

no/a.

AUTOR

AÑO



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y ARTES AUDIOVISUALES

PROPUESTA PARA LA MEJORA DEL MÉTODO DE ACTUACIÓN MEDIANTE EL
USO DE LA MEMORIA EMOTIVA

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciatura en Cine

Profesor/a guía
Anahí Hoeneisen Terán

Autor
Carlos Alejandro Vargas López

Año
2020

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido el trabajo, Propuesta para la mejora del método de actuación mediante el uso de la Memoria Emotiva, a través de reuniones periódicas con el estudiante, Carlos Alejandro Vargas López, en el semestre 202010, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Anahí Hoeneisen

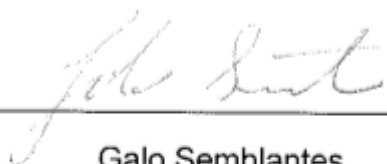
Anahí Hoeneisen Terán

Master Universitario en Creación de Guiones Audiovisuales

CI 1705458865

DECLARACIÓN DE PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, Propuesta para la mejora del método de actuación mediante el uso de la Memoria Emotiva, del estudiante Carlos Alejandro Vargas López, en el semestre 202010, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.



Galo Semblantes

Magister en Cine

CI 1713503512



Gabriela Yáñez

Msc Sound Design

CI 1721606703

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”.

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and lines, positioned above a horizontal line.

Carlos Alejandro Vargas López

CI 1717111825

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios y a mi Familia.

DEDICATORIA

A mi abuelo Wilson.

A mis padres, Carlos y Martha.

RESUMEN

El presente trabajo realiza un análisis del famoso método de la memoria emotiva de Konstantin Stanislavski. Este tiene el fin de experimentar con esta técnica en actores de cine y teatro, demostrando así, posibles mejoras en su capacidad actuaral. Para esto se realiza un cortometraje de ficción llamado *Ella & Yo* (Vargas, 2019), en el cual se aplican varios de estos métodos de Stanislavski en tres actores, dos actores de cine y una actriz de teatro. Estos fueron preparados durante cinco días previos a los tres días de rodaje. Los resultados evidencian que dos de los actores cumplen con las expectativas del método a través de la pantalla, pero, en el caso de la actriz de teatro, aquello no muestra los resultados deseados, fenómeno que se explica posteriormente. Por lo tanto, se concluye que la utilización de la memoria emotiva en actores de cine tiene una influencia positiva en el desarrollo de sus capacidades, pero con actores de teatro existe la dificultad de encarnar verazmente a un personaje delante de las cámaras.

ABSTRACT

This research paper analyzes Konstantin Stanislavski's famous emotional memory method. The main objective is to experiment with this technique in film and theater actors, thus demonstrating possible improvements in their acting ability. For this, a suspense short film called *Ella & Yo* (Vargas, 2019) was made, in which several of these Stanislavski methods were applied in three actors, two film actors and a theater actress. These actors were prepared for five days before the three days of filming. The results show that two of the actors meet the expectations of the method through the screen. However, in the case of the theater actress, said method does not show the desired results, a phenomenon which will be further explained. Therefore, it is concluded that the use of emotional memory in film actors has a positive influence on the development of their abilities, but with theater actors, there is more difficulty in truthfully embodying a character in front of the cameras.

ÍNDICE DEL CONTENIDO

1. INTRODUCCION.....	1
2. DESARROLLO DEL PROYECTO.....	2
2.1. Fundamentación teórica.....	2
2.1.1. El Método de Konstantin Stanislavski.....	2
2.1.2. Principios del Método.....	3
2.1.3. Memoria emotiva.....	5
2.1.4. Memoria sensorial.....	6
2.1.5. Prepararse de adentro hacia afuera vs. De afuera hacia adentro.....	6
2.1.6. Comunión ente los actores.....	7
2.1.7. Soledad Pública.....	7
2.1.8. Catarsis.....	7
2.1.9. Stella Adler.....	8
2.2. Propuesta.....	9
3. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	14
4. REFERENCIAS.....	17

1. INTRODUCCIÓN

Tanto el cine como el teatro están constituidos por varios conceptos que llevan a cabo la construcción de una idea cinematográfica: la dirección, producción, fotografía, música, montaje, entre otros. Pero una obra cinematográfica no es una obra sin la presencia de un personaje en escena que comunique su emoción y exprese sus ideas, tanto verbal como físicamente a través de su capacidad actuarial. La actuación es una manera de comportarse para brindar una representación realista y verosímil de un personaje delante de las cámaras o de una audiencia. Esta ayuda al espectador a transportarse hacia la narración cinematográfica, convirtiéndolo en parte de la misma. Debido a esto, la actuación es un fuerte medio de expresión artística, y es por el impacto que esta ha tenido dentro del medio artístico que se ha elegido explorar y experimentar con el presente tema.

