

Propuesta novedosa para la construcción de personajes llamada memoria alterna

Recibido: 28-02-2024
Aceptado: 15-07-2024

Denny Fernández¹ | Ángela Carrasquero²
Universidad del Zulia, Venezuela
dennytor33@gmail.com | angelacarrasquero@gmail.com

Resumen: Novedosa propuesta para la preparación de actores en la construcción de personajes, empleando la memoria alterna como herramienta de gran utilidad en el trabajo emocional. Con este abordaje del trabajo actoral abarcamos la investigación antropológica y emotiva del personaje, hasta la puesta en escena, lo que permite que el actor/actriz sustente su entrenamiento físico y emocional con las emociones, acciones y reacciones del otro ser bajo estudio para la construcción de su personaje. Esta investigación, referente al trabajo del actor con sus emociones, está fundamentada en las teorías propuestas por Stanislavski (2011) y Serrano (1981). En lo que respecta a los conocimientos generales sobre emociones, reacciones, mente y memoria; son conceptos tomados de Alonso (2019), Anderson (1998) y Tortora (1993). La metodología, se centró en el enfoque cualitativo, siguiendo una orientación fenomenológica, bajo un diseño semiestructurado, interactivo y flexible (Sandoval, 2002). Se desarrolló a través de la investigación documental con una entrevista no estructurada. Concluyendo que la memoria alterna es una herramienta de gran ayuda en la construcción del personaje y la protección emocional del actor/actriz.

Palabras clave: Actor/actriz; emociones; Memoria Alterna.

1. Denny Rigoberto Fernández Torres. Asistente de Organización Cultural del Teatro Estable de La Universidad del Zulia (TELUZ), Adscrito al Dpto. de Teatro y Títeres de la Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. .Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6893-0031>

2. Ángela Carrasquero. Profesora de Semiótica en la Facultad Experimental de Arte de La Universidad del Zulia. Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-4136-7956>

New proposal for the construction of characters called alternate memory

Abstract: Innovative proposal for the preparation of actors, in the construction of characters, with the purpose of addressing it, using alternate memory as a very useful tool in emotional work. Through this new way of approaching acting work we cover the anthropological and emotional investigation of the character, up to the staging, which allows the actor/actress to support their physical and emotional training with the emotions, actions and reactions of the other be under study for the construction of your character. This research, referring to the actor's work with his emotions, is based on the theories proposed by Stanislavski (2011) and Serrano (1981). Regarding general knowledge about emotions, reactions, mind and memory; they are concepts taken from Alonso (2019), Anderson (1998) and Tortora (1993). The methodology used focused on the qualitative approach, following a phenomenological orientation, under a semi-structured, interactive and flexible design (Sandoval, 2002). This was developed through documentary research and an unstructured interview. Concluding that alternate memory is a very helpful tool for the construction of the character and the emotional protection of the actor/actress.

Keywords: Actors/actress; emotions; alternate memory.

Introducción

La creación artística y cultural es expresión manifiesta de un cúmulo emocional que compone el drama humano. Es por ello que el teatro, es la forma de arte más íntegramente humana que las otras. El existe, porque la existencia del conflicto es tacita y sustancial; éste deja al descubierto todas las caras de ese emotivo componente. Según González (2014): “Es quizás el teatro, con la peculiaridad de sus técnicas, quien mejor puede contribuir a devolver algo al ser humano que es patrimonio suyo: su capacidad de acción y expresión dramática” (pp. 8-11). De tal manera que, el ser humano (actor/actriz) cuenta con tres elementos fundamentales, el cuerpo físico, el cuerpo emocional y el cuerpo mente-sensaciones, este último es el eje central de esta investigación, además, estos tres componentes son el todo del que ejecuta las acciones y expresa las emociones en un hecho escénico propiamente dicho.

