

La memoria alterna. Propuesta pertinente para la construcción del personaje

The proposed alternate memory relevant to the construction of the character

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16539421>

Fernández Torres, Denny Rigoberto¹

Correo: dennytor33@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6893-0031>

La Universidad del Zulia. Zulia, Venezuela

Esis, Javier Enrique²

Correo: jeesis@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-1075-5164>

Universidad del Norte. Barranquilla, Colombia

Resumen

Este trabajo es una propuesta para la preparación de actores con la finalidad de abordar un personaje, empleando la memoria alterna como herramienta fundamental en el ejercicio emocional, como vía expedita para la construcción del personaje y su separación con el actor. Abarcando la investigación antropológica y emotiva del personaje, así como la puesta en escena. El basamento teórico referente al trabajo del actor con sus emociones, está fundamentado en las teorías de Stanislavski (2011), Berlante (2009) y Serrano (2013). Con respecto a los conocimientos sobre emociones, reacciones, cuerpo, mente y memoria, son conceptos de Alonso (2019), Anderson (1998), Tortora (1993), y Matlin (1996). Este trabajo se desarrolló a través de la investigación documental y a través de ejercicios diseñados para tal fin. De este estudio, se tiene que la memoria alterna es una alternativa de gran ayuda para la construcción del personaje y para la protección emocional del actor/actriz.

Palabras clave: actor, actriz, emociones, memoria alterna, memoria.

Abstract

This work is a proposal for the preparation of actors in order to approach a character, using alternate memory as a fundamental tool in the emotional exercise, as an expeditious way for the construction of the character and its separation from the actor. Covering the anthropological and emotional research of the character as well as the staging. The theoretical basis regarding the actor's work with his emotions is

¹ Asistente de Organización Cultural del Teatro Estable de La Universidad del Zulia. Venezuela.

² Profesor de Artes Escénicas. Universidad del Norte. Colombia.



based on the theories of Stanislavski (2011), Berlante (2009) and Serrano (2013). With respect to knowledge about emotions, reactions, body, mind, and memory, these are concepts of Alonso (2019), Anderson (1998), Tortora (1993), and Matlin (1996). This work was developed through documentary research and through exercises designed for this purpose. From this study, it can be seen that alternate memory is an alternative of great help for the construction of the character and for the emotional protection of the actor/actress.

Keywords: actor, actress, alternate memory, emotions, memory.

Introducción

El arte teatral se expande en toda su capacidad de hacer atractivo y pleno, aun lo que a plena vista desagrada. Es un todo con sus fracciones infinitas en representación visual, espacial, escénica, entre otras. De allí la escénica o el arte teatral es la forma de expresión artística más explícita para la representación de un hecho social, cultural y político, dando origen al teatro que hoy conocemos. Por esta razón, González (2014) refiere que,

El teatro no es una panacea, si por ello se entienden soluciones de vida externas a las personas. Ni una necesidad humana a cubrir en el sentido que todo el mundo tenga acceso a gastar sus ratos de ocio asistiendo al teatro o participando en la creación y realización de eventos de tipo teatral. No es un extremo ni el otro, aunque puedan llegar a serlo en algún momento. Es una obviedad científica de exteriorización que tiene sus raíces no sólo históricas y antropológicas, sino también psicológicas, sociales, culturales y lógicamente políticas, en el quehacer cotidiano del individuo en sociedad. (p. 8)

Además, estamos en un constante devenir entre el teatro, actor/actriz y teatralidad. Esta que se nutre de todo lo que ve, lo que se manifiesta, de la memoria inmediata y la memoria de la observación. Es por ello que Caudillo (2022) indica que,

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. (p. 67)

Hablamos del cuerpo físico que debe ser entrenado para resistir y enfrentar situaciones adversas en la puesta en escena, debe ser capaz de desenvolverse plácidamente aun en situaciones de extrema tensión. Al respecto Gene (2009) dice:

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. (p. 4)

Por otro lado, el cuerpo emocional es la parte más difícil de comprender y mostrar en la escena, aunque desde que tenemos conocimiento nos valemos de nuestras propias emociones para tal fin, sin tomar en consideración el peligro que corremos al exponernos a tal espectro. De manera que, el actor/actriz siempre sufre al enfrentarse con personajes que ambiguamente se bailotean por la ruleta rusa de los sentimientos, perturbando su mente sin considerar que en ese instante pueden colapsar. El estado emocional perdura en el tiempo y hasta se hace evidente y reiterativo de un personaje a otro (memoria reiterativa). La mente que es dominada por los pensamientos y por los sucesos y acontecimientos históricos es totalmente vulnerable a cualquier rastro emocional que secuencie acciones en el ser humano. Esta es suprimida y convertida en un ente esclavo y fácilmente gobernable cuando se sitúa como espectadora de lo que vive cada uno.

Las emociones conducen al caos al individuo, que sin control de estas puede caer en estado catatónico de su voluntad corpórea y emotiva, es aquí donde nos enfocamos para realizar este planteamiento de separación emocional interna y prosecución de las emociones externas, para trabajar con la imagen en movimiento del otro y sus sensaciones. En este punto, el actor/actriz es independiente de sus emociones y concretan la gran triada teatral libre de tentaciones emotivas y de crearles un caos en sus sentimientos.

