



32

AÑO 19 N° 32
ENERO-DICIEMBRE 2024

situArte

Revista Arbitrada de la
Facultad Experimental de Arte
Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Memoria alterna: recurso innovador para la construcción de personajes

Alternate Memory: An Innovative Resource For Character Construction

Recibido: 11-05-23

Aceptado: 28-07-23

Denny Fernández y Freddy Marín

Universidad del Zulia

Facultad Experimental de Arte

Maracaibo, Venezuela

dennyytor33@gmail.com

fredd0605@gmail.com

Resumen

Este trabajo presenta una propuesta para la preparación de actores, con la finalidad de abordar un personaje, llamada "memoria alterna", siendo esta una vía expedita para la construcción del personaje. Con esta manera de trabajo actoral abarcamos la investigación antropológica y emotiva del personaje, permitiendo que el actor/actriz sustente su entrenamiento físico y emocional con las emociones, acciones y reacciones del otro. El basamento teórico de esta investigación está en las teorías de Stanislavski (2011) y Serrano (1981). Los conocimientos generales sobre emociones, reacciones, cuerpo, mente y memoria son tomados de Alonso (2019), Kenneth (1996), Tortora (1993) y Matlin (1996). La metodología empleada se basa en el enfoque cualitativo, con orientación fenomenológica, bajo un diseño semiestructurado, interactivo y flexible (Sandoval, 2002), desarrollado mediante la investigación documental con entrevistas no estructuradas. La memoria alterna es un recurso de gran ayuda para la construcción del personaje y la protección emocional del actor/actriz.

Palabras clave: Memoria alterna, Teatro, Puesta escénica, actor/actriz, emociones.

Abstract

This paper presents a proposal for preparing actors to approach a character, called alternate memory, which is a quick way to build a character. With this way of acting we cover the anthropological and emotional research of the character, allowing the actor/actress to support their physical and emotional training with the emotions, actions and reactions of the other. The theoretical basis of this research is in the theories of Stanislavski (2011) and Serrano (1981). General knowledge about emotions, reactions, body, mind and memory is taken from Alonso (2019), Kenneth (1996), Tortora (1993) and Matlin (1996). The methodology used is based on a qualitative approach, with a phenomenological orientation, under a semi-structured, interactive, and flexible design, developed through documentary research with an unstructured interview. Alternate memory is a very useful resource for character building and the emotional protection of the actor/actress.

Keywords: Alternate memory, theatre, stage production, actor/actress, emotions.

Introducción

En sus inicios, el actor/actriz debe luchar contra la sensación, generalmente fundada, de que su actuación es insuficiente. Han aprendido a comprender la situación y el personaje, se concentran en sus acciones y se desempeñan con fe y sentido de verdad; sin embargo, su trabajo es simplemente natural mas no orgánico, y da la impresión de carecer de peso. No está totalmente en el escenario; la inseguridad, el nerviosismo, las dudas acerca de sí, todavía retienen gran parte de la energía en su cuerpo físico y espiritual.

Hablamos del cuerpo físico sin entrenamiento alguno y carente de trabajo emocional, pero con la presencia de los nervios frente al público, el cual dificulta la concentración y puede crear caos en el intérprete. Este cuerpo físico debe ser entrenado para resistir y enfrentar situaciones adversas en la puesta en escena.

No se trata de encontrar la figura en las artes tan evidentemente corporales o en las representaciones figurativas del mismo, sino esencialmente de encontrar la operación básica y vital de todos los procesos artísticos, donde el cuerpo del sujeto entra inconscientemente en las materias y obras de la obra. (Gene, 2009, p. 4)

No obstante, el cuerpo espiritual o emocional es la parte más difícil de comprender y mostrar en la escena y es el más importante, pues desde que tenemos conocimiento nos valemos de nuestras propias emociones, sin tomar en consideración el peligro que corremos al exponernos a tal espectro. Las emociones, previa acción desencadenante de ellas, son un detonante de reacciones que articulan el cuerpo físico con el espiritual, llevándolo a un estado vulnerable, capaz de quedar desorientado y expuesto a situaciones, cuyo resultado puede ser una lesión mayor que la inicial.

El actor/actriz generalmente sufre al enfrentarse con personajes que ambiguamente bailotean por la ruleta rusa de los sentimientos, sin considerar que en ese instante puede colapsar. El estado emocional perdura en el tiempo y hasta se hace evidente y reiterativo de un personaje a otro (memoria reiterativa). Con este conocimiento es importante que el actor/actriz realice ejercicios que conduzcan a la separación del personaje y de sus emociones.

A lo largo del tiempo, los grandes teóricos del teatro han propuesto diversos recursos para la construcción de personajes: desde la memoria emotiva y el teatro sin emociones, hasta el teatro del distanciamiento. Sin embargo, estos enfoques no logran resolver el estado ambiguo en el que se encuentra el actor/actriz frente a su personaje y las emociones que debe transmitir. El proceso puede implicar un agotamiento psicológico y emocional, ya sea por la búsqueda de emociones en experiencias personales, por la necesidad de distanciarse para representar, o por la

creación de acciones que expresen sentimientos. Al final, estos métodos suelen generar una sensación de vacío entre el actor/actriz y su personaje, lo que deja insatisfechos tanto al intérprete como al director y, en última instancia, al espectador.

La expresión, en el sentido ontológico y etimológico de la palabra, es la concepción primigenia del empuje de la imagen interna o subjetiva que hace alumbrar el cuerpo bajo articulaciones artísticas, que en conjunción con las emociones, promueven una pléyade de sensaciones que son características del personaje vivido, declinando y desgastando el universo emocional y físico del actor, cuando son sus miedos, amores, desamores, tristezas, alegrías, entre otras emociones, las que comulgán en su proceso creativo.

