

¿Cómo la memoria emotiva influye en el actor al crear un personaje?

María Alejandra Ramírez González

Asesor: María Jesús Monsalve

Proyecto de Grado

Marymount School

Medellín

2014

1. Tabla de contenido

2. RESUMEN.....	3
3. INTRODUCCIÓN.....	4
4. OBJETIVOS.....	5
4.1 General	5
4.2 Específicos.....	5
5. LA MEMORIA.....	6
5.1 Memoria sensorial.....	7
5.2 Memoria a corto plazo.....	7
5.3 Memoria a Largo Plazo.....	8
6. LA MENTE EMOCIONAL ASIENTO DE LAS EMOCIONES.....	10
5.1 Características de las emociones	11
7. KONSTANTIN STANISLAVSKI.....	13
8. LEE STRANSBERG.....	15
9. MEMORIA EMOTIVA SEGÚN STANISLAVSKI.....	16
10. LA PREPARACIÓN DE UN PERSONAJE.....	20
9.1 Acción	20
9.2 La perspectiva en la construcción de un personaje.....	22
11. LA MEMORIA Y EL JUEGO REALIDAD FICCIÓN.....	24
12. CONCLUSIÓN.....	29
13. ANEXOS.....	30
14. BIBLIOGRAFÍA.....	33

¿Cómo la memoria emotiva influye en el actor al crear un personaje?

2. RESUMEN.

Los aspectos analizados y desarrollados en mi investigación, fueron conocer a profundidad el uso de esta herramienta en la vida actoral.

Uno de los aspectos más interesantes del cine es la capacidad que este tiene de transportarnos interiormente hasta las historias que nos quiere narrar. Esto es posible en gran parte por la capacidad que tienen los actores de hacer una correcta puesta en escena de sus personajes, entrando hasta el fondo de sus historias para revelarnos el mundo de sus sentimientos y emociones.

Ha causado gran curiosidad la manera cómo los actores pueden realmente ponerse en la piel de otro y recurriendo a sus habilidades particulares, dar realmente vida a un personaje. De hecho, esto llega a tal punto que la vida de muchos actores se ve muy permeada por la personalidad de algunos personajes que han interpretado. Y en este sentido de encarnar las emociones, resulta muy interesante el tema de cómo un actor hace uso de la memoria emotiva, como herramienta que le permite realmente penetrar en los sentimientos del personaje, e incluso expresarlos como si fueran los suyos propios.

Investigar acerca de este tipo de memoria, permitió en primer lugar, conocer a profundidad este aspecto de la vida de los actores, mirar igualmente la influencia de los personajes que representan en su propia vida y finalmente tener una mirada crítica sobre quienes constituyen la materia prima del séptimo arte.

3. INTRODUCCIÓN.

Dentro del amplio tema de las artes, el cine ocupa un papel privilegiado, sobre todo si tenemos en cuenta el impresionante desarrollo que ha sufrido en los últimos decenios, y su amplia difusión, que lo ha llevado a convertirse en un elemento cultural de primer orden.

En el mundo del séptimo arte los actores juegan un papel fundamental: son ellos los que a través del encarnar los diversos personajes nos llevan a acercarnos a esos mundos donde es cada vez más estrecha la diferencia entre fantasía y realidad.

En este proceso, son muy importantes las facultades del actor, entre las que se cuentan el buen uso que pueda hacer de la memoria emotiva, que permite darle el carácter dramático a muchas de las escenas.

4. OBJETIVOS.

4.1 General

Conocer a profundidad las implicaciones que tiene el ejercicio de la memoria emocional en la vida de los actores.

4.2 Específicos

4.2.1 Estudiar a profundidad el fenómeno de la memoria emocional y sus aplicaciones en el campo de la actuación.

4.2.2 Analizar el impacto que produce en los actores la personificación del estado emocional y los roles de sus personajes.