El principal objetivo de este proyecto es el de crear un producto audiovisual y cinematográfico en el que se apliquen las técnicas de la memoria emotiva en actores de cine y teatro, con el fin de mejorar la capacidad de actuación de los mismos, y así realizar un modelo de ficción mediante la ampliación de la gama actuarial, tanto en el ámbito cinematográfico como teatral.

Este proceso de cambio no supone una tarea sencilla, ya que se habla de dos medios que a pesar de que comparten las mismas bases para sus actores, también difieren en diversas áreas. Sin embargo, es apropiada la consolidación de los actores de teatro dentro de la industria cinematográfica. Para llevar esto a cabo, en la presente tesis se expone el trabajo del actor a través de la creación del cortometraje llamado *Ella & Yo* (Vargas, 2019), cortometraje de ficción de autoría original, en el cual se puede evidenciar tanto la eficacia del método de la memoria emotiva, como el detrimento que puede tener en una actuación, llevándolo a la incapacidad de expresar una emoción determinada.

2. DESARROLLO DEL PROYECTO

2.1. FUNDAMENTACIÓN

El método de Konstantin Stanislavski

Konstantin Serguéievich Alekséiev, nacido en Moscú el 17 de enero de 1863 y fallecido el 7 de agosto de 1938, fue un actor, director escénico y pedagogo teatral ruso. Él desarrolló un sistema para la preparación del actor, conocido como el método de la memoria emotiva, el cual se basa en el entrenamiento del actor a través de sus recuerdos, con el fin de evocar experiencias emotivas de su propia vida para utilizarlas en el proceso de construcción de su personaje.

La memoria emotiva es una técnica introspectiva donde el actor se repliega a su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena o el personaje que está creando. Ello implica predeterminedar el estado emocional del actor/personaje. La memoria emotiva opera por sustitución induciendo al actor a interactuar en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las del propio actor. (Stanislavski K., 1863)

Con un conocimiento profundo sobre las técnicas de actuación y enfoques como el talento, la improvisación y la inspiración, Stanislavski propuso una forma de elevar al actor profesionalmente. Él se basó en un método que tenía por objetivo encontrar sentimientos y emociones reales para el actor, dejando atrás sus métodos disfuncionales. En su libro *Identidad personal y donación: la configuración del yo en la acción dramática* (2010), Ana Garrido cita a Stanislavski estableciendo que “el actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad, vivir la escena; es decir, sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción” (Stanislavski K., 1986:12), afirmando a través de esta frase lo que es una actuación con organicidad.

En su obra póstuma *El trabajo del actor sobre su papel* (2018), el propio Stanislavski hace énfasis en la preparación interna del actor previo a la puesta en escena y destaca la influencia de la memoria, las emociones y la imaginación sobre la calidad de su actuación. Define a su propio sistema como “el resultado de búsquedas de toda la vida [...] un método de trabajo para actores que les permita crear la imagen de un personaje [...] y a través de medios naturales, encarnarlo en el escenario en una bella forma artística”.

Para Stanislavski, resulta de gran interés el proceder del actor a través de la personificación actoral, este acude a varios métodos escénicos y actorales como una herramienta esencial para encontrar los sentimientos y emociones propias de su personaje para poder expresarlos como si fueran los suyos, buscando en la vida aquello que necesita para crear su personaje e interpretarlo de una manera realista y verosímil. Este método, en el cual se basó el trabajo con los actores para el presente proyecto de investigación, está constituido por los siguientes principios:

El mágico “y si...”: Para todo actor existe el desafío de adaptarse o asumir la realidad que está viviendo su personaje. La respuesta de Konstantin Stanislavski a esta problemática se la conoce como “el mágico ¿y si...?”, el cual consiste en responder a la pregunta de: ¿qué haría si se encontrara en la situación de un determinado personaje? Esta interrogante conduce los impulsos y reacciones físicas del actor.

Sentido de verdad: Este principio reduce todos los posibles factores o información que no contribuyen a establecer una idea clara y directa sobre aquello que motiva al personaje y lo conduce a realizar acciones que no son del todo naturales.