Sin embargo, los grandes teóricos desde Stanislavski hasta Barba, siempre han llevado al actor/actriz hacia un túnel emocional sin salida, creando memorias temporales de sus propias emociones y acumuladas en su mente, dejando secuelas y hasta sombras reiterativas de estas, llevándole en muchos casos a estados de infelicidad y depresiones.

Estos teóricos buscan un goce emocional en los espectadores y con ello vanagloriarse y regodearse de sus ideas desarrolladas en sus puestas, dejando de lado el sufrimiento del actor humano. “El propósito de recrear la verdad emocional, espiritual y la organicidad en escena, que comprende al actor/actriz como un todo y que; además, incluye su emotividad, ha sido la búsqueda central en su trabajo” (Fuenmayor,

2007, p. 19). Por lo que, todas las técnicas actorales, junto con sus respectivos procesos, son llevadas adelante en el cuerpo-mente del actor.

Entendemos que en esta área artística resulta difícil desligarnos de expresiones conceptuales que inciden en nuestra realidad personal, como las que distinguen entre actuaciones y prácticas pedagógicas construidas desde enfoques de tipo psicológico (de adentro hacia afuera) o de tipo físico (de afuera hacia adentro). En este sentido, el uso y abuso de la técnica de la “memoria emotiva” de Stanislavski ha contribuido a agrandar la brecha entre estos dos abordajes, y enfoques técnicos.

Por tal motivo, en este trabajo se propone la memoria alterna como herramienta para la construcción del personaje, la cual se deslastra del uso y abuso de las emociones del actor, propiciando un camino entre lo que asume Diderot, indicando que el actor no debe tener sensibilidad, “la falta de sensibilidad es la que prepara a los actores sublimes”, estos deben representar los signos externos del sentimiento (Copeau, 1999) y lo que indica Meyerhold sobre las emociones y el actor, ya que ambos trabajan alejados de las emociones, pero con la conciencia del trabajo del actor para la representación, de tal manera que, la memoria alterna trata de encontrar el camino a la creación a partir de las emociones del otro, del sentir de lo cotidiano, lo que vemos, lo que escuchamos y lo que observamos con detenimiento. Para ello partimos de los siguientes teóricos, quienes tienen metodologías con relación indirecta con esta propuesta de trabajo escénico.

Puntos de partida para la memoria alterna: Stanislavski, Meyerhold y Raúl Serrano

Si bien es cierto que los directores y teóricos teatrales indagaron para mostrar el mejor método en la preparación de actores, también es cierto que no todos están pensando en el trabajo del actor como una vía de liberar emociones, sino en llevarlos al máximo de las mismas hasta convertirlos en presos de sus propias vivencias y sus estados emocionales, tal es el caso de Stanislavski con su memoria emotiva, por su parte el director y actor Meyerhold propone el trabajo biomecánico, el cual está al margen de las emociones del actor/actriz, por su parte el director Argentino Serrano propone el método de la conducta conflictiva, refiriéndose a las emociones como un factor más en la tarea del actor y como consecuencia de los procesos físicos: “Un actor de la vivencia compromete a la vez su psiquismo, su cuerpo y la afectividad resultante” (Serrano, 2013, p.122).

A Stanislavski lo dividiremos en tres tiempos: el de la experiencia externa, la introspección y seguir buscando (lo enmarcamos en su infancia, juventud y madurez), este último da pie a entender que este director estaba en busca de una vía de escape emocional para el actor.

Iniciamos entonces con la **experiencia externa**, dentro de lo que Stanislavski denominó “La Línea Político Social”, se encuentra la puesta en escena de las obras de Máximo Gorki, partiendo de este trabajo escénico, indicamos oportunamente un recurso que utilizó el director en relación con la caracterización. En la obra de teatro “*Los Bajos Fondos*”, los actores tenían la misión de representar a personajes vagabundos. Para ello, estos organizaron una recorrida por los tugurios de la feria Jítrovo, para interactuar de manera directa con aquel mundo ajeno a ellos.

El director describe cómo estas investigaciones antropológicas o excursiones despertaban su fantasía y le proporcionaban un material vivo. Luego, una vez en la escena, podía trasladar estas experiencias a la representación. El mismo anuncia: “me guiaba por las reminiscencias vivas y no por lo inventado o imaginado” (Stanislavski, 2011, p. 10).

La introspección: de la experiencia exterior, Stanislavski prescribe que, para lograr la pasión verdadera en escena, el actor debía deshacerse de todo medio exterior de personificación. Por tal motivo, les impide a los actores que realicen desplazamientos, gestos, e incluso acciones. Según el maestro, en la región interior de la creación escénica la cuestión toma un cariz bien distinto. Allí todo se halla en poder del talento, de la intuición, es allí donde impera en la enorme mayoría de los casos, el diletantismo irresponsable. Por lo que, llega a referir que las nueve décimas partes del trabajo del artista consisten en llegar a sentir el personaje espiritualmente y comenzar a vivirlo en cuanto ello está hecho, desde este punto de vista para Stanislavski el personaje casi está listo.