Las emociones transgreden cada recoveco mental y conducen al caos en el individuo que, sin control de las mismas, puede caer en un estado catatónico (incapaz de moverse) desde su voluntad corpórea y emotiva. Es aquí donde nos enfocamos para realizar este planteamiento de separación emocional interna y prosecución de las emociones externas, trabajando con la imagen en movimiento del otro y sus sensaciones.

En el caso del actor/actriz, es ley y paradigma en la representación y a su vez para él, es indispensable la total operatividad física, psicológica y mental de sus acciones y movimientos en la puesta en escena; para ello, debe enfrentarse a situaciones y entrenamientos que van desde el cuerpo inmóvil hasta la provocación excesiva de las más indeseadas emociones, por lo que desde los grandes teóricos como Stanislavski hasta Barba, se ha llevado al actor hacia un túnel emocional sin salida, creando memorias temporales de las propias emociones acumuladas en su mente, dejando secuelas y hasta sombras reiterativas de las mismas, llevándole en muchos casos a estados de infelicidad y depresiones.

Estos teóricos, directores/actores y puestistas o creadores de imágenes en escena, buscan un goce emocional en los espectadores y con ello vanagloriarse y regodearse en las ideas desarrolladas en su puesta en escena, dejando de lado el sufrimiento del actor humano, quien padece callado las lluvias de clavos que atraviesan su piel emotiva y martillan sus huesos. Es por ello que en este trabajo proponemos la memoria alterna como recurso para la construcción de personajes.

Precisiones conceptuales

Adentrarse al estudio de la memoria del actor y la del otro, es un reto desde todo punto de vista, porque no se trata de aproximaciones, ni de deducciones, es un estudio minucioso, frágil desde lo interno, táctico y objetivo dentro de lo subjetivo que pueda ser el mundo interno del actor/actriz.

Sin embargo, es indispensable investigar

posibilidades para la creación y escapes emocionales para el sentir del actor/actriz, que comúnmente padece traumas en el proceso de montaje y post montaje. De esta premisa partimos para el desarrollo de esta investigación, donde se pretende proponer una vía expedita para que el actor/actriz pueda consolidar su trabajo sin secuelas emocionales, desde la memoria del otro para el almacenamiento de imágenes, secuencias, fotografía en movimiento y antropología de lo cotidiano.

Esto no será posible si no se hace una cuidadosa observación, tanto de lo externo, como de lo interno. Sin esta, no se realizará la mimesis y tampoco el desarrollo de la memoria, que se nutre de lo que ve y escucha, de lo que saborea y toca, en una conjugación de los sentidos que proviene al observar de una manera explícita. Para Chance (2016, p. 71),

El procesodeobservacióntratadedarnombre a todas estas sensaciones nuevas, diferenciar categorías y crear descripciones que antes no existían. Poco a poco, y sobre la base de estas observaciones, iremos desarrollando un vocabulario para entender y comunicar mejor nuestra coordinación. De todas formas, las observaciones por sí solas no son demasiado útiles. Tienen que entenderse dentro de un contexto más amplio. Llega un momento en que es necesario considerarlas y preguntarse: ¿cómo he de interpretarlas?

Cabe destacar que en este trabajo no se estudia la memoria desde el punto de vista psicológico, sino desde lo esencial y útil de la misma, permitiendo verificar que existe como un todo y que puede ser un banco de datos donde el actor/actriz pueda tener recursos para la creación escénica. Por su parte, Caudillo (2022, p. 67) postula que:

Aproximarse al problema de la memoria desde una clave teatral no se refiere únicamente a la práctica del teatro en cualquiera de sus facetas; en todo caso, la cuestión de la memoria se encuentra en la base de toda práctica artística. La teatralidad del cuerpo y la memoria es la ambigüedad de aquello que se muestra entre lo decible y lo indecible; el cuerpo, al mismo tiempo que es extenso, se abre a una espiritualidad de las imágenes en la memoria, la cual, mientras por un lado es repetición y automatismo, también es espontaneidad, devenir y virtualidad, que pone en cuestión al tiempo lineal. En este sentido, la teatralidad se refiere aquí al juego de máscaras que se mueve entre la aparente estabilidad y lo constitutivamente moviente.

Debemos entender entonces, que la memoria interviene y cubre con sus recuerdos toda percepción inmediata en el actor/actriz, y la envuelve con una multiplicidad de momentos (imágenes, acciones,

fotografías cotidianas en movimiento) virtuales. Por lo que, la percepción del objeto es profundamente creativa al encontrarse cubierta de los recuerdos que intervienen en la relación con las cosas. Sin embargo, esta acumulación de recuerdos es tan múltiple que difícilmente es captada por la conciencia, de tal manera que ella sólo alcanza una parte de esa prolífica memoria.

Así, la memoria se constituye como una fuerza para la creación, pero puede llegar a ser desestabilizante, sino se utiliza de la manera correcta, lo que potenciaría la irrupción de otra relación con el mundo (Caudillo, 2022).

La memoria en el actor perdura en sus temporalidades de la personificación, la cual puede ser una espada de doble filo, si este no logra develar su verdadera función en el espacio de la creación del o de los personajes, los cuales serán escenificados, por lo que el papel preponderante de la misma depende de su entendimiento y de su justo uso en el teatro para lo teatral, siendo esta última palabra una clave primigenia para el desarrollo del espectáculo, ya que abarca todo el hecho escénico. Ahora bien, para Sáez (2022, p. 92),

Lo teatral, como dinámica del engaño o fingimiento, constataría la relación entre representación y realidad, exhibiendo la distancia o, la ausencia de la verdad de lo que se representa, por su incapacidad de exhibir lo real, o más bien, por su forma de imitarlo. “La teatralidad es una maquinaria que hace visible unas cosas y oculta otras, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el funcionamiento del mecanismo”, de ahí su relación con la mimesis.

