronto noté que Stephan ya tenía su propia manera de estructurar su mundo y de ver las cosas. Ya pensaba de una manera determinada y accionaba por sí mismo, a placer. La práctica hizo que yo conociera tanto a Stephan, que yo pudiera unir mi cuerpo físico con mi cuerpo visceral, creando espacios cognitivos para él, generando emociones y estados mentales. Era genial. Stephan estaba vivo, como una marioneta sin hilos, como Pinocho cuando se convirtió en un niño de verdad. Finalmente, todo ese esfuerzo había dado frutos. Stephan estaba listo. ¿Pero listo para qué? No había sido creado con un fin específico. No había una obra de teatro de por medio, no había texto, ni director ni nada. Stephan simplemente nació y ya. ¿Y ahora qué hago con este personaje vivo? ¿Voy al psiquiatra para que me lo quite con Xanax?

Un buen día, encontré en internet una convocatoria para participar en el primer festival de teatro científico infantil. Ese día me senté a pensar: “¿Cómo puedo escribir una obra científica, simple, sin mucho presupuesto ni muchos personajes?”. Recordé entonces algunas de mis caricaturas favoritas de Disney e, inspirada en el pato Donald,⁵ reflexioné: “Puedo poner a Stephan a platicar con una voz mágica que lo sepa todo, a la cual él pueda preguntarle cosas y que ésta responda con su sabiduría de libro de primaria”. Y así lo hice. Elegí un tema de ciencia (“la materia no se crea ni se destruye”) y me senté a escribir.

Me tomó exactamente una hora escribir una obra de 40 minutos. La escritura salió tan fácilmente, de manera tan natural, que no tuve que tomar un descanso ni para ir al baño. No tuve que detenerme a pensar en lo que estaba haciendo, en cuál era la acción que seguía, en qué iba a responder el niño o la voz. No tuve que hacer nada, más que transcribir. Era, literalmente, como si estos dos personajes dentro de mi cabeza me estuvieran dictando lo que debía anotar.

Cuando terminé, se la mandé a mis amigos escritores y me dijeron que era buena. Así que confié, y junto con otro amigo que interpretó la voz, fui al festival a presentarla. Antes de ir, habremos ensayado unas tres veces, sólo para que él se acostumbrara al texto y conociera a Stephan. Yo no tuve que ensayar, ni siquiera tuve que aprenderme el texto. Yo sabía que sólo tenía que dejar a Stephan suelto y ya. Al llegar al teatro, nos preparamos. La voz

⁵ Luske, Hamilton (director). (1959). *Donald in Mathmagic Land* [Película]. Walt Disney Productions.

subió a la cabina de audio a recibir un micrófono, yo me puse mis ropitas de niño de ocho años y entré al escenario. Fueron 35 minutos de risas, aprendizaje y diversión. No hubo inconveniente, y aunque ninguno de los dos realmente respetó el guion original, la obra tuvo tanto éxito que ganamos el festival.⁶

Después de la conmoción, me dediqué a analizar lo sucedido. Era claro que Stephan era ya un personaje vivo, que pensaba, sentía y accionaba por sí solo, sin necesidad de que yo interviniera. Para mí ya no era ningún problema que Stephan respondiera cualquier pregunta o reaccionara ante cualquier situación de manera verosímil. Era un niño de verdad y eso estaba claro. ¿Cómo este hecho me había ayudado a escribir la obra de teatro? Sabemos que un escritor debe respetar las normas de la lógica y la realidad, y escribir secuencias de acciones que sean verosímiles y consecuentes, pero ¿cómo se logra esto? Supongo que cada escritor tiene su respuesta. Para mí, la manera más eficaz de lograrlo es viviendo la ficción o, en este caso, viviendo a los personajes que uno crea. Vivir para escribir.

Cuando el escritor es capaz de pensar y sentir como su personaje, puede reaccionar de manera verosímil a aquello que la ficción plantea, cualquiera que esto sea. Una vez logrado este proceso de asimilación cognitiva del personaje (o vivencia de un personaje), sólo basta con dejarlo vivir una situación específica y todo lo demás saldrá por sí solo. Así lo experimenté con Stephan. Yo no tenía que pensar en qué iba a escribir, o en qué acción seguiría, o si debía incluir una acotación que dijera que se parara o sentara. Yo no decidía esas cosas, sino él. Él sólo pensaba, sentía, y me dictaba aquello que yo escribiría; él era quien consideraba si había necesidad de poner una acotación o no.

Finalmente, el hecho de tener un personaje teatral vivo me había ayudado a escribir rápida y eficazmente una obra que había ganado un concurso. Inspirada por esto, decidí escribir más obras de teatro con Stephan. Así, creé una colección sobre las propiedades de la materia. Escribirla fue muy fácil, sólo decidí los temas, la situación inicial y dejé vivir a Stephan. Siempre me tardaba muy poco en terminar. Todo salía de mi cabeza de manera tan natural que el tiempo que me tardaba era realmente sólo el que mis dedos tomaban para alcanzar una tecla o la otra. De esa manera, concluí mi primera colección de ocho obras de Stephan. Tiempo después decidí convertirlas en *podcast*, y escribir otras dos colecciones más.