Desde la ineptitud para hallar el camino consciente hacia la creación inconsciente, los actores han arribado a un prejuicio pernicioso que rechaza la técnica interior espiritual. Lo mismo se refiere a lo psíquico, a la vida creadora, pues todos los artistas reciben el alimento espiritual de acuerdo con las leyes naturales establecidas. Por lo que la etapa próxima de nuestro arte debe corresponder a una labor reforzada en el aspecto de la técnica interior del actor (Stanislavski, 2011, p. 11). Por último, seguir buscando: en esta etapa la cual denominamos madurez, el mismo hace una retrospectiva y compara toda su carrera con un buscador de oro, que se ve obligado a vagar durante largo tiempo por espesuras y

caminos intransitables, para encontrar los lugares que esconden en sus entrañas las vetas auríferas y luego hacer el lavado de una tonelada de piedras y arena, para separar unas pepitas del noble metal.

Por su parte Vsévolod Meyerhold elaboró la biomecánica. Este era el estilo “construcionista” llamado “fabrica” (Alonso, 2019, p. 112). En su investigación, se planteó la eliminación de toda la ornamentación escénica, desaparición de las candilejas, del telón, de los decorados, amplio al máximo el escenario; prescindió de toda maquinaria escénica. El trabajo del actor se realiza según las reglas de la biomecánica. Aunque no se sabe a ciencia cierta los postulados de esta nueva teoría, pues esta surgió más práctica que teórica y Meyerhold no dejó postulados o algún manuscrito al respecto, su fundamento era la racionalización de los movimientos del actor sobre la escena. Por lo que, a través de una serie de ejercicios gimnásticos, cuidar la mecánica de su propio cuerpo, sus gestos y los pliegues de su cuerpo en perfecto conjunto, cumplían un dibujo escénico preciso (Alonso, 2019, p. 112).

Esto permite considerar a la creación artística como una creación plástica. Lo que supone que el actor de Meyerhold tiene, de todas las manifestaciones artísticas, unas cuantas: de clown, de acróbata, de bailarín, de juglar, a quien le exigía la racionalización de cada movimiento, ya que si la forma es justa, las entonaciones y las emociones lo serán también, puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que a las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra, recalando que: “La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad” (Berlante, 2009, p. 23).

Este fundaba la biomecánica en la naturaleza racional y natural de los movimientos. Quería que, libre de toda obsesión de forma o de estilo, la biomecánica no admitiera más que unos elementos naturales y racionales. Apreciaba altamente la expresividad del cuerpo. Lo corroboraba con un títere de guíñol: introduciéndolo en sus dedos, obtenía los efectos más diversos. A pesar de su máscara fija, el títere expresaba unas veces alegría, los brazos abiertos; tristeza, la cabeza inclinada; o el orgullo, la cabeza echada hacia atrás. Por lo que, bien manejada, la máscara puede expresar todo lo que expresa la mimica.

Por su lado, Raúl Serrano ha realizado una minuciosa revisión y análisis del trabajo de Stanislavski. Serrano vivió y se formó en Europa por más de diez años; al regresar a Argentina, en 1967, encontró en Buenos Aires un teatro “poco dinámico y exageradamente tendido al compromiso emocional como valor

en sí mismo" (Serrano, 2013). Comenzó entonces a formar actores experimentando con las teorías de Stanislavski, en especial basándose en los últimos años del trabajo del maestro ruso con el método de las acciones físicas. En los últimos años reconoce haber desarrollado una metodología propia a partir del método de las acciones físicas y otras influencias. En la escuela de Serrano el "tema pedagógico" es la vivencia escénica, y el método que desarrolló se denomina "El Método de la Conducta Conflictiva".

A pesar del exhaustivo análisis que realiza Serrano sobre el recorrido de Stanislavski, no aborda ni desarrolla especialmente el tema de las emociones del actor ni los procesos que según el maestro ruso las promueven. Recién en sus últimos escritos sobre su propio trabajo con "El Método de la Conducta Conflictiva", el pedagogo argentino se refiere a las emociones como un factor más en la tarea del actor y como consecuencia de los procesos físicos: "Un actor de la vivencia compromete a la vez su psiquismo, su cuerpo y la afectividad resultante" (Pavis, 1987, p. 19 y Berlante, 2009, p. 23).

Lo que inquieta a Serrano lo refiere en una metodología de trabajo teatral, basada en criterios objetivos que puedan proponer al actor una técnica de trabajo. Aquí Serrano trata de sistematizar y reordenar algunos conceptos fundamentales con la finalidad de impostar una nueva visión metodológica referida al trabajo del actor; para lo cual, trata de elevarlo a una ciencia que permita objetivarlo teóricamente. Textualmente dice Serrano (2013),

Tras las huellas del maestro ruso, opinamos que puede someterse la técnica del actor a la condición de objeto de una ciencia, que podrá ser fundada en el análisis objetivo de las mismas técnicas probadas hasta el momento. Por lo tanto, la clave de la técnica del teatro se halla fuera de él, en las numerosas ciencias conexas (p. 193-201).

En estas circunstancias Serrano abre una nueva corriente crítica y teatral, desarrollando sus teorías y sus interpretaciones sobre el teatro y sobre el trabajo del actor (Serrano, 2013, p. 193). En contraste con las corrientes psicoanalíticas en boga, no colocará al centro de sus investigaciones, el inconsciente como motor de la conducta humana sino, por el contrario, el trabajo entendido como "praxis creadora, liberatoria, portadora de conocimiento y de una ineludible fuente de reflexión creadora" (Orsini, 2009, p. 103).