Estos, el actor/actriz son los que llevan el peso de la creación y de las emociones que les transgreden, deben luchar contra la sensación, generalmente fundada, de que su actuación es insuficiente, carente de presencia escénica por falta de trabajo físico y espiritual. Por lo que, su desempeño es simplemente natural mas no orgánico, careciendo de peso y llega a ser sin trascendencia. No está totalmente en el escenario; la inseguridad, el nerviosismo, las dudas acerca de sí, todavía retienen gran parte de su energía y grandes zonas de su ser. Dice Gene (2009): “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). Sin embargo, el cuerpo espíritu y/o emoción es el más difícil de desarrollar, comprender y mostrar en la puesta en escena, siendo este el más importante. Aunque desde que iniciamos nuestro camino por el trabajo actoral, nos valemos de nuestras propias emociones como recurso inmediato, sin tomar en consideración el riesgo 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.

Entonces, el agotamiento psicológico y emocional que conlleva desde buscar las emociones de experiencias vividas, otros a separarse o distanciarse para representar y hasta crear acciones que expresen emociones, al final solo transmiten un vacío entre el actor/actriz y personaje, dejando insatisfecho tanto al actor/actriz, como al director y finalmente al espectador. Postergando este hecho tan crucial y que solo concibe reacciones adversas a quien interpreta, es necesario pasearse por la expresión misma sin emociones y con sensaciones que satisfagan a ambos.

Sabiendo que las emociones transgreden el desarrollo mental en la creación y conducen al caos en el individuo, que sin control de las mismas puede caer en estado catatónico de su voluntad corpórea y emotiva, debido a esto nos enfocamos para realizar este planteamiento de separación emocional interna y aprovechar las emociones externas, trabajando con la imagen en movimiento del otro y sus sensaciones.

Sabiendo que, desde los principales teóricos tales como: Stanislavski, Meyerhold, Grotowski y Barba, entre otros; siempre han llevado al actor hacia un cerco emocional y sin salida, lo que les crea memorias temporales de sus propias emociones y acumuladas en su mente, dejando secuelas y hasta sombras reiterativas de las mismas, conduciéndole en muchos casos a momentos de infelicidad y depresiones.

Estos teóricos, directores/actores y puestistas, buscan su goce emocional en los espectadores y con ello vanagloriarse y regodearse de sus ideas desarrolladas en sus puestas, muchas veces sin importarles el sufrimiento del actor/actriz humanos, quienes padecen en silencio las lluvias de clavos que flagelan su piel emotiva y les martilla los huesos. Por tal motivo, en este trabajo hacemos una propuesta novedosa para la construcción de personajes llamada memoria alterna.

Definiciones pertinentes

Estudiar la memoria del actor y la del otro, es un reto de suma importancia en las artes escénicas, ya que no se trata de aproximaciones, ni de deducciones, es un estudio integro, cuidadoso desde lo interno y objetivo dentro de lo subjetivo que pueda ser el mundo interno del actor/actriz.

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. Es la 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, la define como “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” (pp. 346, 863).

Por su lado la memoria: 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. Según Aguado (2001):

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. (Aguado 2001, p. 374)

Sin embargo, aquí no se estudia la memoria desde el punto de vista psicológico, sino desde el punto de vista de lo esencial y útil de la misma. Por lo que 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)

Es así que, la memoria en el actor, perdura en sus temporalidades de la personificación asumiéndolo desde lo teatral, que puede convertirse en una espada de doble filo, si no logra develar su verdadera función en el proceso de la creación de personajes. 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. (2022, p. 92)

De acuerdo a este planteamiento, entendemos lo que expone Rick 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 (pp. 10-11).

Memoria Alterna: es lo que se plantea en esta investigación, está relacionada con el cuerpo espíritu: es la reproducción de una serie de acciones, manifiestas en un hecho realista, vivencial 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 asociados 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. Esto se resume en la Figura 1.

La motivación: es diegética e 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, cuan pequeña o grande sea la misma y es entonces lo que se conoce como memoria alterna.

Entendiendo por impulso, 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 la realización de esa acción. En física se define como la magnitud de un objeto, que estará determinada previamente por la variación que experimente este en la cantidad de movimiento.