Relajación: La mayoría de la información o emociones que comunica un personaje son no-verbales. La relajación corporal le permite al actor estar más en

control del mismo. Por ende, se encuentra en un mayor dominio y capacidad de expresión.

Concentración: Es la atribución de una dimensión emocional a los objetos que se encuentran en el ambiente externo del actor.

Comunicación y contacto: Establecer una relación altamente comunicativa entre los actores y los personajes que estos interpretan. Es decir, lograr una dinámica que sea clara y directa, en la cual sus participantes deben estar plenamente conscientes y en control del contenido de su mensaje y la manera en la que los quieren transmitir.

Unidades y objetivos: Se trata en simples términos de un desglose de las diferentes motivaciones, objetivos y valores que definen a un personaje.

Trabajar con el texto: El actor debe, no solo saber las líneas de su libreto, sino también insertarse en el medio político, social y artístico en el cual la escena toma lugar. Esto lo vuelve un personaje más empático para la audiencia y su comportamiento resulta ser justificado y motivado.

Lógica y credibilidad: Se puede referir a este principio como la etapa final de las “unidades y objetivos”. Es el punto en el cual estos se unen y se manifiestan como diferentes rasgos de personalidad y comportamientos lógicos y creíbles del personaje que se está interpretando, un conocimiento pleno del personaje por parte del actor.

Estado mental creativo: La culminación de todos los pasos anteriormente mencionados. Es decir, la manifestación de todos estos conocimientos y su aplicación en cualquier situación que se presente.

La propuesta planteada por este proyecto es la distinción de un actor que interpreta un personaje y que funciona correctamente, al de otro que interpreta un papel y que no funciona como se espera, con el objetivo de entender que sucede

en los dos casos. Todo esto se llevará a cabo con la ayuda de comparaciones personales, aplicadas a conceptos técnicos de investigación y propuestas planteadas para el desarrollo del proyecto investigativo y cinematográfico. Los conceptos técnicos involucrados en el desarrollo de este método son los siguientes:

Memoria emotiva

Dentro del campo de la psicología, se conoce a la memoria emotiva como la capacidad de almacenar los recuerdos a los cuales el individuo haya tenido una respuesta fisiológica significativa. Se conoce a Édouard Claparède como uno de los principales exponentes de este término. Él fue un especialista que describió un caso que puede servir de ejemplo para probar el gran poder de la memoria emotiva. Claparède trató a una mujer que había perdido la capacidad de formar nuevas memorias personales. Esta mujer cada día acudía a la consulta del profesional sin recordar quien era este. La paciente había sufrido una lesión en el cerebro, por lo que todos los acontecimientos que vivía a partir de entonces, los olvidaba al poco rato. Por eso el terapeuta cada vez tenía que presentarse de nuevo a la mujer. Un día a Claparède se le ocurrió esconder un alfiler en su mano, de modo que cuando saludaba a la paciente, está recibía un pinchazo al estrecharle la mano. En la siguiente sesión pasó algo curioso, si bien la paciente seguía sin recordar quien era Claparède, se mostró reacia a darle la mano. Esto demuestra que a pesar de haber perdido la memoria episódica dentro de la memoria a largo plazo, su memoria emocional permanecía intacta. Ella no recordaba quien era el terapeuta, pero sí recordaba el pinchazo en su mano.

Dentro de la disciplina actoral, la memoria emotiva es empleada por los actores al momento de evocar una determinada emoción que corresponda al estado emocional de su personaje. Se puede emplear como referente fílmico el caso de Adrien Brody en *El Pianista* (Polanski, 2002). El actor ha explicado el complicado proceso de exploración psicológica de su personaje, para el cual Brody hizo todo

lo posible para ponerse en la situación de Wladyslaw Szpilman, persona real en la que se basa la película. Szpilman era un sobreviviente del holocausto que vivió este período de su vida escondido y aislado para asegurar su escape de los campos de concentración. Para evocar memorias similares, Brody perdió mucho peso, aproximadamente 15kg en un mes y medio, se aisló de la sociedad, vendió su auto, desconectó sus teléfonos y se deshizo de todo aquello que suponía una conexión con el mundo exterior para sentir el aislamiento y la soledad del verdadero Szpilman. En una entrevista con Stephanie Kon Ripstein (2016), Brody afirma lo siguiente: “lo increíble es que todas estas cuestiones técnicas que tuve que llevar a cabo para interpretar a Szpilman, acabaron por estrechar la conexión mental y espiritual con el personaje.”