De las definiciones

La memoria como medio de estudio y sus aportes al personaje

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, táctico y objetivo dentro de lo subjetivo que pueda ser el mundo interno del actor/actriz. Desde esta premisa, partimos para el desarrollo de esta nueva manera de abordar el proceso creativo para la construcción del personaje, donde creamos una vía expedita para que el actor/actriz pueda consolidar su trabajo sin secuelas emocionales, desde la memoria para el almacenamiento de imágenes, secuencias, fotografías en movimiento y antropología de lo cotidiano, apuntando a la imitación o mimesis del entorno.

Esto no será posible si no se hace todo un estudio de observación, tanto de lo externo como de lo interno. Sin esta, no será posible la mimesis y tampoco el desarrollo de la memoria, puesto que la observación se nutre de lo que ve y escucha, de lo que saborea y toca. Para Alexander, citado por Chance (2016),

El proceso de observación trata de dar nombre 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? (p. 71)

Cabe destacar, que en este trabajo no se estudia la memoria desde el punto de vista psicológico, sino desde el punto de vista de lo esencial y útil, lo que permite 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) postula,

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. (2022, p. 67)

Visto así, la memoria se constituye en una fuerza para la creación, pero que puede llegar a ser desestabilizante si no se utiliza de la manera correcta, lo que potenciaría la irrupción de su relación con el mundo (Caudillo, 2022). De allí, que 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. Para Sáez (2022),

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. (p. 92)

Esto significa que la teatralidad pone al descubierto el mecanismo espectacular de representar el mundo real, donde la pugna por el poder del *derecho a representar* alcanza una alta complejidad. Sin embargo, la teatralidad depende en gran medida de la realidad que vive el personaje y la transforma en la realidad temporal, es decir, en el momento de la representación, para el actor/actriz esta comulga con la memoria del personaje y la conjuga con la memoria del ser a imitar, donde este viaje mimético transforma al interprete, pero no le posee como han dejado entre ver algunos teóricos.

Desde esta perspectiva, la memoria escenifica y se decodifica con un golpe certero, el cual le crea un trauma al personaje, desde todo punto de vista, no solo físico como lo podemos ver en accidentes, sino psicológicos y emocionales, este último es el más recurrente y es el que más afecta al actor/actriz en su trabajo de creación, más con la memoria alterna se propone trasladarlo hacia el enriquecimiento de sus posibilidades creativas, nutriéndose de lo que observa y siente de lo observado, es una manera de concientizar lo sensorial y de reposar sus emociones. De acuerdo a esto, entendemos lo que argumenta el director y pedagogo Kemp (2012), quien 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” (p. 10-11).

Un acercamiento al concepto de mente y psiques

La mente, definida como 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. Totalidad de procesos conscientes e inconscientes del individuo que influyen y dirigen el comportamiento mental y físico. Facultad de entender o comprender en contraste con las emociones y los deseos (Damasio 2018, p. 31).

Por su parte, Anderson y Kenneth (1988) al hacer referencia a la psique, nos dicen que es el “aspecto de la mente que engloba los procesos conscientes e inconscientes. Entidad vital, mental o espiritual del individuo, en oposición al cuerpo o soma. Componentes totales del ello, el yo y el súper yo, incluyendo todos los aspectos conscientes e inconscientes” (p. 346, 863).

La memoria desde la mirada humana

Al hablar de memoria nos enfrentamos a un concepto muy amplio, abiertamente 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 claramente todos los estímulos que en algún momento hemos experimentado. Estamos hablando de un proceso cerebral pertinente y clave para el aprendizaje y por lo tanto vital para la adaptación del ser humano. Es así que, la capacidad del cerebro para aprender implica su capacidad para recordar, esto se resume en la capacidad del cerebro para adquirir información. De tal manera que, Aguado (2001) propone

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 (p. 374).

Por lo que destacamos que existen diferentes tipos de memoria, entre las que se mencionan: Memoria a largo plazo y Memoria a corto plazo, cuyas diferencias están en las fases de almacenamiento y recuperación, de tal manera que, la Memoria a corto plazo es almacenada y recuperada en un breve lapso de tiempo, mientras que la de largo plazo se mantiene en el tiempo (Ballesteros. p. 705-723). 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.), 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 la cual teniendo como base la episódica, 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. 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).

La memoria alterna: está relacionada con el cuerpo espíritu: es la reproducción de una serie de acciones, manifiestas en un hecho realista, vivencial y contextualizado en el 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; este 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. Parte de un episodio externo, alimentándose solo de esas sensaciones, expresadas por un hecho cotidiano a través de un individuo o colectivo. Estas son procesadas por el que lo observa (actor/actriz), siendo ajenas a los mismos, pero que fortalecen sus conocimientos inmediatos para la construcción y consolidación de un personaje.

La memoria alterna es un estímulo al razonamiento emocional. El actor/actriz tiene la obligación de realizar investigación antropológica de lo cotidiano, realizar ejercicios de reproducción de imágenes y de emociones, hasta alcanzar llegar a la reproducción de las sensaciones que se manifiestan en el trabajo

de investigación previo. 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 sin número 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.

La motivación: es el punto de partida de todas las acciones, que generan las emociones. Esta es totalmente independiente y es allí donde desencadenarán todas las emociones que a su vez conllevarán a las sensaciones, siendo estas las que sentimos y vemos en la escena, es todo lo que nos hace sentir y nos induce a las emociones, es el efecto de introducir al espectador en una historia, sin permitirle separarse de ella. La motivación es independiente del impulso, esta 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 ya en el discurso completo de la consecución de una escena, es lo que se conoce como memoria alterna. Esta, se vale de este conjunto de símbolos y signos de la imagen, es por tanto que debemos hacer antropología de la imagen y del individuo, ambas son los componentes que alimentaran todo el trabajo escénico.