Figura No 1.
Elaborada por
Fernández, 2022

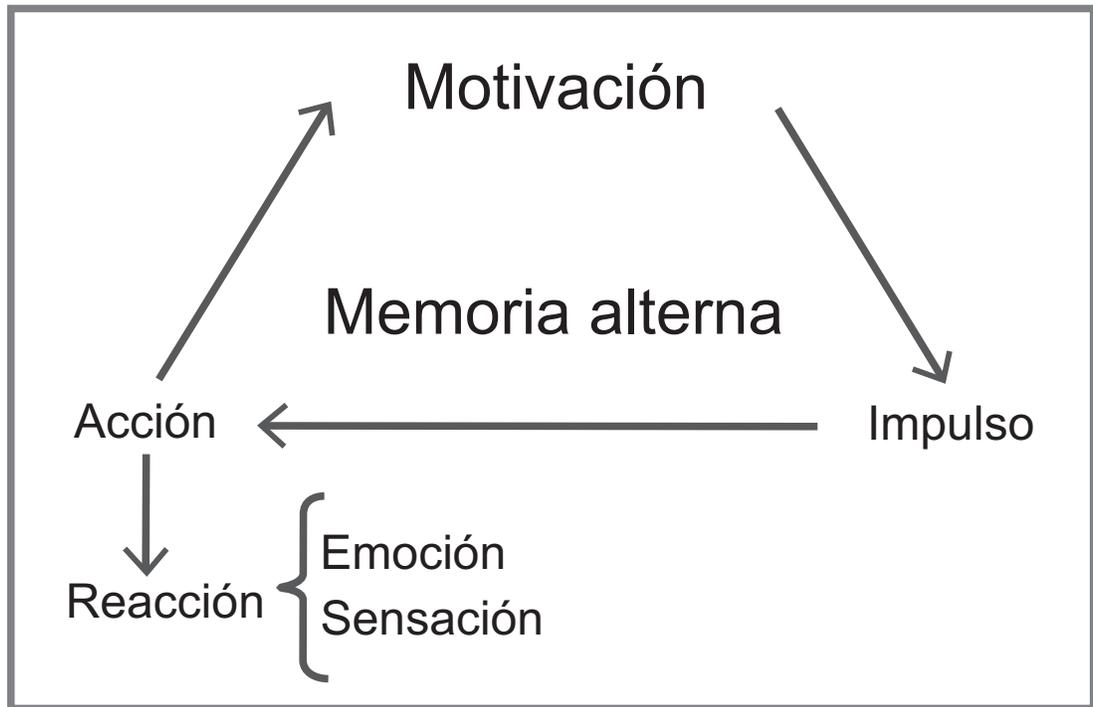


Figura 1.- Representación esquemática de la memoria alterna y sus elementos fundamentales:

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. Por lo tanto, la acción es el conjunto de procesos de transformaciones visibles en escena, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales (Tortora y Anagnostakos, 1993, p. 4).

Tradición paradigmática empleada y enfoque

Se plantea el paradigma cualitativo, ya que se 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 a la construcción de los personajes a partir de las experiencias que tienen en su entorno, por tal motivo, el investigador es el principal instrumento de la recolección y del análisis de los datos.

Un aspecto importante, es que la investigación cualitativa, se plantea por un lado que, 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, es decir, un individuo real, el cual está presente en este mundo y que puede en cierta manera.

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 fue fenomenológico, el cual permite que el individuo sea estudiado no solo como objeto sino también como sujeto del mundo, de tal manera que la fenomenología objetivó la ruptura positivista entre el sujeto y objeto, reconociendo la interdependencia de ellos en el proceso del conocimiento.

El modo de investigación fue: exploratoria-descriptiva. Es exploratoria, porque se utiliza para estudiar un problema que no está claramente definido. Esta es una técnica flexible llamada enfoque de teoría fundamentada o investigación interpretativa, ya que se utiliza para responder qué, por qué y cómo. Según Sandoval (2002), esta teoría es una metodología general para desarrollar teoría a partir de datos que son sistemáticamente capturados y analizados (Sandoval 2002, p. 71).