Memoria sensorial

Se define como memoria sensorial a toda la información procesada por medio de los sentidos y la interpretación de cada uno de estos estímulos que se reciben del ambiente.

Prepararse de adentro hacia afuera vs. De afuera hacia adentro

Para el método de Stanislavski, es fundamental la exploración de un personaje de “adentro hacia afuera”, es decir, la construcción del mundo interno del personaje y la forma en el que este interactúa con los diferentes ambientes y situaciones que se presenten externamente. Un claro ejemplo de la preparación de un actor “de adentro hacia afuera” se puede observar en la icónica preparación e interpretación de Heath Ledger para su personaje de El Guasón en la película *El Caballero de la Noche* (Nolan, 2008). De acuerdo con Moviepilot, Ledger redactó un diario en el estilo en que lo haría el personaje que quería interpretar mientras se aislaba por un mes en una habitación de hotel con el objetivo de construir una personalidad detallada para el mismo. Esto sirve como un claro ejemplo de la preparación de un actor de “adentro hacia afuera”. Es pertinente tomar en cuenta el método opuesto a este tipo de preparación, es decir, “de afuera hacia adentro”, y cómo esto puede

obstaculizar al actor de adentrarse adecuadamente en su papel. Tal es el caso de Jared Leto, años después para brindar su propia encarnación del personaje de El Guasón en la película *Escuadrón Suicida* (Ayer, 2016), en cuyo rodaje se han documentado varias ocasiones de comportamiento extraño e incómodo hacia sus compañeros. En una entrevista con *Entertainment Weekly* (2016), Leto confiesa haber enviado extraños correos y regalos a sus coestrellas, como ratas y cerdos muertos, con el supuesto fin de encarnar apropiadamente a su personaje. En esta ocasión, Leto se esforzó más en modificar el ambiente a su alrededor que en ahondar en la mente de su personaje, por lo que esta actuación no tuvo el efecto deseado sobre críticos ni audiencias.

Comunión entre los actores

En su obra *El Actor y El Arte de Actuar* (2013), Alberto Castañeda cita a Stanislavski estableciendo que la comunión es una “congregación de los que profesan la misma fe y están sujetos a la misma disciplina [...] una unión o acuerdo en las ideas, opiniones o sentimientos”.

Soledad Pública

Mauro (2008) define a la soledad pública como el fenómeno que se presenta en actores no profesionales. Es el sentimiento de incomodidad que se produce al estar plenamente consciente de que se está siendo grabado, impidiendo una actuación efectiva. Este problema puede desorientar al actor dentro de la escena, tanto en su enfoque en la presente situación como en la capacidad de observación, la retención de una memoria determinada y su posterior evocación.

Catarsis

La 23 edición del diccionario de la Real Academia Española (2014) define al término *catarsis* como “el efecto purificador y liberador que causa la tragedia en los espectadores, suscitando la compasión, el horror y otras emociones”. Un claro ejemplo de catarsis a nivel emocional se puede observar en las escenas finales de

El Padrino III (Coppola, 1990), mediante la reacción emocional de Michael Corleone (Al Pacino) ante el asesinato de su hija Mary (Sofia Coppola). La catarsis se hace evidente cuando Michael rompe en llanto tras un largo lapso de shock en el cual se le hace imposible gritar. Esto se puede interpretar dentro del contexto de los eventos ocurridos durante toda la saga. Tras años de estoicismo ante la muerte de su padre, Don Vito, su madre y el asesinato de su hermano Fredo, la muerte de Mary es el detonante para la liberación de todas sus emociones.

Sin duda, la memoria emotiva es una técnica que reafirma la estabilidad del actor hacia su personaje. Sin embargo, este método tiene sus respectivos detractores, entre los cuales se destaca una de las propias alumnas de Stanislavski.

Stella Adler

Stella Adler fue una actriz norteamericana nacida el 10 de febrero de 1901 en la ciudad de Nueva York, cuyo medio principal fue el teatro, además de ser una de las pocas actrices en trabajar de forma privada con K. Stanislavski y pioneras en el uso del método, al cual atribuye el realce de la autenticidad en la interpretación de un personaje.

Adler difería con el método de la memoria emotiva ya que lo consideraba un maltrato del actor hacia sí mismo, al ponerse en situaciones desfavorables para emular las experiencias de sus personajes. Es por esto que propuso su propio método de actuación: El método de la imaginación, el cual consiste en dejar que sea la propia mente del actor la cual guíe sus acciones, emociones y percepción de la realidad.