De acuerdo a este planteamiento, entendemos lo que expone el director y pedagogo Rick Kemp (2012, pp. 11-12), el cual sugiere que: “muchas de las diferencias proclamadas en los distintos abordajes sobre la actuación son en realidad diferencias en la clase de metáfora utilizada para describir los procesos corporales mentales del actor”.

1. El cuerpo como concepto

El cuerpo humano, desde su concepción anatómica es, según Orsini (2009, pp. 103-108): “la estructura global, completa de un individuo con todos sus órganos”; consiste de varios niveles de organización estructural que se asocian entre sí de diversas maneras (Serrano, 1981, p. 16), y está compuesto de órganos constituidos especialmente para desempeñar una función determinada. Todos los órganos que tienen una estructura análoga constituyen un sistema, y todos los sistemas que concurren a la misma función forman un aparato.

En este se distinguen tres órdenes de aparatos: los aparatos de la vida de relación, los aparatos de nutrición y el aparato de la generación (Kenneth, 1988, p. 1088). A su

vez, el aparato de relación, debemos dividirlo en: el aparato de la locomoción, el aparato de la inervación y el aparato sensorial o el cuerpo espíritu, este último lo relacionamos con las emociones y sensaciones que experimenta el individuo.

2. Definiendo la mente

La mente es esa parte del cerebro donde se asienta la actividad mental y permite conocer, razonar, comprender, recordar, pensar, sentir, captar el peligro o riesgos, reaccionar y adaptarse al medio ambiente y a los diferentes estímulos externos e internos. Se trata de la totalidad de procesos conscientes e inconscientes del individuo que influyen y dirigen el comportamiento mental y físico. Es la facultad de entender o comprender en contraste con las emociones y los deseos (Damasio, 2018, p. 31).

Por su parte, Kenneth (1988, pp. 346, 863) al hacer referencia a la psique, dice que es:

El aspecto de la mente que engloba los procesos conscientes e inconscientes, definiéndola como la entidad vital, mental o espiritual del individuo, en oposición al cuerpo o soma. Componentes totales del ello, el yo y el super yo, incluyendo todos los aspectos conscientes e inconscientes.

En este punto llegamos al concepto clave de nuestro estudio, ya que aquí convergen todas las emociones y sensaciones, el razonamiento lógico y la praxis de aquello que no es visible, pero que se revela a medida que el actor avanza en su práctica o entrenamiento. Es en este proceso donde comienza el descubrimiento y dominio de las emociones. Mientras que los cuerpos anteriores, como el físico -el que podemos ver y tocar-, nos permiten construir una apariencia adecuada y fortalecer nuestra presencia externa, es el cuerpo espiritual, integrado por la mente y el alma, el que otorga verdadera presencia y esencia actoral en el escenario. Sin este componente, la actuación carece de profundidad y autenticidad.

Por lo tanto, este cuerpo es el que resguarda todo el imaginario y, con frecuencia, permanece relegado tanto en la vida cotidiana como en la enseñanza artística. En este trabajo, buscamos precisamente fortalecer ese aspecto, con el objetivo de propiciar su trascendencia y contribuir así al desarrollo integral del actor, y a su bienestar emocional.

3. La memoria y su definición

Al hablar de memoria nos enfrentamos a un concepto muy amplio. Se podría decir que esta se encarga de la codificación, almacenamiento y recuperación de la información, es decir, la memoria nos permite recordar acontecimientos, ideas, relaciones entre conceptos, sensaciones y todos los estímulos que en algún momento

hemos experimentado. Por lo que los psicólogos hacen una distinción puntual entre aprendizaje y memoria, como una forma conveniente de organizar nuestros conocimientos sobre los procesos biológicos de adquisición de información. De esta manera, Aguado (2001, p. 374) propone que:

La memoria es en sí misma un proceso dinámico. Por una parte, la información almacenada a largo plazo en el cerebro está sometida a procesos de reorganización dependientes de numerosos factores, como la adquisición de nuevas informaciones relacionadas, la imposición de nuevas interpretaciones sobre informaciones pasadas, el decaimiento de los recuerdos, entre otros. Por otro lado, en la memoria pueden encuadrarse procesos dinámicos de uso y mantenimiento transitorio de información, como cuando interpretamos una frase en función del contexto de una conversación reciente.

A nivel anatómico la memoria está relacionada con el hipocampo, pero la realidad es que son muchas las áreas cerebrales implicadas en un proceso tan complejo. Asimismo, destacamos que existen diferentes tipos de memoria, entre las que se mencionan: la memoria a largo plazo y la memoria a corto plazo.

A su vez, la memoria a corto plazo se subdivide en: memoria sensorial, verbal, visual, olfativa, visoespacial y de trabajo o memoria operativa, esta última se refiere al sentido de organización y secuenciación de la acción (Arteaga y Pimienta, 2006, p. 248-268), la cual opera en las acciones cognitivas más complejas como la comprensión del lenguaje y la lectura.

Mientras que la memoria a largo plazo se subdivide en: memoria episódica, semántica y procedimental. La semántica tiene como base la episódica, y se constituye en la representación del conocimiento organizado del mundo en el que se involucran objetos, eventos y relaciones, entre otros; su contenido es el conocimiento almacenado sobre hechos y conceptos, de carácter cultural sobre conocimientos del mundo, así como la comprensión de las palabras y del vocabulario, constituyéndose de esta manera en el fundamento que capacita al usuario de la lengua para hacer inferencias y abductiones del habla, entre otros.