Es descriptiva 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).

El diseño de la 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 fue la entrevista no estructurada, con la cual se hizo la recolección de información inherente a la investigación.

Análisis de los resultados

A continuación, mostraremos los resultados que arroja este estudio, partiendo de esta novedosa propuesta para la construcción de personajes, como lo es la Memoria alterna.

En lo referente a este concepto, partimos desde mi experiencia con el Monólogo: *Canto Definitivo*, poema de Carlos Angulo, adaptación y dirección Yajaira Machado. Hacemos énfasis en este trabajo escénico, ya que fue a partir de él que vimos la necesidad de buscar otra manera de abordar las emociones del personaje que me afectaba y me perturbaba emocionalmente, hasta el punto de crearme algunas alucinaciones, ya que lo abordé mediante la memoria emotiva, propuesta de Stanislavski y estaba al borde de la locura,

desde una mirada al otro (ser investigado), pudimos encontrar esta manera de trabajar para poder surgir desde lo emocional y de lo artístico con el personaje mencionado.

“Mediante la Memoria Alterna pude mantener un equilibrio emocional, separar mis emociones y solo trabajar 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”.

Para afianzar esta nueva mirada en la construcción de personajes sin transgredir nuestras emociones, fue necesario hacer un sondeo, con la finalidad de saber si había la necesidad para otros creadores, de trabajar la construcción de personajes, sin daños emocionales empleando esta filosofía, se realizó una entrevista no estructurada, en la cual se incluyeron preguntas claras y directas de la investigación propuesta.

Es importante destacar que estos artistas no tenían conocimiento sobre el estudio realizado y no sabían de la participación uno del otro en esta investigación, solo fueron contactados para contestar esta entrevista, teniendo como premisa las respuestas, sin alguna cita o contenido bibliográfico, sino de sus experiencias y necesidades en la creación escénica, para garantizar la confiabilidad y resguardo de la información emitida.

En función de validar y fortalecer esta investigación y cuyos resultados estén bien soportados, realizamos un estudio de categorización de los ítems incluidos en la entrevista realizada a cada investigado, estos resultados se muestran en la Tabla 1., donde podemos ver la reiterada necesidad que existe en cada uno de los entrevistados, por el resguardo de las emociones del actor/actriz y su integridad personal, permitiendo una estabilidad y salud mental de los mismos, apostando a una nueva manera de construcción de personajes donde no se ponga en juego la salud emocional y mental de los actores/ actrices que estén en procesos de creación.

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.

Por lo que, las respuestas de cada uno de los entrevistados, se asemejan en lo referente al conocimiento del 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 tres, columna tres, de la Tabla 1, el entrevistado dos mostró una diferencia clara en el modo de abordar la construcción emocional de su personaje, para este es un punto clave la memoria emotiva propuesta por Stanislavski, mientras que los otros auspician el modo alterno de las emociones, poniendo de antemano su resguardo y la prospera forma de crear personajes desligados uno del otro, esto en lo emocional y la memoria.

Por otro lado, en la fila 7 de la tabla mencionada, 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 esta 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 y cuando cada entrevistado no estaba en conocimiento de la propuesta de esta investigación, se observa una gran necesidad de manera pertinente en abordar el campo emocional del personaje y no trastocar el del oficiante del teatro, cada respuesta como se muestra en la Tabla 1, coincidió con esta premisa, que hoy día se intensifica por las afecciones emocionales de cada actor/actriz.

Para afianzar la confiabilidad de la investigación, además de la tabla de categorías, se realizó una triangulación, lo cual permitió corroborar la importancia de este trabajo de investigación, e identificar claramente esta necesidad de los actores/actrices en encontrar un camino que les permita resguardarse emocionalmente y poder tener mayor capacidad de creación y goce, sin ningún tipo de desgaste en lo emotivo. Esto se refleja en la Tabla 2, en la misma podemos ver que tanto entrevistados, como autores y esta investigación, tienen en todo momento un punto de encuentro, desde el conocimiento y la experiencia escénica, corroborando esta necesidad de trabajar lo creativo, donde las emociones de los artistas no sean vulneradas y que puedan satisfacer tanto sus expectativas como las del público.