Dentro de su propio método, Adler le atribuía gran importancia al conocimiento textual del libreto como herramienta de personificación y análisis del personaje. De la misma manera, hace énfasis en el uso de la imaginación del actor de modo que el ambiente exterior hable tanto a los actores como al público, también de la

interpretación del propio actor de las ideas de su personaje y del empoderamiento de este sobre su percepción de la realidad, no al revés.

2.2. PROPUESTA

La idea para el desarrollo de este proyecto surgió con el objetivo de trabajar directamente en los campos de la actuación, por lo cual se creó un cortometraje perteneciente a los géneros de drama y suspenso, en el que se evidencian las capacidades de sus personajes. Primero se creó la idea con la que se iba a desarrollar la historia, la cual se centra en una actriz de teatro en decadencia y la proyección irreal de su yo pasado, en el presente. La propuesta deseada es construir un espacio tangible y personajes dramáticos.

Tres son los actores que dan vida a los personajes de esta historia: Cecilia, Ana y Gonzalo, en los que se experimenta El Método, también llamado memoria emotiva, principalmente durante el proceso de envejecimiento de la actriz principal. Con la aplicación de las técnicas de este sistema en cada uno de ellos, y el resultado de su actuación llevada a la pantalla, se demuestra la diferencia entre el accionar de un actor de cine comparado al de teatro.

La trama gira en torno a Cecilia (Diana Aboujian), una actriz de larga trayectoria actoral que se ve afectada por el paso de los años y la repercusión de esto en su carrera, la cual es manipulada por Gonzalo (Santiago Naranjo), el dueño del teatro. Gonzalo es un personaje que se ve obligado a reemplazar a Cecilia por una mujer más joven: Ana (Doménica Alulema). Debido a esto, Cecilia es atormentada por una serie de proyecciones irreales, las cuales confundirán al espectador, siendo estas el principal conflicto para que la protagonista le gane a su decadencia y se quede con el papel. Con este juego de roles entre los personajes se descubrirá que Ana es solamente producto de la imaginación de Cecilia,

demostrando irónicamente que las dos son la misma persona, sólo que en épocas distintas.

Los actores escogidos para los personajes de Cecilia, Gonzalo y Ana, cumplen físicamente con lo requerido para su personaje, tanto en sus características como en su personalidad, su forma de hablar, su manera de caminar, su mirada, etc., estos eran factores claves para dar vida a estos tres protagonistas en la historia. Durante este proceso se presentó el inconveniente de que Diana, el personaje de Cecilia, tenía mayores dotes actorales en el ámbito del teatro, más no para el cine como los otros dos actores. Este inconveniente supondría un gran obstáculo en el desarrollo del cortometraje.

Tomando como base el libro publicado póstumamente *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (Stanislavski, 2015), en el capítulo 7: *Perspectiva del actor y del papel* se habla acerca de la forma en la que el actor vive, llora y ríe en escena, pero mientras llora y ríe, observa su risa y sus lágrimas. Es sobre este equilibrio entre la vida y la actuación en lo que se basa este arte. Y una vez encarnado el personaje, desde sus sentimientos hasta sus acciones, se puede realizar cada una de las conexiones con los otros personajes.

El cine y el teatro son dos expresiones artísticas que se relacionan, pero obviamente no son las mismas. Un actor puede actuar para cine y para teatro, sin embargo no es lo mismo actuar para estos dos, ya que son dos plataformas distintas que tienen una diferencia en su accionar, tanto en el actor como en el campo en que se desarrollan. Puede que las bases entre estos dos sean las mismas, puede que se use el mismo método para lo uno y lo otro, y se desarrollen con los mismos conceptos escénicos, pero jamás será lo mismo actuar para cine y teatro. Esto se debe principalmente a que en el cine se tiene una cámara a cierta distancia del actor y este puede trabajar de una manera más dinámica. Por otro lado, un espectador de teatro no tiene acceso al amplio abanico visual que se observa en una película. En el teatro, se tiene una audiencia, en vez de una

cámara, por lo que el actor tiene que proyectar de una manera exagerada su actuación para que esta audiencia sienta y perciba claramente lo que este quiere mostrar, ya sea desde muy cerca o desde muy lejos. No obstante, no todos los actores saben hacer la diferencia entre lo uno y lo otro.