Entendiendo por impulso, desde su concepto matriz, todo aquello que nos proporciona o induce a las acciones y que a su vez antecede a la motivación, siendo esta ultima el deseo que lleva a la realización de esa acción. En física se define como la fuerza que, aplicada sobre una masa, durante un lapso de variable de tiempo, origina un movimiento, que luego se mantiene por el tiempo que dure el impulso, que dependerá de su intensidad y de la resistencia de la masa sobre la que opera (Fingermann. 2013). 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: este 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; definido este como el trabajo

más intenso en las emociones del actor, sumergiéndolo en un mar emotivo, dependiendo de sus vivencias y no del otro, es aquí donde centramos este trabajo para evitar conflictos entre actor y personaje y en su trabajo creativo propiamente dicho. Se presenta durante la investigación y creación del personaje. Para poder tener o encontrar el impulso, debemos aplicar el trabajo físico necesario que conlleve a la interpretación de una imagen expresada. Entendiéndose esta, como aquella escena que parte de la creación de un dramaturgo o de un trabajo antropológico de la imagen en acción, que vemos día a día.

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).

Hablando desde el punto de vista escénico, es en ella donde se entienden todos los procesos orgánicos, los aspectos emocionales y las vivencias de cada personaje. Está documentada por el estudio previo del actor y su relación con el entorno y sus emociones (las de los personajes y de los seres bajo estudio), en esta se trata de apartar lo que realmente siente el actor, poniendo de manifiesto lo que observa y estudia con detenimiento y acentúa todos los hechos ocurridos en el lugar donde se sitúa el actor. De las emociones se desencadena toda acción y de estas podemos percibir las sensaciones o sentimientos que estas transmiten a través de los intérpretes. Establecemos entonces una subdivisión dentro de la acción: la reacción y las sensaciones.

- a) La reacción: es detonante y propia de lo que se sucede en el momento en que aparece, es dependiente de la acción y está conectada directamente con el espectador.
- b) Las emociones: 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, estos transforman las distintas formas de energía en estímulos importantes para los seres vivos (forma calórica, térmica, química o mecánica del medio ambiente, también incluye al cuerpo humano) o cualquier forma valida de energía, 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, esto 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. Y es esta la que nos permite realizar la representación mental del mundo. Según Goldstein (1999), 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 (p. 78).

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. Ellos nos permiten prestar atención al cuerpo intensamente durante un episodio/estado emocional: “en vivo” cuando nos suministran imágenes perceptuales del cuerpo o mediante “retransmisiones” cuando nos presentan imágenes evocadas del estado corporal apropiado a determinadas circunstancias en los sentimientos “como si”, que tiene que ver con lo que pudiera ser.

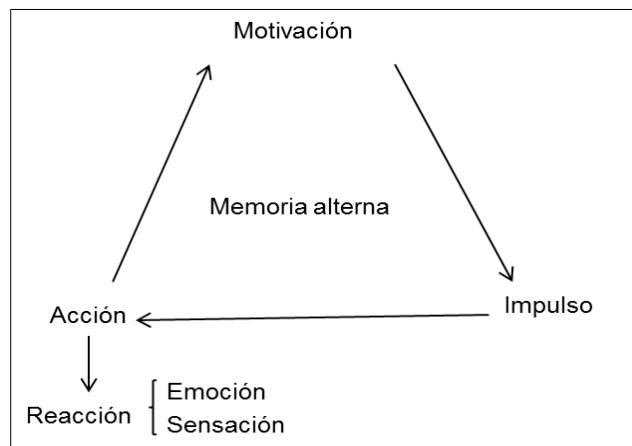
En el proceso de los sentimientos, junto con la percepción del estado del cuerpo, se generan pensamientos con temas concordantes con la emoción provocada. Estos pensamientos a su vez pueden provocar nuevos estímulos para el surgimiento de emociones. La percepción de estos pensamientos se realiza a través 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 Hugh, 1999, p. 587). Estos elementos fundamentales los podemos visualizar en la figura 1.

Por tal motivo, se propone trabajar con la imitación del hecho a representar u acciones del otro para desarrollar lo que se plantea desde el punto de vista creativo mediante la memoria alterna; es importante que se entienda que la imitación se divide en inconsciente y consciente, mediante este entendimiento podemos ejecutar los ejercicios propios que llevaran a la concreción del hecho escénico; sin embargo, es indispensable definir y ubicar a cada una.

- La imitación inconsciente es la que a menudo aplicamos en lo cotidiano. Se manifiesta en nuestro entorno, en nuestro referente conductual, nuestra forma de vida que está supeditada a el entorno que nos rodea, a las vivencias y costumbres, no la reconocemos porque es una constante.

- La imitación consciente es la que trabajamos en esta propuesta y parte de imitar lo que vemos, desde el punto de vista externo y luego interiorizamos para hacer la imitación total de lo observado, apuntando a mejorar actoralmente el hecho de partida y hacerlo un referente escénico, con lo cual podamos construir nuestro personaje.