En esta tabla, también se evidencia cómo evoluciona el trabajo del oficiante escénico con su experiencia, esto lo vemos en el ítem tipo de memoria para el trabajo, es así que, tanto entrevistados como investigador coinciden con la memoria del otro, en los autores vemos una pequeña diferencia, es lo que propone Stanislavski sobre la memoria emotiva.

Tabla 1.- Categorización de las entrevistas realizadas a cuatro artistas escénicos

CATEGORÍAS	ENTREVISTADO 1	ENTREVISTADO 2	ENTREVISTADO 3	ENTREVISTADO 4
Categoría 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.	Toda la 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
Categoría 2 Tipos de memoria	Memoria colectiva (comunicativa 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
Categoría 3 Cual 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 tomo como referencia vista y vivida por otras personas observadas	Memorias observadas, estudiadas, que los personajes provocan con sus modos y acciones.
Categoría 4 Memoria y construcción de personaje	Es clave para la construcción de argumentos y los personajes.	Es fundamenta en la formación profesional. Favorece la construcción de los personajes.	Vital para que el personaje se construya y sea desglosado.	Es fundamental para buscarle modos, rostro y emociones en los personajes,
Categoría 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 como 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.
Categoría 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.
Categoría 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 permean las emociones y generan una posibilidad de acción.
Categoría 8	Ausculto la realidad, luego, construyo y estructuro las	Es el recurso fundamental para transformar en cuerpo,	Cuando el personaje ha sido trabajado y	El texto dramático es fundamental. Qué dice el autor de él, cuál es su rol
Categoría 9 Personajes y emociones	Toma como ejes: la historia personal del sujeto literario, su ideología, los elementos contextuales sociales y época que ha vivido.	Recurro 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

Tabla No 1. Elaborada por Fernández, 2023

Tabla 2.- Triangulación de las entrevistas realizadas a cuatro artistas escénicos

CATEGORIA	ENTREVISTADOS	AUTORES	INVESTIGADOR
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	Stanislavski: 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, pp. 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.

Tabla No 2. Elaborada por Fernández, 2023

Aunque en sus días finales, este manifiesta su necesidad por encontrar otro camino emocional para la creación, lo que concuerda con Serrano, Meyerhold y Dideroth, en lo que ha distanciarlo de lo emocional interno y buscar otro espacio emocional distinto al del actor/actriz.

Aplicación de la Memoria Alterna

De acuerdo a este planteamiento, se realizó el montaje “Juego de Damas”, escrita y dirigida por Denny Fernández, en este montaje se le planteo a cada actriz trabajar bajo esta premisa de la Memoria Alterna, previo entrenamiento de observación y mimesis de las emociones del otro, donde cada una debió construir su personaje mediante las emociones de otro individuo y no las propias, cuyos rasgos y características físicas fuesen del otro. Esto podemos ver en la Fotografía 1.

En la Fotografía 1a, vemos al personaje de la madre, la actriz tomo como punto de partida su abuela, podemos ver que aunque muy joven, su transformación es indiscutible, llevando al máximo de la interpretación mediante este nuevo planteamiento.

En la Fotografía 1b, esta actriz es una chica que además de su condición de trasplantada, asumió el rol de una joven embarazada y que además debía ocultarlo hasta el final cuando entra en trabajo de parto, para abordar este personaje tuvo que investigar y observar a su hermana y primas embarazadas y algunos programas de parturientas, ya que la misma no tenía experiencia en ninguna de las áreas, pues es una joven que no ha tenido novio ni experiencia con el embarazo, fue tal su interpretación que le valió el aplauso casi que unánime para su personaje y así cada una de las que asumieron este reto.