A pesar de la gran diferencia que existe entre ambas, se podría decir que constituyen un sistema unitario, o más claramente, una memoria integral, en la que cada una juega un papel distinto pero necesario en la adquisición y construcción del conocimiento (Areiza y Henao, 2000, p. 12).

4. La memoria alterna

La memoria alterna, la cual está relacionada con el cuerpo espiritú, es la reproducción de una serie de acciones manifiestas en un hecho realista, vivencial contextualizado en lo cotidiano, cuyo objetivo es el aprovechamiento

de la detonación de las emociones, las cuales afloran las sensaciones con las que se identifica el que ve y escucha. No obedece al sentir de quien lo reproduce, sino al que lo ve; que se nutre de situaciones variadas, con emociones exacerbadas de episodios de la vida misma y hasta de hechos históricos que tengan una relación con la realidad.

Es así que, la memoria alterna se subdivide en: lo que representa (motivo) y el que representa (el impulso), conllevando a una negación de los recursos emocionales del actor (su emoción interior) y toma la acción desencadenante de las emociones del otro; de allí, debemos tomar en consideración la acción como punto clave para desatar un sinnúmero de reacciones, tales que nos inducen las sensaciones. Esto se convierte en una triada simplificada en la motivación, el impulso y la acción (reacción-sensación-emoción). Esta última es totalmente dependiente de la motivación y del impulso para desencadenar esta pléyade de emociones y sensaciones dentro del trabajo creativo.

Ahora bien, la motivación es diegética e independiente del impulso, y se compone de la acción, la reacción y la relación intrínseca emoción-sensación; esta última es la clave para desarrollar lo que nos proponemos aplicar en el discurso completo de la consecución de una escena, sin importar lo pequeña o grande que sea la misma y es entonces cuando funciona lo se conoce como memoria alterna.

Por otra parte, el impulso, desde su concepto matriz, es todo aquello que nos proporciona o induce a las acciones y que a su vez antecede a la motivación, siendo esta última el deseo que lleva a realizar esa acción. En física, el impulso es la magnitud de un objeto, que estará determinada previamente por la variación que experimente este en la cantidad de movimiento y, finalmente, este concepto se ha homologado a la idea de estímulo, sobre todo cuando se trata de motivar la realización de una actividad por parte de una persona o de un grupo en un aspecto determinado.

El impulso es totalmente dependiente de la motivación y puede ser externo e interno; el primero tiene que ver con todos los factores y hechos que derivan una acción en el ser humano y que a su vez utiliza el actor en su interpretación. El interno obedece a la memoria interna, a la profundización en las emociones del actor teniendo cuidado de no caer en el juego emocional.

La acción es el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la ilación lógico-temporal de diferentes situaciones. Esta esboza acontecimientos y situaciones; en cuanto comienza a desplazarse, pone en movimiento un juego de imágenes que narran una historia y consecuentemente se sitúan en el nivel de la existencia. Por lo tanto, la acción es el conjunto de procesos de transformaciones visibles en escena y, en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales (Tortora y Anagnostakos, 1993, p. 4).

De las emociones se desencadena toda acción y de ahí podemos percibir las sensaciones o sentimientos que

transmiten los intérpretes. Establecemos entonces una subdivisión dentro de la acción: la reacción, las emociones y las sensaciones.

- a) La reacción: Es inmediata y surge como respuesta directa a lo que ocurre en el momento; depende de la acción y está estrechamente vinculada con el espectador.
- b) La emoción: El actor conduce su cuerpo (rostro, gestos, movimientos) sostenido por esa mirada y orientándola al mismo tiempo, con la esperanza de disolver, por el doble efecto de su cuerpo ofrecido y la proyección de su voz, en un momento de encuentro pleno en la emoción, la frontera invisible pero esencial y constitutiva que lo separa del espectador.
- c) La sensación (procesamiento sensorial o sentimientos): Es la recepción de estímulos mediante los órganos sensoriales, los cuales transforman las distintas formas de energía en estímulos importantes para los seres vivos, según la física, en impulsos eléctricos y químicos para que viajen al sistema nervioso central o hasta el cerebro para darle significado y organización a la información, lo que se conoce como transducción sensorial; sin embargo, esto depende de la particular forma de procesamiento de cada ser vivo (percepción) (Tortora y Anagnostakos, 1993, p. 4).

Es entonces la sensación el procesamiento cerebral primario procedente de nuestros sentidos principales: vista, tacto, olfato, gusto y oído. Yes ésta la que nos permite realizar la representación mental del mundo. Según Goldstein (1999, p. 78), el proceso sensorio-perceptivo se puede dividir en varias etapas. En un primer momento, el estímulo se presenta en el medio y, los sentidos, dependiendo de su modalidad, están adaptados para responder a tal estímulo, llamado estímulo distal.

En las investigaciones de Damasio acerca de las emociones y los sentimientos, podemos reconocer las siguientes diferencias: las emociones son el fundamento de los sentimientos y son anteriores a estos en la evolución. Están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo. En los seres humanos, estas reacciones automáticas crean condiciones en el organismo que, una vez cartografiadas en el sistema nervioso (mediante mapas: circuitos de neuronas localizadas en lugares específicos del cerebro), pueden representarse como placenteras o dolorosas y eventualmente conocerse como sentimientos, acontecimientos mentales que forman la base de la mente (Damasio, 2018, p. 84).