4.2.3 Comprender la manera cómo la memoria emocional establece el vínculo realidad-ficción en una escena u acto.

5. LA MEMORIA.

Según el libro “La memoria huma” en el capítulo 7 tomado de la página web mcgraw-hill.es. La memoria se describe como la capacidad o poder mental que permite retener y recordar, mediante procesos asociativos inconscientes, sensaciones, impresiones, ideas y conceptos previamente experimentados, así como toda la información que se ha aprendido conscientemente. Somos quienes somos gracias a lo que aprendemos y recordamos. Sin la memoria no seríamos capaces de percibir, aprender, pensar, no podríamos expresar nuestras ideas y no tendríamos identidad, porque sin recuerdos sería imposible saber dónde estamos o quiénes somos y nuestras vidas perderían sentido.

Los psicólogos tratan de explicar y comprender cómo la memoria, que es una función cerebral superior, registra los sucesos como recuerdos y cómo asociamos unos recuerdos con otros.

Richard Atkinson y Richard Shiffrin desarrollaron la teoría multialmacén de la memoria, y reconocieron tres sistemas de memoria que se comunican e interactúan entre sí que se referencia del libro “La Memoria Humana” cogido de la página web mcgraw-hill.es/. Estas son:

- **Memoria sensorial (MS):** registra las sensaciones y permite reconocer las características físicas de los estímulos.
- **Memoria a corto plazo (MCP):** guarda la información que necesitamos en el momento presente.
- **Memoria a largo plazo (MLP):** conserva nuestros conocimientos del mundo para utilizarlos posteriormente. Es nuestra base de datos permanente.

5.1 Memoria sensorial

Registra la información que proviene del ambiente externo (imágenes, sonidos, olores, sabores y el tacto de las cosas) durante un tiempo muy breve (un segundo). La MS explora las características físicas de los estímulos y registra las sensaciones. Los rasgos físicos de los estímulos, su forma, color, intensidad, son determinantes en el registro de la información. La capacidad de la MS es grande y existe un subsistema para cada sentido. La memoria icónica registra la información en forma de iconos (imágenes o figuras) y la memoria ecoica registra sonidos y palabras.

5.2 Memoria a corto plazo

La información almacenada en la memoria sensorial se transfiere en parte a la memoria a corto plazo, antes de pasar a la memoria a largo plazo. La función de la MCP es organizar y analizar la información (reconocer caras, recordar nombres, contestar en un examen, etc.) e interpretar nuestras experiencias.

- La información es codificada en la MCP sobre todo de forma visual y acústica, y en menor medida por signos semánticos. Es una memoria de trabajo que integra todos los conocimientos y recuerdos que importan en la situación presente y ante los problemas del futuro.
- La capacidad de almacenamiento de la MCP es limitada, sólo puede retener siete

informaciones a la vez y sin distracción alguna mientras las registra. Los recuerdos de la memoria a corto plazo se pueden alterar por nuevas experiencias.

- La duración temporal de la información en la MCP es breve, entre 18 y 20 segundos. Si la información se interpreta y organiza de forma lógica, puede ser recordada más tiempo.

5.3 Memoria a Largo Plazo

La memoria a largo plazo contiene nuestros conocimientos del mundo físico, de la realidad social y cultural, nuestros recuerdos autobiográficos, así como el lenguaje y los significados de los conceptos. Aquí la información está bien organizada, facilitando su acceso cuando es oportuno.

- La información de la MLP es semántica cuando el material es verbal, y visual cuando se trata de figuras o gráficos. El código semántico permite establecer relaciones significativas entre la diversidad de conocimientos almacenados.
- La MLP tiene una capacidad ilimitada, no existen fronteras conocidas para la información que en ella se pueda depositar, pero no garantiza su recuperación. En una gran biblioteca, un libro mal acomodado es un libro perdido. También es crucial la organización de la información para su recuperación. Pero la memoria a largo plazo goza de una vida casi propia: De igual forma recuerda y olvida datos involuntariamente.