Figura 1.- Representación esquemática de la memoria alterna y sus elementos fundamentales



Fuente: Elaborado por Fernández, D. (2022)

De acuerdo a esto, surgen las siguientes interrogantes: ¿Cómo saber cuándo está presente la memoria alterna? Si nos adentramos a la pasión de Cristo, en la representación del personaje, nadie ha visto como era, más tenemos una idea por imágenes escultóricas y pictóricas del mismo (antropología de la imagen) y la referencia bíblica que es la que nos ofrece la más importante de las informaciones del mismo, siendo este dato biográfico nuestra motivación, ya que a través del relato bíblico podemos adentrarnos a sus emociones y sus sensaciones, en la puesta el actor muestra algo que no vivió personalmente, pero trata de reproducirlo por los datos de su investigación. Cuando vemos a un niño, podemos decir que allí está más clara la memoria alterna, ya que este sonríe cuando alguien sonríe, sin entender lo que sucede y sin saber que es aquello, solo que está motivado e impulsado por una sensación ajena y se conecta, cuando nos ve llorar ocurre lo mismo.

¿Qué logramos con la memoria alterna? A diferencia de la memoria emotiva que plantea Stanislavski, la cual lleva a la flagelación del actor desde el punto de vista emocional, lo lleva al

sufrimiento constante y al apego del personaje hasta el punto de no dejarlo de lado, sino que siempre estará con él; además de, mantener esa información en la memoria constantemente.

La memoria alterna plantea el uso de la memoria del otro, que está expresada en sus sensaciones, de allí se parte para la representación de las mismas, la cual puede estar vinculada a la imagen de la que deriva o no, solo le interesa como eje fundamental la sensación de aquella imagen, de allí que puede tener un distanciamiento de la realidad que se representa y abandonar con facilidad el personaje, el actor no sufre sino que disfruta lo que ha hecho con su cuerpo y sus acciones impulsadas hacia la sensación, la cual puede afectarse o no con sus propias emociones si se requiriera el caso, ya que no es requisito vincular sus emociones con las del otro, solo las utiliza como recurso motivador y esto no deja secuelas en su haber. Otro punto interesante es que al igual que en la memoria emotiva, el actor archiva esas memorias en un banco de datos en su memoria, pero la gran diferencia es que por no ser sus emociones y sensaciones no sufrirá y se despegará fácilmente, lo que le aventaja en su reproducción de sensaciones de la imagen requerida.

¿Cómo entrenarnos para abordar la construcción del personaje mediante la Memoria Alterna? Lo que sustenta estas interrogantes y que pone de manifiesto esta nueva manera de asumir el proceso creativo, es la forma de abordar nuestro trabajo y desempeño en el entrenamiento del cuerpo físico, cuerpo espíritu y -cuerpo mente, es necesario y pertinente centrarnos en la forma y principios que rigen nuestros movimientos, con la finalidad de asumir la otra forma de construir con respecto al movimiento y sentir del otro, no es más que precisar en gran manera el cómo, porqué y qué del personaje que está escrito por la memoria del dramaturgo y el personaje que escribe el director, con el personaje que describe el actor o actriz y su rigurosa descentralización emocional con la asunción de las emociones del otro.

En lo físico, que permite el contraste entre belleza corporal e imagen corporal para un(os) personaje(s), partimos de un trabajo consciente del movimiento de cada parte del cuerpo, promoviendo la austerioridad de formas y la concentración del movimiento innato, del prolíjo y renaciente, este es movido y removido a través de ejercicios que desvinculan el espíritu y la mente y, que solo postulan la tonicidad muscular, esqueleto y torrente sanguíneo, cada ejercicio es realizado por aparte, como se especifica a continuación:

Para los músculos, los cuales fortalecerán el espacio corpus del actor, se deben realizar movimientos minúsculos, dando inicio a los dedos de las manos, recorriendo brazos, antebrazos, cabeza, torso, muslos, pantorrillas, hasta llegar a los dedos de los pies, son movimientos en serie que se realizaran en repeticiones de cinco y que se incrementaran en velocidad y fuerza, siempre iniciamos con movimientos lentos y suaves hasta llegar a lo rápido, de igual manera se hace el trabajo en lo suave hasta llegar a lo duro. Cada movimiento se debe realizar cinco veces en cada cambio de velocidad y de fuerza.

Para este entrenamiento no habrá emociones, solo el cuerpo muscular, precisar de igual manera cada movimiento con el personaje que se asumirá o que se ha asumido (la mimesis del personaje), ya que nos permite deslastrarnos de vicios corporales y de movimientos innecesarios.

En el caso del esqueleto, la forma de tonificar se realizará con movimientos que lleven a las vibraciones del cuerpo, los cuales consisten en hacer sacudidas estacionarias y rápidas de los músculos, contorciones y retracciones del cuerpo con giros estacionarios del mismo; estiramientos y contracciones; además, a través de saltos y flexión del mismo, también se hacen series de cinco repeticiones desde menor intensidad hasta la mayor intensidad, de igual manera se trabaja la ausencia de las emociones, estamos en el proceso de conducir al cuerpo para el enfrentamiento con el estado creativo.

Luego de realizar el entrenamiento corporal, se debe relajar el cuerpo, con la finalidad de evitar algún daño al mismo y de encontrar el goce real desde el movimiento “in emocional” (ausente de emociones) para el estado de las emociones. Para ello, debemos reposar nuestro cuerpo, preferiblemente acostados en posición horizontal frontal, luego hacer movimientos suaves y lentos, hasta alcanzar la satisfacción plena.