Por su parte, los sentimientos son la representación de un estado particular del cuerpo (partes del cuerpo o todo el cuerpo operando de una cierta forma); es la idea de que el cuerpo se encuentra de determinada manera.

En el proceso de los sentimientos, junto con la percepción del estado del cuerpo, se generan pensamientos con temas concordantes con la emoción provocada. Estos pensamientos a su vez pueden provocar nuevos estímulos para el surgimiento de emociones. La percepción de estos pensamientos se realiza a través de una operación de alto nivel: meta-representaciones de nuestro propio proceso mental, una parte de la mente representa otra parte de la misma (Matlin y Forley, 1999, p. 587).

En tal sentido, la memoria alterna rescata la sensación que muestra aquel hecho y desde allí el actor tiene su motivación, su impulso y desde luego su accionar, a diferencia de la memoria emotiva, que plantea el sufrimiento del actor, partiendo de sus vivencias personales, desde la motivación misma del actor en su padecimiento.

Tradición enfoque y paradigma

Esta investigación toma como marco el paradigma cualitativo, ya que pretende comprender los factores que inciden en un fenómeno denominado "memoria alterna" para la preparación de actores. El interés de la misma es conducir a los actores/actrices en la construcción de los personajes a partir de las experiencias que tienen en su entorno; en este sentido, los investigadores son los principales instrumentos para la recolección y el análisis de los datos.

Un aspecto de suma importancia es que la investigación cualitativa se plantea por un lado que, los observadores competentes y cualificados están en la capacidad de informar con objetividad, claridad y precisión sobre sus propias observaciones del mundo social, así como de las experiencias de los demás. Por otro lado, los investigadores se aproximan a un sujeto real, un individuo real, el cual está presente en este mundo y puede, en cierta manera, ofrecernos información sobre sus propias experiencias, opiniones y valores por medio de un conjunto de técnicas o métodos, con los cuales se obtendrán resultados confiables.

Por tanto, la naturaleza abierta de este método de estudio permite a los investigadores entender y documentar las experiencias e impresiones de la gente en sus propias palabras, cuya finalidad es la captación de las expectativas que los actores otorgan a sus acciones sociales. Es así que, "las imágenes y visiones que el investigador construye o elabora de los otros se relacionan y dependen del tipo de interacción social que establece con los sujetos bajo estudio" (Monje, 2011, p. 159).

El enfoque de la investigación es fenomenológico, desarrollado por Edmund Husserl, el cual permite que el individuo sea estudiado, no solo como objeto sino también como sujeto del mundo, de tal manera que la fenomenología objeta la ruptura positivista entre el sujeto y objeto, reconociendo la interdependencia de ellos en el proceso del conocimiento. Al respecto, Monje (2011, p. 12) indica que: "La fenomenología trata de comprender

los fenómenos a partir del sentido que adquieren las cosas para los individuos en el marco de su proyecto del mundo donde se originan".

Según De la Cuesta (2006, citado en Monje, 2011), la fenomenología se divide en dos escuelas de pensamiento que implican metodologías distintas: la eidética o descriptiva y la hermenéutica o interpretativa. La escuela eidética busca describir el significado de una experiencia desde la perspectiva de quienes la han vivido; para ello, el investigador suspende sus propias presuposiciones (pone entre paréntesis sus juicios) y se centra en captar e intuir las estructuras esenciales de dichas experiencias. Por otro lado, la hermenéutica tiene como objetivo fundamental comprender una vivencia, reconociendo que este proceso es interpretativo y que la interpretación ocurre siempre dentro de un contexto en el cual el investigador participa activamente.

Es de suma importancia comprender que en la fenomenología se estudia el mundo percibido y no un fenómeno en sí mismo, de tal suerte que el sujeto y objeto de estudio se unen por medio de la idea de estar en el mundo. Por lo tanto, según Monje (2011), la investigación fenomenológica hace énfasis sobre lo individual y sobre la experiencia subjetiva, por lo que se considera como la investigación sistemática de la subjetividad.

1. Tipo de investigación

Este estudio es exploratorio-descriptivo. Exploratorio porque plantea un problema que no está claramente definido, por lo que se lleva a cabo para comprenderlo mejor, pero sin proporcionar resultados concluyentes. Esta es una técnica flexible que a menudo se llama teoría fundamentada o investigación interpretativa, ya que se utiliza para responder qué, por qué y cómo. Según Sandoval (2002, p. 71), esta es una metodología general para desarrollar teoría a partir de datos que son sistemáticamente capturados y analizados. Esta se va desarrollando durante la investigación en curso.

Es descriptivo porque permite el acercamiento al fenómeno mediante técnicas de recolección de datos y el análisis de los mismos, conduciendo al investigador hacia el entorno social de los involucrados, obteniendo sus testimonios, palabras y conductas (Taylor y Bogdan, 2000). Es así que, la investigación descriptiva comprende la descripción, registro, análisis e interpretación de la naturaleza actual, y la composición o procesos de los fenómenos. Además, este tipo de investigación trabaja fundamentalmente sobre realidades de hechos, y su principal característica se basa en presentar una interpretación correcta de lo investigado.

2. Diseño y alcance de la investigación

Está representado por la preparación de un plan

flexible o emergente, el cual orienta el contacto con la realidad humana siendo ésta el objeto de estudio, y la manera como se construirá el conocimiento sobre ella. Por tal motivo, en esta investigación partimos de un diseño de investigación de campo y bibliográfico fundamental, que además es transaccional, ya que este ocurre en un solo tiempo.