- En cuanto a su duración, es una estructura de almacenamiento estable y sus contenidos se mantienen durante unos minutos, días e incluso años.

6. LA MENTE EMOCIONAL ASIENTO DE LAS EMOCIONES.

Según la información obtenida del resumen del capítulo de las emociones del libro:

Psicopatología. V. Uriarte, editorial Sianex, 2004. La mente emocional reacciona de forma inmediata y sin considerar las consecuencias, su desempeño es rápido. La mente emocional capta inmediatamente el peligro o riesgo y otras manifestaciones relacionadas, realizando juicios rápidos sobre lo que podemos esperar de los demás, estos juicios que son inmediatos e intuitivos no son precisos y con frecuencia se distorsionan, ya que la mente emocional sacrifica exactitud para ganar rapidez, porque requiere de una reacción inmediata, por ello cambia en fracciones de segundo la expresión facial y corporal, incrementando la frecuencia cardiaca, la presión arterial, provocando además el estado mental que las caracteriza como miedo, terror, pasión, ya que sirven para enfrentarnos a situaciones de amenaza y nos ayudan a tomar una acción. El estado más intenso de las emociones dura segundos, si son significativas como la muerte de un ser querido se prolonga como un duelo, y eventualmente pueden conducir a una depresión.

El recuerdo de una experiencia emocional intensa se acompaña de su propio repertorio de pensamientos automáticos, memorias escogidas y reacciones específicas, que llegan a la conciencia sin pasar por el filtro de la razón y la evaluación de los hechos, comparando situaciones actuales sin precisión, por ello se mantienen sin mucho cambio a pesar del tiempo y se evocan con frecuencia a pesar de circunstancias diferentes.

El ser humano poco recuerda y se percata de los eventos neutros del mundo, más bien tiene presente aquellos que le provocan sentimientos como alegría, tristeza, placer o dolor, por ello las

emociones también contribuyen a consolidar las creencias. Las emociones son un elemento importante para la acción, nos motivan más allá de lo razonable. Las emociones son menos controlables por nuestra voluntad, a menudo se expresan antes de nuestro razonamiento y en oposición a él; y difícilmente permanecen aisladas del resto del aparato mental.

Desde el punto de vista evolutivo, las emociones dan preferencia a percepciones que tienen un significado de valor, se incrementa la atención hacia eventos positivos o negativos, ya que son aquellos que van a proporcionarnos una recompensa o pueden ser una amenaza.

Hay una distinción importante entre las emociones, los sentimientos y los estados de ánimo o afectivos.

La emoción es una respuesta breve que involucra cambios fisiológicos y por lo tanto expresivos dentro de un repertorio automático.

5.1 Características de las emociones

- a) Pueden cambiar constantemente.
- b) Se ven reflejadas con las vivencias y las tiñen o matizan.
- c) Cambian según el sujeto y a quien se dirigen.
- d) No pueden ser permanentes.
- e) Se pueden contagiar a los demás.

El sentimiento es una representación mental de los cambios fisiológicos, se trata de una reacción psíquica positiva o negativa frente a una experiencia o la sensación inmediata y subjetiva de la emoción. El estado de ánimo es una experiencia más duradera que el sentimiento o la emoción, este estado de ánimo impregna cada momento vivencial, que es cambiante, flexible y adaptable hasta cierto punto; un suceso nos puede afligir ahora, pero mañana disfrutamos otras experiencias; los estados de ánimo por lo general son más emocionales, más cambiantes y menos duraderos que en los adultos.

7. KONSTANTIN STANISLAVSKI.

La página web biografiasyvidas.com, Konstantin Stanislavski fue actor, director y teórico teatral ruso. Fundó el Teatro de Arte de Moscú, desarrollo el sistema llamado El Método que pretendía que el mundo emotivo de los personajes fuera proyectado al espectador de forma verídica y alejado de la artificialidad en un efecto de realismo psicológico.