Abordamos el cuerpo espíritu y mente. Es aquí donde ya suponemos un espacio para entregar nuestras emociones al goce y desgoce su abandono total, para enfrentarse a las del personaje. Iniciamos este entrenamiento con la mente en blanco, libre de pensamiento alguno, se establece una sola dirección del ser creativo, la soledad del laberinto mental, el cual desaparece y no hay entradas ni salidas, es un espacio hueco con una sola luz, se visiona al actor en ese espacio iluminado y sin emociones, inicia un recorrido por el ausentismo, no hay recuerdos ni tiempos, es el momento de la nada.

Con esta premisa, el actor entra en la significación del vacío; es intentar contemplar ese momento de la nada y consciente, integra interrogantes de ese lugar, hace un recorrido de su yo en el estado puro

de la luz blanca, la mente se vuelve un panorama de significados, el laberinto aparece y se hace profundo y ocupado, lo recorre con su conciencia plena, da inicio al estado equivoco, se enfrenta a las emociones aisladas y las desconoce, luego lo desecha y continúa con sus provocaciones emocionales.

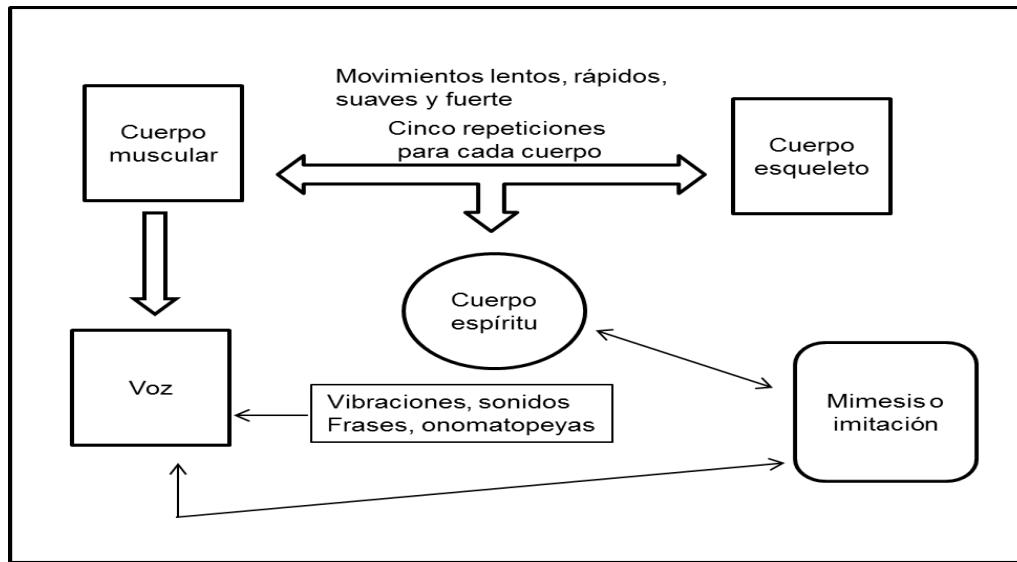
Luego hace un recorrido desde su ser interior, busca significantes en su vida diaria, lo representa con movimientos y acciones, abre los ojos y sigue su trabajo interior con mucha intensidad hasta agotarse, se reconoce y desliga sus emociones, depura su ser, limpia toda su mente de sus propias vivencias y experiencias, deslastra los residuos emocionales con movimientos que impulsen desde dentro hacia afuera lo que trastoca, murmura o balbucea frases que emulan lo que le aturde espiritualmente.

Se perturba y lo expresa, abandona esta práctica y busca la representación a través de la expresión emocional de lo que ha visto, no hay emociones de él, solo las del personaje que ha vinculado con algún hecho cotidiano, lo mira, lo hace visible como un holograma y lo presenta y representa, inicia el juego de las emociones de su personaje, vivifica cada gesto, cada movimiento, cada acción, es una manera de proyectar en el espacio el personaje que trabaja, como si fuese una mirada al espejo. Otro punto es lo sensorial, cuyo momento debe estar latente en cada espacio de búsqueda, es a través de lo sensorial que lograremos transmitir esas sensaciones del personaje, tocamos y nos tocamos, reír y llorar a través de la piel del otro, hacerlo sentir y mirarse desde el desapego, gozarse con el público a través de estas emociones ajenas y que nos mantienen libres.

Este proceso de trabajo emocional para la construcción del personaje, tiene un espacio temporal de treinta minutos a una hora diaria. Sin embargo, dependiendo del proceso creativo y la búsqueda del estado in- emocional puede durar más tiempo, es recomendable implementar un tiempo específico para no crear residuos emocionales y para evitar el apego de las emociones del propio actor/actriz. Se culmina con relajación interna aplicando vibraciones vocales y sensoriales. Es preciso que el actor/actriz sea capaz de almacenar estas búsquedas y emociones en sus archivos mentales, ya que son únicas de cada personaje.

El trabajo vocal es indispensable para el personaje a abordar. Este es importante en el estado de creación y que acompaña la cadena de los estados interpretativo y el emocional, por lo que se debe asumir un espacio de vocalización con el personaje, desde lo más simple hasta lo más complejo, tonos, formas, velocidades e intensidades de la voz (ver Figura 2), la voz emocional que puede ser trabajada mediante simbologías y onomatopeyas, hasta la palabra viva.