La manera más adecuada para la recolección de datos en esta investigación es la entrevista no estructurada, con la cual se hizo la recolección de información pertinente. Este tipo de entrevista es flexible y abierta, ya que en ella se procede sin un concepto preconcebido del contenido o flujo de información que se desea obtener, aunque los propósitos de la investigación conducen las preguntas. Además, estas entrevistas se efectúan mediante conversaciones y en medios naturales, siendo su objetivo fundamental captar la percepción del entrevistado sin imponer la opinión del investigador.

Es así que, las entrevistas tienen el doble propósito de reconstruir la perspectiva del grupo estudiado, al mismo tiempo que se obtiene la información necesaria para responder el problema de investigación planteado (Bonilla y Rodríguez, 2005, p. 159).

Análisis

A continuación, damos una muestra de cómo fue el análisis de este estudio, partiendo de esta novedosa propuesta para la construcción de personajes, desde la noción de "memoria alterna". En lo referente a este concepto, partimos de mi experiencia como actor (Denny Fernández) con el Monólogo "Canto Definitivo", poema de Carlos Angulo, adaptación y dirección de Yajaira Machado. Destaco este trabajo escénico, porque fue a partir de allí que nos vimos en la necesidad de buscar otra manera de abordar las emociones del personaje que me afectaban y perturbaban, hasta el punto de crear algunas alucinaciones, ya que lo abordé mediante la memoria emotiva, propuesta de Stanislavski, lo cual me llevó al borde de la locura. Desde una mirada al otro (ser investigado), pude encontrar esta manera de trabajar para poder surgir desde lo emocional y lo artístico con el personaje mencionado.

Mediante la memoria alterna pude mantener un equilibrio emocional, separar mis emociones y trabajar solo con la emoción del otro, lo que me permitió mantener la esencia del personaje y su virtuosismo, sin adhesión de mis emociones y sin causarme lagunas mentales y afecciones emocionales.

A fin de comprender la necesidad ferviente del actor/actriz, para el resguardo de sus emociones en el proceso creativo para la construcción de un personaje específico, se diseñó una entrevista no estructurada, en la cual se incluyeron preguntas claras y directas de la investigación propuesta, cuyos resultados vemos en detalle en la figura 1; allí se muestran las categorías existentes en la entrevista aplicada a cuatro hacedores escénicos, los

cuales desde sus puntos de vista contemplan y muestran las necesidades conscientes de su cuidado emocional y la búsqueda de una alternativa para sanar sus emociones hasta llegar a ser independientes de ellas.

Para el desarrollo y cumplimiento de esta investigación, se entrevistó a las siguientes personalidades, expertos y profesionales del teatro en el ámbito nacional e internacional: Iván Vera Pinto, Ramón González, Juliett de la Cruz y Lolimar Suárez.

Es importante destacar que los artistas entrevistados no tenían ningún conocimiento sobre el estudio realizado, solo fueron contactados para responder a las preguntas, desde sus experiencias y necesidades en la creación escénica. Además, cada uno de ellos desconocía quienes más estaban participando de la investigación, para garantizar la confiabilidad y resguardo de la información emitida por cada uno.

Para tener más clara esta investigación y que los resultados estén bien soportados, realizamos una categorización de los ítems incluidos en la entrevista realizada a cada una de las fuentes (ver Fig. 2). En los ítems seleccionados, tratamos de abarcar cada aspecto del conocimiento sobre la memoria y las emociones, la importancia de las mismas en el proceso creativo y la posibilidad de independizarse de la memoria del actor/actriz y utilizar lo que aquí se plantea como "memoria alterna", los asedios de las emociones del actor y su aporte a las que propone el dramaturgo, así como las otras memorias.

En las distintas categorías se puede ver que las respuestas de los entrevistados se asemejan en lo referente al conocimiento sobre el tema de las emociones y la memoria, el cuerpo de la creación desde lo espiritual y emocional, y la necesidad de encontrar un camino menos riesgoso para la construcción y desapego del personaje, lo cual coincide con lo que se propone en esta investigación.

Sin embargo, en la fila 3 columna 3, de la figura 2, el entrevistado 2, muestra una diferencia clara en el modo de abordar la construcción emocional de su personaje. Para él es un punto clave la memoria emotiva propuesta por Stanislavski, mientras que los otros se inclinan por el modo alterno de las emociones, poniendo de antemano su resguardo y la forma de crear personajes desligados uno del otro, en lo emocional y la memoria.

Por otro lado, en la fila 7 de la figura 2, podemos constatar que los entrevistados coinciden en la necesidad de separar sus emociones y trabajar con las que predetermina el autor en el texto y su búsqueda en las realidades observadas durante el proceso creativo, a través del estudio de las imágenes en movimiento o antropología de la fotografía viva y mediante la imitación consciente de lo observado. Así, en todos los aspectos tocados en la entrevista, se retrata la búsqueda de una nueva manera de ver el trabajo de creación y de ficción de un personaje y la liberación del actor/actriz de sus emociones primarias.

A nivel conceptual, aun cuando cada entrevistado no estaba en conocimiento de la propuesta de esta investigación, se observa una amplia necesidad de abordar el campo emocional del personaje y no trastocar el del oficiante del teatro. Cada respuesta, y lo podemos verificar en la tabla de categorías, coincidió con esta premisa, como una necesidad que hoy día se intensifica por las afecciones emocionales de cada creador.

Para verificar la confiabilidad de la investigación, aparte de la categorización, también se realizó una triangulación, lo cual permitió corroborar la importancia de este trabajo de investigación, e identificar claramente la necesidad de los actores/actrices de encontrar un camino que les permita resguardarse emocionalmente y tener mayor capacidad de creación y goce, sin ningún tipo de desgaste en lo emotivo, favoreciendo el equilibrio del artista.