Stanislavski estimulaba a sus alumnos para que llegaran a conocerse a sí mismos, haciendo que estos experimentaran sus sentimientos para así encontrar una naturalidad al hacer una puesta de escena con la ayuda de la memoria emotiva. Les enseñaba a inventar desde su fondo más íntimo una vida ficticia-verdadera y espontánea. El actor debe conseguir encontrarse en un ambiente de auténtica verdad interior, el problema capital para nosotros está en crear en la escena la vida interior del personaje y del drama, adaptando a esta vida extraña nuestros sentimientos personales y todos los elementos vitales de nuestra alma. Sólo un arte lleno de experiencias directas y vitales del actor puede transmitir los matices impalpables y toda la profundidad de la vida interior de un personaje. Sólo un arte así puede enriquecer la experiencia espiritual del espectador.

Su objetivo principal era mostrar un mecanismo diferente al crear un personaje. Por esta razón escribe el libro “La construcción de un personaje” en el cual expone todas sus ideas y su método en forma de un diario. El autor finge escribir cada día como un alumno de escena donde aprende el dialogo, la caracterización, la vocalización y claves para convertirse en un actor. El

libro enuncia sus propias teorías donde el alumno se representa a sí mismo en su carrera de actor, lo cual nos muestra que es un retrato completo del gran autor Konstantin Stanislavski.

8. LEE STRANSBERG.

Director teatral estadounidense de origen polaco. Dedicó su vida a desarrollar técnicas de interpretación desarrolladas en el Teatro de Arte de Moscú por el director Ruso Konstantin Stanislavki.

Lee desarrolló su propio método creando Actor's Studio: la escuela de arte dramático más prestigiosa del momento. En ella logró formar varias generaciones de actores. En las aulas Lee tenía como objetivo básico la continuación de la originalidad de la actuación sobre la escena, donde los procesos emocionales que se experimentan en la vida real eran parte de la actuación. Él exigía a sus alumnos y a los actores que tenían que hacer una búsqueda de sus propias vivencias emocionales. El trabajo se realizaba a partir de la memoria propia o emotiva, lo cual lleva a encontrar las emociones más hondas que lleven a interpretar al personaje con naturalidad.

Lee Expuso sus técnicas de interpretación en el libro Un sueño de pasión.

9. MEMORIA EMOTIVA SEGÚN STANISLAVSKI.

En el diccionario Akal de teatro encontramos la siguiente definición: “la memoria emotiva es un recurso de interpretación propio del método de Stanislavski y Strasberg, consistente en evocar en el actor emociones personales previas, similares a las que experimenta su personaje, para dar a éste mayor veracidad y verosimilitud. La memoria emotiva, que fue postulada como reacción contra la antigua escuela declamatoria, es directamente opuesta al “outside looking in” y al teatro épico brechtiano, dado que este postula la distanciaci3n, mientras que la memoria emotiva, como queda dicho, supone la identificaci3n con el personaje” (García Gómez; p, 539).

Para comprender esta afirmaci3n, detengámonos un momento a considerar lo que sus dos autores, Stanislavski y Strasberg, entendieron como memoria emotiva, y el por qué quisieron utilizarla dentro como herramienta para la actuaci3n.

Inés Plebani, en un artículo sobre la memoria emotiva nos dice que el primer pedagogo teatral que se ocupó de la memoria emocional o emotiva fue el gran maestro Konstantín Serguéievich Stanislavski, (1863-1938), actor, director y autor ruso, nacido en Moscú. Fue quien desarticuló el estilo de actuaci3n grandilocuente que imperaba en su época: una noci3n completamente idealista sobre la actuaci3n, vinculada a conceptos escasamente objetivos como el talento, la intuici3n, el genio o la inspiraci3n; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitiría encontrar al actor estados emocionales auténticos y dejar de depender de la aparici3n azarosa de los mismos.