El teatro exigirá del actor una gran energía escénica para que todos puedan contemplarlo [...] de igual modo, su voz deberá ser potente, fuerte, audible y sus gestos amplios, visibles, definidos [...]. En el cine, en cambio, el actor trabaja para la cámara, la cual está ubicada a muy poca distancia de él. [...] No necesitará levantar la voz, pues tendrá un micrófono casi sobre su cabeza, ni hacer gestos ampulosos pues la cámara delatará el más mínimo exceso de energía o exterioridad. (Crespo M., 2012)

Lo que se tenía planificado para el proyecto era que cada uno de los actores tenga una actuación verosímil, así que fueron entrenados de acuerdo a su papel. Fundamentalmente existió el interés de usar la técnica de la memoria emotiva como mayor recurso y estrategia de actuación. Durante una semana previa al rodaje, se trabajó con los tres actores, realizando ejercicios de relajación e improvisación, para luego experimentar con ejercicios de memoria emotiva. El primer ejercicio fue el de recordar un incidente trágico y doloroso, con el objetivo de evocar recuerdos mediante estímulos externos como: olores, sensaciones y sonidos. La meta era que Diana logre evocar a la actriz en decadencia, desarrollando una actitud controladora e impulsiva. Doménica, por otro lado, tenía un rol más simple: su papel era el de una joven introvertida y callada con rasgos desafiantes y finalmente Santiago, que tenía el papel del dueño del teatro.

El proceso de preparación previo al rodaje se llevó a cabo mediante una serie de dinámicas y ejercicios basados en los principios del método de Stanislavski, cada uno con un diferente objetivo y campo de acción para ayudar al actor a alcanzar un entendimiento y conexiones más profundas con su personaje y su entorno.

Cada ejercicio tuvo su correspondiente dinámica centrada en los siguientes objetivos:

Relajación: No existe un peor enemigo para la actuación que la tensión muscular. Esta impide que el actor explore las posibilidades y características físicas de sus personajes. Por otro lado, un cuerpo relajado y músculos distendidos amplían el rango de movimiento y los diferentes matices del personaje. Para conseguir este propósito, se ha planificado una dinámica de relajación muscular, la cual consiste de 15 minutos de ejercicios guiados de conciencia corporal: Se le pedirá a los actores que se recuesten sobre una superficie lisa y dura, luego identificarán en sí mismos cualquier músculo o grupo muscular que se encuentre innecesariamente tenso. A continuación distenderán mentalmente los grupos musculares que les vaya diciendo el guía.

Concentración: Para establecer la dinámica de concentración entre los actores, se realizará el ejercicio de la sombra, el guía deberá ser un participante activo dentro de la actividad. Los pasos para la realización de este ejercicio son los siguientes:

- Los participantes se formarán en un círculo.
- El guía designado deberá realizar una serie de movimientos que deberán ser seguidos por los demás participantes.
- El guía debe procurar que los movimientos que realiza sean posibles para sus compañeros.
- Cambiar de roles.

El objetivo de este ejercicio es el de lograr un buen seguimiento visual y procesos de atención por medio de los movimientos que realiza el guía.

Objetos inexistentes: Este ejercicio consiste en la creación de objetos usando sólo la imaginación del actor, el cual debe atribuirle propiedades tan detalladamente como sea posible, como por ejemplo: El guía nombrará un objeto

(vasija, un jarro, una cámara, etc.), y el actor, mientras interactúa con el objeto como si lo tuviera en frente, deberá ser capaz de darle sus respectivas características (tamaño, peso, color, textura, altura, grosor, etc.). Esta dinámica tiene el fin de ejercitar la orientación espacial de los actores e insertarse en el ambiente en el que exija el libreto.

Memoria visual: Esta dinámica tiene el objetivo de retener la información visual de la escena (muebles, repisas, paredes, puertas, etc.) para conocerla plenamente y desenvolverse con soltura dentro de la misma. Tomando todo esto en cuenta, se realizó una dinámica que consiste en un reconocimiento visual inicial de la habitación donde se desarrollará la escena y posteriormente, una actividad de búsqueda de objetos que se encuentren en la escena con los ojos cerrados.

Conflicto: Una vez realizadas las actividades mencionadas anteriormente. El guía dará una explicación de las características de personalidad de cada uno de sus personajes. Esto se debe repetir durante todos los días de la preparación previa al rodaje y cada día se irán describiendo diferentes características que se sumen a las que fueron descritas con anterioridad. Después de esta explicación, se presentará una situación en la que dos o más personajes estén en conflicto, y los actores deberán llegar a un acuerdo basado en los rasgos que describió el guía. Cada día se presentará una diferente situación y el actor debe tomar en cuenta la explicación de ese día y las de los días anteriores.