La idea de crear a un personaje para, a su vez, crear una obra literaria suena descabellada, absurda e innecesaria. Quizás para muchos suene a que es demasiado trabajo para hacer lo que los escritores hacen normalmente: sentarse a imaginar, estructurar y escri-

⁶ Esta obra está publicada en la revista *Tramoya* (Cima Vallarino, 2016).

bir. Pero no. Stephan me enseñó que en los textos hay muchas sutilezas de las que no somos conscientes, pero que reflejan el carácter y las circunstancias de nuestros personajes. A estas sutilezas sólo se llega a través del profundo conocimiento de nuestro narrador y de la empatía que el escritor pueda tener con él. Reconozco que en cada palabra de Stephan se esconde esa inocencia que lo caracteriza y esa amabilidad que lo hace único; eso no se notaría si Stephan no fuera un personaje vivo que piensa, siente y acciona de manera orgánica, natural.

Conclusiones

Ser un autor-transcriptor no es cosa fácil. Requiere de mucho esfuerzo y trabajo, pero el resultado vale la pena. Crear un personaje literario a través del teatro para escribir una ficción con él tiene muchos beneficios. Primero, es mucho más fácil construir un personaje verosímil desde la acción que desde la imaginación. Debido a la conexión que existe entre el cuerpo y la mente, la acción aporta mucho a la creación de un personaje ficticio. Es muchas veces gracias a esas acciones que nos damos cuenta de que tendemos a responder a clichés poco elegantes o a formas muy esquemáticas de decir o de escribir las cosas. Además, la acción ayuda al actor a descifrar la manera en la que su personaje siente, pues los gestos que hace y las expresiones faciales que tiene están conectados con su sentir y ayudan a distinguir los momentos en que él está triste, decepcionado o ansioso. Dar vida a un personaje narrador o un personaje literario a partir de las técnicas actorales de creación de un personaje puede ayudar a plasmar las sutilezas del carácter del narrador en las comas, los sinónimos o las pausas que se escriben en el texto. Además de facilitar y agilizar la escritura, adiciona cierta frescura y originalidad al texto que de otra forma es difícil de lograr.

Estamos conscientes de que son muchas las interrogantes que se abrirán para quien desee indagar en esta propuesta: ¿En qué nivel de aprendizaje de actuación es posible comenzar a escribir? ¿Es preciso, además de aprender la técnica, tener experiencia actuando ante el público? ¿Esta técnica se puede usar sólo para narraciones realistas? Éstas son algunas de las preguntas que podrán abordarse en futuras indagaciones.

Fuentes consultadas

Butterworth, Brian L. (1980). Evidence from Pauses in Speech. En Brian Butterworth (Ed.), *Language Production: Speech and Talk*, (1), 155-176.

- Cima Vallarino, Gina. (2016). Soy materia. *Tramoya: Cuaderno de Teatro*, (128), 99-106.
- Cima Vallarino, Gina. (Anfitriona). (2022, 28 de enero). Sistema inmunológico [Episodio de podcast]. En *Stephan descubriendo el mundo*. Spotify. <https://open.spotify.com/show/5pgFwIU9dnOnPX0tNEO4t6>
- Cima Vallarino, Gina y González González, Juan. (2020). En defensa del concepto de “actuación estética” como actuación teatral verosímil. *Investigación teatral*, 12(19), 80-97. <https://doi.org/10.25009/it.v12i19.2674>.
- Chawla, Purnima y Krauss, Robert M. (1994). Gesture and Speech in Spontaneous and Rehearsed Narratives. *Journal of Experimental Psychology*, 30(6), 580-601. <https://doi.org/10.1006/jesp.1994.1027>
- Currie, Gregory. (1997). Mental Simulation and Motor Imagery. *Philosophy and Science*, 64(1), 161-180. <https://doi.org/10.1086/392541>
- Dokic, Jérôme y Arcangeli, Margherita. (2016). The Heterogeneity of Experiential Imagination. En Thomas Metzinger y Jennifer M. Windt (Eds.), *Open MIND II* (pp. 1-20). <https://doi.org/10.7551/mitpress/10603.003.0034>
- Goldstein, Thalia R. y Winner, Ellen. (2009). Actors are Skilled in Theory of Mind but not Empathy. *Imagination Cognition and Personality*, 29(2), 115-133.
- King, Stephen. (2001). *Mientras escribo*. Plaza y Janés.
- Johnston, Daniel. (2011). Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26(1), 65-84. <https://doi.org/10.1353/dtc.2011.0000>
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *Fenomenología de la percepción*. España: Ediciones Península.
- Richardson, Alan. (2015). Imagination: Literary and Cognitive Intersections. En Liza Zunshine (Ed.), *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (pp. 225-245). Oxford University Press.
- Searle, John. (1996). El estatuto lógico del discurso de ficción. *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura*, 1(1-2), 159-180. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.8040>
- Stanislavski, Konstantín. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Alba Editorial.
- Stanislavski, Konstantín (2013). *Mi vida en el arte*. Alba Editorial. (Versión electrónica).
- Tacca, Oscar Ernesto. (1985). *Las voces de la novela*. Editorial Gredos.
- Zarrilli, Phillip B. (2004). Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience. *Theatre Journal*, 56(4), 653-666. <https://doi.org/10.1353/tj.2004.0189>
- Zola, Émile. (1989). *El naturalismo*. Ediciones Península.
- Zunshine, Liza. (Ed.). (2015). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford University Press.