Fijémonos que según esta apreciaci3n, la memoria emotiva aparece necesariamente vinculada al hecho de que el actor no sólo debe conocer el guion, sino que debe apropiarse del personaje,

mediante el ejercicio de las emociones; la misma Plebani nos hace caer en cuenta que hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena o la bondad, lo que conducía al cliché y a una actuación mecánica; y a este tipo de actuación, Stanislavski opone una actuación orgánica, basada en la verdad escénica, donde 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 elevó al actor a la categoría de creador y esta fue su gran misión.

La propuesta de Stanislavski lleva entonces a que el personaje no se entienda simplemente como algo que se representa, sino como algo que se asume, a partir de la interiorización de la carga sentimental a que responde la memoria emotiva.

Luego nos encontramos también con Strasberger, quien tuvo como su mayor mérito el desarrollar los principios de la teoría de la actuación de Stanislavski (Pelletieri –Dir-; p, 62).

Laura Mogliani nos sintetiza el trabajo de Strasberger de esta manera: “consideraba que la memoria se divide en tres categorías, la memoria mental, la memoria física (aquella que enseña a controlar los movimientos musculares), y la afectiva, dividida a su vez en sensorial (relativa a los cinco sentidos) y emocional o emotiva (referida al recuerdo de los sentimientos). Sin embargo, hay que resaltar que la memoria afectiva era para Strasberger el elemento básico para revivir una vivencia auténtica en el escenario (Pelletieri –Dir-; p, 62).

Ella misma nos describe la manera como Strasberger sugería la puesta en práctica del método: “para que el actor pudiera recrear una experiencia emocional intensa a voluntad, con el fin de poder dominar la expresión de sus emociones, estableció el siguiente ejercicio de memoria

emocional: luego de relajarse, un actor, solamente a través de sus sentidos (memoria sensorial) y no en términos de relato cronológico, trata de recordar un suceso de su vida personal que le provocó una emoción que lo haya afectado profundamente, hasta que logra alcanzar un momento de máxima intensidad emocional, momento en el que debe mantener la concentración para no perder el control de su voluntad y dejarse llevar por la experiencia emocional. Al recuperar la emoción, el actor la podrá utilizar a voluntad; al aprender a recrearla y expresarla, desarrolla la capacidad de controlar la expresión de sus emociones en escena. El actor utiliza como estímulo sus propias vivencias para hallar el medio de expresar la emoción correspondiente a su personaje” (Pelletieri –Dir-; p, 62-63).

Allí encontramos algunos detalles fundamentales:

En primer lugar el hecho de que el uso de la memoria emotiva debe controlarse para no dejarse llevar por la emoción que produce el recuerdo, sino para extraer de ella la emoción, que puede ser útil en cualquier circunstancia. Esto es fundamental sobre todo porque al interpretar un papel el actor no puede mostrarse distraído por el recuerdo, sino que equipado con los sentimientos que ha logrado extraer de sus recuerdos hace de ellos un bagaje para su actuación.

En segundo lugar es fundamental el uso de los sentidos, pues no se trata de quedarse en el simple recuerdo de un hecho histórico, sino saber que tanta emoción provocó y cómo esto impactó en los sentidos, que son los que en definitiva permiten elaborar y controlar la experiencia emocional para ser utilizada en escena.

Ahora bien, nos podemos preguntar ¿Cómo conseguir ese control? ¿Cuál es el proceso para elaborar las sensaciones y emociones sin quedarse en la experiencia?

Tomado de Plebani, Inés. La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación, en la página web monografias.com.

Mogliani, Laura. El método de Strarberg y su productividad en la enseñanza y la puesta en escena porteña. En: Pelletieri, Osvaldo –Dir-. De Eugene O'Neill a Happening: teatro norteamericano y argentino. Ed Galerna. 1996

Gómez García, Manuel. Diccionario Akal de teatro. Ed. Akal. 2007.

10. LA PREPARACIÓN DE UN PERSONAJE.

Según la página web de la academia “Inside the actors studio”, Stanislavski movido por la inquietud de hacer y mostrar un teatro diferente, basado en la veracidad y la autenticidad y alejado de las convenciones teatrales, de los estereotipos y de los mecanismos artificiales, funda en 1897, junto a Vladimir Nemerovich Danchenko, el Teatro de Arte de Moscú.