En la figura 3 podemos ver cómo tanto entrevistados como autores y los resultados de esta investigación coinciden, teniendo puntos de encuentro, desde el conocimiento y la experiencia escénica, demostrando que, ante esta búsqueda para el trabajo creativo, las emociones de los artistas no serán vulneradas y que, a su vez, estos puedan satisfacer sus expectativas y las del público que asiste para ver la puesta en escena.

De igual manera, se evidencia cómo evoluciona el trabajo del oficiante escénico con su experiencia; esto lo vemos en el ítem "tipo de memoria para el trabajo", aunque tanto entrevistados como investigadores coinciden en cuanto a la memoria del otro, los teóricos plantean una pequeña diferencia, específicamente con lo que propone Stanislavski sobre la memoria emotiva. Sin embargo, posteriormente éste manifiesta la necesidad de encontrar otro camino emocional para la creación, lo que concuerda con lo propuesto por Serrano, Meyerhold y Dideroth, sobre distanciarse de lo emocional interno y buscar otra alternativa emocional distinta al del actor/actriz en su construcción del personaje.

Conclusiones

Partiendo del análisis realizado, se plantea con total responsabilidad el desapego a las emociones del actor, para asumir a través de la memoria alterna las emociones del otro, como un vínculo permanente del ser creativo y del personaje asumido, concertando que, a partir de la teoría de la significación y de la puesta en escena general, en la que la representación mimética de los sentimientos no sea más que un aspecto de trabajo como otras posibilidades de creación preestablecidas, logrando proteger al actor/actriz de sus propias pasiones y emociones residuales, que puede a la larga causarle trauma a nivel personal y en el hecho escénico.

De acuerdo con las respuestas de los entrevistados, se evidencia que hay una resistencia a la construcción del personaje con las emociones del actor y su memoria en el proceso creativo, aunque generalmente se sigue este curso producto de la formación artística de base.

Aunque los entrevistados están apegados a la construcción emocional del personaje mediante la memoria emotiva propuesta por Stanislavski, buscan una salida que favorezca la salud emocional.

La memoria alterna es una propuesta que permitirá al creador de personajes mantenerse saludable emocionalmente en el tránsito de la creación de un personaje y en su puesta en escena, así como le permite asumir otros personajes sin vestigios del anterior, mientras que los otros métodos ya existentes apelan al desgaste emocional, físico y mental de los actores/actrices, dejando secuelas perentorias y hasta rasgos acentuados de los personajes, impidiéndoles la construcción de otros sin diferenciación.

Referencias

- Aguado Aguilar, Luis (2001). Aprendizaje y memoria. Revista Neurológica, 32, (4), p. 373-381.
- Alonso, Sol (2019). El trabajo sobre las emociones del actor en la obra de Stanislavski y sus posibles vinculaciones con los aportes de Antonio Damasio. Especialización en Docencia y Producción Teatral, Universidad Nacional de Río Negro de Argentina. En <https://acortar.link/EAhx3Q>
- Kenneth, Anderson (1996). Diccionario de medicina (4a ed.). España: Océano Mosby.
- Areiza Londoño, Rafael y Henao Restrepo, Luz Marina (2000). Memoria a largo plazo y comprensión lectora. Revista de Ciencias Humanas. 18, p. 12.
- Arteaga Díaz, Gabriela y Pimienta Jiménez, Hernán (2006). Memoria operativa y circuitos corticales. Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional Colombia: 54(4), p. 248-268.
- Caudillo, Jonathan (2022). Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson Beckett, Nietzsche y Grotowski. Investigación Teatral: 13(22), p. 65-86.
- Chance, Jeremy (2016). La técnica Alexander. Las posturas del bienestar. Barcelona España: Amat.
- Damasio, Antonio (2018). La sensación de lo que ocurre. España: Ediciones Destino.
- Gene, Juan (2009). Teatro Teoría y Práctica. Buenos Aires: Celcit.
- Goldstein, Roberto (1999). Sensación y percepción. Barcelona, España: Thompson.
- Kemp, Rick (2012). Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance. USA: Taylor & Francis Group.

- Matlin, Margaret W., y Foley, Hugh J. (1996). Sensación y percepción (3^a ed.). Prentice Hall Hispanoamericana.
- Monje, Carlos (2001). Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa. Guía didáctica. Colombia: Universidad Surcolombiana.
- Orsini, Humberto (2009). Antología de la dirección teatral. Venezuela: El Perro y la Rana.
- Sáez, Alejandra (2022). Teatralidad, representación y ficción en el derecho. *Investigación Teatral*, 13(21), 06-13.
- Sandoval Casilimas, Carlos (2002). Investigación Cualitativa. Bogotá Colombia: ARFO.
- Serrano, Raúl. (1981). Dialéctica del trabajo creador del actor - ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski, Buenos Aires: Adans S.A.
- Stanislavski, Konstantin (2011). Mi vida en el arte. España: Alba
- Taylor, Steven y Bogdan, Robert (2000). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. (3a ed.). Barcelona, España: Paidos.
- Tortora, Gerard y Anagnostakos, Nicholas (1993). Principios de anatomía y fisiología. (6a ed.). México: Harla S.A.

Figuras

Nombre y apellido	Desempeño teatral
Iván Vera Pinto	Director y dramaturgo; docente en la Universidad Arturo Prat de Iquique, Chile.
Ramón González	Actor y dramaturgo de la agrupación "Ciudad Puerto Teatro" de Maracaibo, Venezuela.
Juliett de la Cruz	Actriz y documentalista venezolana, licenciada en Comunicación Social.
Lolimar Suarez	Actriz, dramaturga y profesora en la Escuela de Teatro Inés Laredo de la Secretaría de Cultura del estado Zulia.