El objetivo de esto es darle al actor un conjunto de características de forma gradual que le permitan adentrarse en la mente de su personaje de la forma más natural posible.

Una vez realizados estos ejercicios de manera intensiva durante cinco días, los actores estarán física y mentalmente entrenados para utilizar la memoria emotiva, evocando los sentimientos y personalidades de sus personajes en el rodaje.

3. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Durante el rodaje, una escena en la que más se puede evidenciar la aplicación del método es aquella en la que Cecilia se encuentra frente a un espejo envejeciendo; se le instruyó a Diana que recuerde un incidente trágico, para después hacer que la rodee; es decir, que no se quede en el recuerdo, sino que se detenga en estas preguntas: ¿qué olores habían en ese momento?, ¿qué sonidos se escuchaba? y ¿qué objetos ella podía observar? Utilizando la memoria sensorial para evocar la memoria afectiva. Al realizar esta técnica de introspección, Cecilia cobró vida, llevó esta emoción hacia su actuación frente al espejo. Como se explicó anteriormente, Cecilia y Ana son la misma persona dentro de la trama, Ana es la mujer que Cecilia fue hace muchos años. Doménica realizó la misma práctica de evocación, la cual falló varias veces. Pero después de realizar técnicas de relajación y meditación, se empezó de cero, logrando que el personaje de Ana salga a la luz.

Cecilia era el personaje con más peso en la historia y la que más debía adaptarse a la escena. Desafortunadamente, no sucedió así con ella. Las dificultades de trabajar con una actriz de teatro en un corto cinematográfico se hicieron presentes y debido a estas, hubo partes del corto en las que su actuación no era del todo convincente, se notaba claramente su actuación teatral, una actuación un poco exagerada y sobreactuada. Esto se demuestra dentro de la trama en el momento en que ella tiene una plática con Gonzalo y este le dice que su momento acabó. Su histrionismo afecta el momento de la escena. El motivo por el cual esto sucede se reduce en tres puntos que para Konstantin Stanislavski son esenciales en rodaje: la comunión entre los actores, la soledad pública y la realidad interna del actor.

Los actores en un rodaje deben cumplir con varias funciones entre sí para que puedan lograr emitir su trabajo en la escena, la actuación de cada uno debe estar siempre acompañada de la actuación del otro para que todos los aspectos de sí

mismos sean trabajados en comunión. Por ejemplo, escucharse realmente entre sí, trabajar conjuntamente con sus emociones y sentimientos, y compartir varios aspectos personales en escena, es decir, un juego de ida y vuelta entre ellos. El actor que ya está fogueado en la actuación se concentra en lo que está pasando dentro de la escena, en la realidad interna de la misma. Diana (Cecilia), hace lo opuesto a esto, ella proyecta esta actuación de manera muy marcada. Si bien responde a las líneas de Santiago (Gonzalo) lo hace de una manera individualista, ella trabaja para sí sola, en vez de tener una comunión con los demás personajes. Otro problema que se tuvo al hacer las conexiones con los actores, específicamente con Doménica (Ana), tiene que ver con la soledad pública. Doménica se aisló en esta, pero mediante técnicas de relajación y la repetición de tomas la pudo sobrellevar, lo cual afianzó el desarrollo de su toma final.

El trabajo con actores es un proceso que requiere paciencia, y que tiene un tiempo largo de desarrollo, lleno de dificultades que pueden confundir el trabajo del director. Con el trabajo realizado en esta tesis, se puede concluir diciendo que cada uno de los actores con los que se trabajó, pudieron adaptarse al método de la memoria emotiva de Stanislavski, sin embargo trabajar este método con una actriz de teatro, presentó mayor dificultad, ya que la intensidad que se buscaba en la actuación de la actriz de teatro, no correspondía a su personaje.

En el caso de Santiago y Doménica, el método funcionó correctamente, el trabajo con Santiago fue hecho de tal manera que el espectador lo crea verosímil. Con Doménica se tuvo problemas en su actuación al estar rodeada de cámaras y personas, pero al igual que Santiago funcionó bien.

El empleo de estas técnicas en actores a manera de experimentación fue gratificante, ya que ellos tenían un amplio conocimiento de cómo utilizar la memoria emotiva en su actuación y mayor aun con los métodos investigados, se pudo aprovechar el talento de cada uno de los actores. Además, el coaching que los actores profesionales pueden realizar hacia un actor natural es de gran ayuda

para perfeccionar el método, facilitando la interpretación física y emocional en cualquier personaje asignado.