A través del análisis de sus experiencias, descubre la lógica de la vivencia y del sentimiento interior que modera la conducta externa en la escena y de la cual deriva lo que él consideró el drama auténtico llamado El Método, en donde la teoría y práctica eran inseparables.

Las acciones internas y externas son elementos del sistema planteado por Stanislavski. Pero va a decir que además de estos, que son importantes, se necesitan otros como una serie de aptitudes, cualidades, dones especiales, artísticos, creadores (imaginación, atención, sentido de la verdad, objetivos, antecedentes escénicos, etc.).

9.1 Acción

El drama en la escena es la acción que se está realizando, el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla.

Para Stanislavski *“Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad”* (Stanislavski C.). Entendemos que tener una justificación interna para actuar, es accionar siempre con un fundamento, con un fin. *“Todo lo que se hace,*

aunque sea algo trivial, debe ser realizado con algún propósito, esto es lo que crea vida en la escena”. (Stanislavski)

Esta acción, además, tiene que ser lógica, coherente y posible en la realidad. *“Hay que actuar en la escena no como actores, “en general”, sino como hombres de un modo simple, natural, orgánicamente correcto, libre, como lo exigen, no las condiciones del teatro, si no las leyes de la vida, de la naturaleza orgánica”.* (Stanislavski)

El artista verdadero no debe copiar las manifestaciones externas de las pasiones o los rasgos externos de los tipos. Ni interpretar mecánicamente, de acuerdo con un ritual, sino actuar de una manera real, humana.

Las acciones mecánicas infundadas, sin un fin determinado, suceden en la escena con extraordinaria rapidez, porque no tienen nada que retengan la atención. Las acciones con un fin, son grandes, profundas, complejas, con amplias y lejanas perspectivas, en contraposición a las infundadas que son breves, externas y mecánicas.

Stanislavski clasifica a la acción en interna y externa. La acción interna es crear en la escena la vida interior del personaje representando, su vida psíquica, que se crea con la ayuda del proceso interior de la vivencia, es donde el actor interpreta y transmite sus sentimientos, sus meditaciones y su esencia espiritual. Las emociones que expresa son de su intimidad y valiosas para él y esta se define como el elemento principal del artista. La acción externa es la manifestación exterior de lo que se ha creído internamente.

Un actor debe trabajar en su preparación interna, que crea el proceso de la vivencia, pero al

mismo tiempo debe trabajar en su actuación externa, ya que esta finalmente expresa los resultados de la labor creadora de la emoción, su forma externa de encarnación.

El secreto de este proceso consiste en no forzar el sentimiento, dejar que éste brote por sí solo y no pensar en la sinceridad de las emociones, porque estas no dependen de nosotros, sino que surgen espontáneamente, no se someten a las órdenes ni a la violencia.

Tratar de vivirlas sinceramente, y entonces los “sentimientos que parecen verdaderos” surgirán por sí mismos.

Dirigir toda nuestra atención a las circunstancias dadas. El desafío es crear una emoción auténtica en medio de un entorno artificial. Parte del dilema radica en cómo crear la verdad a partir de objetos imaginarios.

9.2 La perspectiva en la construcción de un personaje

Según el capítulo 20 del libro “La construcción de un personaje” de Stanislavski *“Un actor está dividido en dos partes al actuar”* (Stanislavski, La construcción de un personaje) ya que un actor vive, llora, ríe en el escenario, pero cuando hace esto son sus propias vivencias que le permiten derramar lágrimas o gritar a carcajadas. Esta doble existencia nos muestra el equilibrio entre la vida del actor y la interpretación, la cual es la que el arte se encarga de crear con estas vivencias.