Figura 2.- Representación esquemática del entrenamiento corpóreo para la memoria alterna en la construcción del personaje.



Fuente: Elaborado por Fernández, 2023.

En esta etapa de preparación para la creación, realizamos un último proceso de integración de los tres cuerpos, con la finalidad de verificar que estamos en el camino propio de la consolidación de nuestra memoria alterna. Donde la motivación, impulso, la acción-reacción (emoción, sensación) se encuentran concatenadas para tal fin. El resultado final es la conjugación de los tres cuerpos que componen la memoria alterna, consolidando la triada: motivación, impulso, acción-reacción emoción y sensación de lo que hemos visto

Consideraciones finales

1. 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 y dejando secuelas perentorias y hasta rasgos acentuados de los personajes, impidiéndoles la construcción de otros sin diferenciación.

2. El cuerpo del actor es un vínculo, una vía que conduce el otro cuerpo, el otro espíritu, sin dejar de lado quien es quien. Esta combinación de cuerpos es lo que determina los rasgos espirituales y físicos del personaje. El del actor es el que actúa y el del personaje es quien modifica.

Referencias

Aguado, L. (2001). Aprendizaje y memoria. *Revista Neurológica*. 32(4), pp. 373-381.

Alonso, S. (2019). *El trabajo sobre las emociones del actor en la obra de Stanislavski y sus posibles vinculaciones con los aportes de Antonio Damasio*. (Tesis de Especialización en Docencia y Producción Teatral Universidad Nacional de Río Negro de Argentina). <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4467>.

Anderson, K. (1996): *Diccionario de medicina*. España: Océano Mosby.

Areiza, R. y Henao, L. (2000). Memoria a largo plazo y comprensión lectora. *Revista de Ciencias Humanas*. 18, pp. 12.

Arteaga, G. y Pimienta, H. (2006). Memoria operativa y circuitos corticales. *Revista de la Facultad de Medicina Universidad Nacional Colombia*. 54(4), pp.248-268.

Ballesteros, S. (1999). Memoria humana: Investigación y teoría. *Psicotherma*. 11(4), pp.705-723.

Caudillo, J. (2022). Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski. *Investigación Teatral*, 13(22), pp. 65-86.

Berlante, D. (2009). Vsévolod Meyerhold: Un hombre escindido, desde el ingreso al teatro de arte de Moscú hasta su consagración como artista del pueblo. *Cuadernos de Picadeiro*, pp. 23-27.

Chance, J. (2016). *La técnica Alexander. Las posturas del bienestar*. pp.1-134. Recuperado el 2 de marzo de 2023 de la base de datos de www.amateditorial.com.

Copeau, J. (1999). *Reflexiones de un comediante sobre "La paradoja del comediante"*. Elaleph.com

Damasio, A. (2018). *La sensación de lo que ocurre*. Planeta.

Fingermann, H. (2013). *Concepto de Impulso*. Deconceptos.com. Recuperado el 18 de noviembre de 2024 de la base de datos de <https://deconceptos.com/general/imp>

Fuenmayor, V. (2007). *El cuerpo de la obra*. Venezolana, C.A.

Gene, J. (2009). *Teatro Teoría y Práctica*. CELCIT.

Goldstein, E. (1999). Sensación y percepción. Thomson.

González, L. (2014). *Teatro para la Vida*. CELCIT.

Kemp, R. (2012). *Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance*: Routledge.

Matlin, M. y Hugh, F. (1996). *Sensación y Percepción*. México, D.F.: Prentice Hall Hispanoamericana.

Orsini, H. (2009). *Antología de la dirección teatral*. Caracas, Venezuela: Fundación editorial El Perro y la Rana-Ministerio de la Cultura.

Pavis, P. (1987). *Diccionario de Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiólogía*. La Habana: Edición Revolucionaria.

Sáez, A. (2022). Teatralidad, representación y ficción en el derecho. *Investigación Teatral*, 13(21).

Serrano, R. (2013). *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Stanislavski, C. (2011). *Mi vida en el arte*. Quetzal.

Tortora, G. y Anagnostakos, N. (1993). *Principios de anatomía y fisiología*. Harla S.A.

Declaración de conflicto de interés y originalidad

Conforme a lo estipulado en el *Código de ética y buenas prácticas* publicado en **Perspectivas. Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura**, los autores: **Fernández Torres, Denny Rigoberto y Esis, Javier Enrique**, declaran al Comité Editorial que no tienen situaciones que representen conflicto de interés real, potencial o evidente, de carácter académico, financiero, intelectual o con derechos de propiedad intelectual relacionados con el contenido del manuscrito del ensayo: **La Memoria Alterna: Propuesta pertinente para la construcción del personaje**, en relación con su publicación. De igual manera, declaran que, este trabajo es original, no ha sido publicado parcial ni totalmente en otro medio de difusión, no se utilizaron ideas, formulaciones, citas o ilustraciones diversas, extraídas de distintas fuentes, sin mencionar de forma clara y estricta su origen y sin ser referenciadas debidamente en la bibliografía correspondiente. Los autores consienten que el Comité Editorial aplique cualquier sistema de detección de plagio para verificar su originalidad.