Finalmente, para poder acceder en la implementación de dichos procedimientos actorales, recomiendo nutrirse completamente de la información necesaria sobre el personaje durante la preparación. Si se emplea de mala manera a esta técnica, el actor, sea natural o profesional, de teatro o de cine, puede llegar a obtener un nivel de aislamiento total, dejándolo con daños a nivel psicológico o físico. Es por esto que estos grandes teóricos actorales, recabaron y experimentaron lo mayor posible antes de usar estas herramientas de personificación y encarnación.

REFERENCIAS

- Academia Play. (2017, Agosto 28). *Las 15 mejores interpretaciones de actores del método*. Recuperado de <https://academiaplay.es/15-interpretaciones-actores-metodo/>
- Castañeda, A. (2013). *El Actor y el Arte de Actuar*. E.E.U.U: Guantanamo.
- Coppola, F. (Productor). Y Coppola, F. (Director). (1990). *El Padrino III*. [Película].EEUU: Paramount Pictures.
- Crespo, M. Á. (11, Abril 2011). AMR Producciones: Actuar en teatro o actuar en cine ¿Cuál es la diferencia...? Recuperado el 25 de Febrero, 2020, de <https://amrproducciones.blogspot.com/2012/04/actuar-en-teatro-o-actuar-en-cine-cual.html>
- Diariodelcineastacom. (2017). *Diario del Cineasta*. Recuperado el 12 Julio de 2019, de <https://diariodelcineasta.com/actores-detras-del-metodo/>
- Dinámicas de concentración y atención. (n.d.). Recuperado el 27 de Febrero de 2020, de <http://dinamicasyexpresioncorporal.blogspot.com/p/dinamicas-de-concentracion-y-atencion.html>
- Garrido, A. Á. (2010). *Identidad personal y donación: la configuración del yo en la acción dramática* (Vol. 2). Eutelequia.
- Inés Plebani, M. (2019). *La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación* (página 2)-Monografias.com. Recuperado de: <https://www.monografias.com/trabajos44/memoria-emotiva/memoria-emotiva2.shtml>
- Mauro, K. (2008, July 14). Informe I. El sistema Stanislavski. Recuperado el 27 de Febrero de 2020, de <http://www.alternativateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>

- Mila. (1970, Enero 1). *Técnica Adler de la Imaginación*. Recuperado de <http://mtedanzateatro.blogspot.com/2013/08/tecnica-adler-de-la-imaginacion.html>
- Nefertiti. (2009, 1 de Enero). *La Relajación según Stanislavski*. Recuperado el 27 de Febrero, 2020, de <http://arte-unico.blogspot.com/2009/03/la-relajacion-segun-stanislavski.html>
- Nolan, C., Thomas, E., Roven, C. (Productores). Y Nolan, C. (Director). (2008). *El Caballero de la Noche*. [Película].EEUU: Legendary Pictures y Syncopy Films.
- Polanski, R., Benmussa. R., Sarde, A., Gutowski, G. (Productores). Y Polanski, R. (Director). (1990). *El Pianista*. [Película].Alemania: Studio Babelsberg.
- Real Academia de la Lengua Española, D. (2014). *Real Academia Española* (RAE). 23 Edición. Madrid: España.
- Sirna, G. (2015, Diciembre 28). *Los Principios del Sistema Stanislavski*. Recuperado de <https://medium.com/@guidosirna/principios-del-sistema-stanislavski-bf2c70e130e3>
- Stanislavski, K. (1936). *Memoria de las emociones*. En K. Stanislavski. (Ed.). *Un actor se prepara* (p 139). Moscú: Ulises Editorial.
- Stanislavski, K. (2009). *Perspectiva del actor y del papel*. En K. Stanislavski. (Ed.). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (pp. 215-227). Barcelona: Alba Editorial.
- Stanislavski, K. (2015). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.
- Stanislavski, K. (2018). *El trabajo del actor sobre su papel*. ALBA Editorial.

Suckle, R., Roven, C., Snyder, Z. (Productores). Y Ayer, D. (Director). (2016). *Escuadrón Suicida [Película]*. EEUU: DC Entertainment.

Taller de teatro basado en el Sistema de Interpretación de Konstantín Stanislavski. (2014). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=CJfd6_Gp5a8

Velarde, C. (Método Madrid Producciones). (27 ago. 2017). *La memoria emotiva* (Archivo de video). Recuperado de: <https://youtu.be/qbmfmhfsoru>