Figura 1
 Entrevistados claves de la investigación

Categorías	Entrevistados			
	1	2	3	4
1 Memoria y su definición	Es parte de nuestras vidas y está presente en todas nuestras relaciones sociales definiendo nuestra identidad.	Conjunto de recuerdos que te llevan a estados de nostalgia, alegría, entre otros. Capacidad de la mente de recordar algo.	Capacidad que tenemos los seres humanos para guardar, recordar y visualizar.	Es toda aquella huella material que puede ser capaz de reaparecer con estímulos diversos.
2 Tipos de memoria	Memoria colectiva (comunitativa y cultural) y la personal o individual.	Memoria emotiva y memoria sensorial.	Memorias cortas, de recuerdos más actuales. Memorias pasadas, muy antiguas.	Memoria metacorporal, memorias físicas.
3 Cuál memoria confías al trabajo	La memoria colectiva, con los hitos, personajes, acontecimientos, tragedias y recuerdos de los demás.	La memoria emotiva-afectiva, con base en los planteamientos del método de Stanislavski.	Memoria presente, que toma como referencia vista y vivida por otras personas observadas.	Memorias observadas, estudiadas, que los personajes provocan con sus modos y acciones.

4 Memoria y construcción de personaje	Es clave para la construcción de argumentos y los personajes.	Se fundamenta en la formación profesional. Favorece la construcción de los personajes.	Es vital para que el personaje se construya y sea desglosado.	Es fundamental para buscar modos, rostro y emociones a los personajes.
5 Influencia de la memoria	Juega un rol protagónico en la construcción del artefacto dramático y teatral.	Queda como recurso de cada actor o actriz, son ellos quienes deciden cómo abordar los personajes.	Desde el primer movimiento que realizará el personaje, sin memoria sería imposible.	Los modos de caminar, miradas, gestos, lo que se expresa viene de la mimesis y eso es memoria.
6 Memoria alterna y emociones	Para evitar dicha situación, pretendo ofrecer una visión "gris" de los temas y los personajes, intentando lograr una postura dramática, más cercana a la objetividad.	Así como entrenamos nuestro cuerpo, nuestra voz, se hace necesario procurar nuestro bienestar emocional.	Utilizando la técnica de la memoria presente, pero sin perderse, funciona hacer el ejercicio de la conciencia del interior del personaje.	La clave en este asunto es lograr ser "otro" en la ficción, pero con los pies en la tierra.
7 Emociones	Sirven para aprender, para relacionarnos con los demás, y para actuar de una determinada manera.	Estados de ánimos por los que cotidianamente transitamos como seres humanos.	Son las sensaciones y sentimientos como tristeza, alegría, entre otros, que se sienten o expresan.	Las memorias permanecen las emociones y generan una posibilidad de acción.
8 Memoria y emociones	Ausculto la realidad, luego, construyo y estructuro las creaciones desde mi mundo subjetivo.	Es el recurso fundamental para transformar en cuerpo, voz, gesto, palabra e imagen.	Cuando el personaje ha sido trabajado y desarrollado, es un hilo muy finito.	El texto dramático es fundamental. Qué dice el autor de él, cuál es su rol dentro de esa ficción.
9 Personajes y emociones	Toma como ejes la historia personal del sujeto literario, su ideología, los elementos contextuales sociales y época que ha vivido.	Recurso a la memoria afectiva y sensorial, para activar recuerdos o situaciones que pueda relacionar con lo planteado en el texto.	Me funciona construir la emoción del personaje desde el trabajo físico, desde el trabajo corporal, desde el movimiento.	No permito someterme a la autoflagelación para mostrarle a un espectador que soy yo la que llora por mi madre y no es mi personaje el que llora por la suya.

Figura 2
Categorización de las entrevistas realizadas a cuatro artistas escénicos

Categoría	Entrevistados	Autores	Investigadores
Memoria	Está presente en todas nuestras acciones. Es la capacidad de guardar información, recuerdos, entre otros.	Proceso dinámico, la información almacenada a largo plazo está en proceso de reorganización y depende de numerosos factores (Aguado, 2001).	Es el lugar de almacenamiento de información y la reproducción de la misma. Favorece al ser humano por crear un banco de datos de su vida y de los demás.
Tipo de memoria para el trabajo creativo	La memoria local, de lo observado, del presente.	Memoria interna o memoria emotiva (Stanislavski, 2011, pp. 10,11).	La memoria del otro, la del transeúnte, la del trabajador, la del peatón.
Emociones	Estados de ánimos por los que cotidianamente transitamos como seres humanos. Sentimientos que nos ayudan a relacionarnos.	Son el fundamento de los sentimientos y son anteriores a estos en la evolución. Están constituidas a base de reacciones simples que promueven sin dificultad la supervivencia de un organismo (Damasio, 2018, p. 84).	Es la frontera invisible que separa al actor de su personaje y lo acerca al público. Son el sentir del yo personal y del personaje que transforma. Llevan a la reacción. Determinan el estado de ánimo.
Uso de otra perspectiva de memoria para la creación	Es necesario, puesto que ayuda a la creación y permite considerar el aporte del actor y de su entorno.	Es importante el trabajo desde el desapego emocional, preparándose el actor para su entrega desde el otro (Meyerhold, citado por Alonso, 2019, p. 112).	La memoria alterna es la alternativa creativa, que aquí se propone para que el actor no se afecte y pueda encontrar el camino al otro y otros.

Figura 3
 Triangulación a partir de las categorías analizadas



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 19. N° 32

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org