Se necesita una perspectiva la cual se logra al transmitir sentimientos complejos que se mueven en el plano interno del actor y se dan a relucir a la hora de hacer un papel. Son estas emociones las que nos llevan a representar los objetivos planteados en una escena como los deseos, las ambiciones y esfuerzo para la caracterización de un personaje. Se debe viajar al YO

interior para recrear el papel que se desea interpretar. Solo después, cuando un actor haya meditado profundamente, analizado su papel y se haya sentido vivo por dentro de él, podrá interpretar acciones completas, expresar sentimientos verdaderos, en vez de verse sometido a objetivos limitados, a frases y a palabras aisladas.

11. LA MEMORIA Y EL JUEGO REALIDAD FICCIÓN.

Como hemos visto, uno de los objetivos de recurrir a la memoria emotiva es el de poder recrear con la mayor fidelidad posible los sentimientos que involucra cada personaje en sus distintas facetas; sin embargo, se han visto casos en que justamente la exploración de esa faceta profunda de los sentimientos puede llevar a que el actor termine por confundir su propia realidad con la realidad de su personaje o termine por verse atrapado en ella.

El periodista Ernesto Chávez escribió hace poco un reportaje acerca de uno de los casos más renombrados en este sentido, en el que hizo un brillante análisis de lo ocurrido; allí nos dice:

La brillante interpretación de Joker o Guasón, el archienemigo de Batman, llevó al actor estadounidense, Heath Ledger, a la cumbre del séptimo arte en Hollywood, al ganar un Óscar por el mejor actor de reparto en la película *The Dark Knight*, *El Caballero de la Noche*, aunque murió antes del estreno.

El anterior Guasón, interpretado por Jack Nicholson, era violento, espectacular y con una ironía malvada, propios de una película de acción, pero el personaje de Ledger, llegó a niveles de perversidad y sadismo nunca antes vistos en la saga de Batman, a través de toda su historia, al extremo de convertirse en una especie de leyenda negra que ha puesto en alerta a psiquiatras y policías en todo el mundo.

El periódico estadounidense *Daily News*, profundizó sus investigaciones en este lado oscuro de la película, publicando la comparación entre los dos actores que han interpretado el papel de El Guasón para el cine: el difunto Heath Ledger y el icónico Jack Nicholson.

(Anexo 1)

Al preguntarle a Nicholson en torno a la muerte del joven australiano y su estrés por interpretar al eterno enemigo de Batman, el veterano actor que había interpretado al Guasón en 1989, respondió: *“bueno, yo se lo advertí”*.

Para nadie era un secreto la obsesión que parecía torturar al actor de 28 años de edad, y el estrés en que se había hundido para introducirse en el papel de su personaje, no solo en los gestos sino en la mente criminal que lo llevaba a matar sin una pizca de remordimiento, como un ser infernal que no se detenía ante nada.

El propio Ledger confesó que el papel de Joker (Guasón) lo hacía dormir solo dos horas al día. *“No podía parar de pensar, mi cuerpo estaba exhausto y mi mente seguía activa”*, dijo al comentar la aureola del payaso maldito que, en pleno siglo XXI y adelantos tecnológicos, está rodeado de misterio, pese a ser de ficción.

Los papeles de seres terroríficos de ficción han terminado, muchas veces, por dominar a los actores que pasaron de la interpretación escénica a ser parte una experiencia tortuosa, en una especie de frontera tenue entre la realidad y las proyecciones de sus demonios internos.

El papel de Joker o Guasón representó para Heath Ledger no solo un desafío profesional, pese a ser un personaje de los comics llevado a la pantalla, sino que decidió hurgar en la mente criminal que debería tener el enemigo de Batman.

En un principio, de acuerdo a sus propias declaraciones, vio al Joker de The Dark Knight como un *“payaso psicópata, asesino en serie y esquizofrénico sin un gramo de empatía”*. Sin embargo después fue obsesionándose por lograr una caracterización perversa y cruel, más allá de lo que se proyectaba en el libreto. De esa manera, decidió prepararse para interpretar a Guasón, estudiando hasta el mínimo detalle la conducta de los psicópatas asesinos.