Lo importante que destaca en cada interpretación es que sin tener un conocimiento en experiencias sobre los personajes asumidos, ambas pudieron llevar a feliz término sus personajes y sin lastres del mismo.

De igual manera, lo vemos manifiesto en la Fotografía 2, específicamente en la 2a, donde la actriz que interpreta a Omaira, inicialmente no había tenido experiencia en las artes escénicas, su personaje fue concebido bajo la premisa de la Memoria alterna, alcanzando con esto, estar a la par de las otras actrices, logrando un personaje con características propias de sus investigación con el otro y cuyas emociones y características están sujetas a la observación y estudio de construcción de personajes que realizo la misma, el público pudo corroborar el nivel escénico de esta, pues para ellos no hubo diferencia en las actuaciones y cada personaje tenía una historia que convergía en la casa que habitan y en sus emociones presentadas.

Fotografía 1. Personajes: 1 Madre y 2 Dorita, de la obra *Juego de Damas*, estrenada el 28 de junio de 2023, en el Teatro Baralt



1a: Roxana Portillo, estudiante de artes escénicas de la FEDA LUZ

1b: Mariangie Sánchez, integrante de Entarimados Teatro y Títeres

Fotografía 2. Personajes: 1 Amelia y 2 Omaira, de la obra *Juego de Damas*, estrenada el 28 de junio de 2023, en el Teatro Baralt



2a: Liseth Cáceres, integrante de Entarimados Teatro y Títeres

2b: Mabelis Parra, ama de casa.

Conclusiones

1.- 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 sigue este curso producto de la formación artística de base.

2.- 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.

3.- Las actrices de *Juego de Damas*, demostraron que mediante esta nueva propuesta sus emociones no fueron transgredidas, construyeron sus personajes mediante la observación y mimesis tanto emocional como de rasgos característicos del otro, logrando satisfacer su proceso creativo sin secuelas emocionales y físicas.

Referencias

- Aguado Aguilar, L. (2001). Aprendizaje y memoria. *Revista Neurológica*. 32(4), pp. 373-381. <https://doi.org/10.33588/m.3204.2000154>.
- 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*. Especialización en Docencia y Producción Teatral, Universidad Nacional de Río Negro de Argentina. Archivo digital. <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4467>.
- Anderson, Kenneth N. (1996). *Diccionario de medicina* (4a ed.). Océano Mosby.
- Caudillo, J. (2022). Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson. *Investigación Teatral*. 13(22), pp.11-14. <https://perssonna.blogspot.com/20kane.html>.
- Damasio, A. (2018). *La sensación de lo que ocurre*. Ediciones Destino. España. <https://planetalibros.com.ve>.
- Gene, J. C. (2009). *Teatro Teoría y Práctica*. CELCIT.

- González, L. (2014). *Teatro para la Vida*. CELCIT.
- Kemp, R. (2012). *Embodied Acting: what neuroscience tells us about performance*. (1st ed.). Routledge. Taylor & Francis Group.
<http://dx.doi.org/10.1080/09540091.2016.1233521>
- Monje, C. (2001). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y Cualitativa. Guía didáctica*. Universidad Surcolombiana. Colombia.
- Sáez, A. (2022). Teatralidad, representación y ficción en el derecho. *Investigación Teatral*, 13(21), pp. 06-13.
<https://perssonna.blogspot.com/20kane.html>.
- Sandoval Casilimas, C.A. (2002). *Investigación Cualitativa*. ARFO. Bogotá, Colombia.
- Serrano, R. (1981). *Dialéctica del trabajo creador del actor - ensayo crítico sobre el método de las acciones físicas de Stanislavski*. Cartago. México. <https://www.uv.mx>
- Stanislavski, C. (2011). *Mi vida en el arte*. Quetzal.
<https://www.casadellibro.com>
- Tortora, G.J. y Anagnostakos, N.P. (1993). *Principios de anatomía y fisiología*. (6a ed.). Panamericana. España.
<https://www.medicapanamericana.com>