Al ser entrevistado por la revista Empire, Ledger declaró:

"Fui a una habitación de hotel en Londres varias veces durante un mes, me encerré, llevé un pequeño diario y experimenté con voces — era importante tratar de encontrar una voz y una risa un tanto icónica. "Terminé aterrizando en el reino de un psicópata: alguien con muy poca conciencia de sus actos".

(Anexo 2)

Días después Ledger parecía arrepentirse de su obsesión y cambió su punto de vista hacia el personaje, describiéndolo como *"simplemente un payaso absolutamente sociópata, con sangre fría y asesino en serie"*.

El entusiasmo de Ledger era avasallador y, como declaró a Empire, el director cinematográfico, Christopher Nolan, le dio carta libre para que desarrollase libremente al Guasón.

El actor encontró a Guasón *"divertido, porque no hay límites sobre lo que el Joker puede decir o hacer. Nada lo intimida, y todo es una gran broma para él"*. No se imaginaba que terminaría por obsesionarse en una caracterización perversa del enemigo de Batman, entrando en un estrés que lo llevaría consumir fármacos de toda clase, hasta encontrar la muerte.

Y además del mismo Ledger, James Olson, un joven disfrazado de payaso demoníaco, ingreso a una sala cinematográfica donde se estrenaba la última película de la saga de Batman, asesinando a doce personas. También estaba obsesionado con la mente criminal de Guasón.

Pero el de Ledger no es el único caso, podemos mencionar también algunos otros.

(Anexo 3)

Uno de los casos emblemáticos fue el de Bela Lugosi, maestro del terror y el primer actor que interpretó al conde Drácula en el cine. Falleció de un ataque al corazón a la edad de 73 años en Los Ángeles, California, mientras se encontraba sentado en una silla un 16 de agosto de 1956. Nunca le abandonó la sombra del conde maldito en noches de luna llena y, como bien indicaba en su testamento, fue incinerado llevando puesto su disfraz de vampiro, en el Holy Cross Cemetery de Culver City, California.

El campeón olímpico de natación, Johnny Weissmüller dio vida a Tarzán en más de una docena de cintas entre 1932 y 1949. Su última aparición en el cine fue con Won Ton Ton, en 1976.

(Anexo 4)

Se casó seis veces y la última fue María Brook, con quien en 1979 se fue a vivir a Acapulco (México), cerca de donde había rodado su última película. En su residencia terminó convirtiéndose mentalmente en Tarzán, aullando y trepado en los árboles.

Todos estos casos nos llevan a pensar de qué manera puede realmente influir el uso de la memoria emotiva en los actores, al punto que muchas veces podría llevarlos a perder la noción de su propia realidad para involucrarse completamente en la realidad de sus personajes al punto de que su mundo pudiera parecer absorbido por el mundo irreal y fantástico del personaje al que le han dado vida.

Esto reabre la polémica: El actor debe realmente adentrarse en los sentimientos del personaje, o simplemente debe hacer una representación externa de ellos como se hizo hasta el teatro del

siglo XIX. Tomado de Chávez, Ernesto. Sadismo del Guasón obsesionó a Ledger hasta la muerte. Información tomada de la página web cronicaviva.com.

12. CONCLUSIÓN.

Como hemos visto, la creación de un personaje va mucho más allá de aprender un guión y seguir una secuencia de escenas. Implica realmente un proceso de encarnación de sentimientos y emociones; es en este sentido en el que la memoria emotiva resulta útil y provechosa como herramienta que permite acudir a los recuerdos de sensaciones y emociones del pasado.

Aunque parezca una técnica simple, los estudios han demostrado lo contrario. Es toda una teoría comprobada que se debe emplear luego de estudios y procesos; y de esto modo llegar al punto de interpretar y desarrollar a cabalidad un personaje.

El estudio de esta teoría nos enseña igualmente que es necesario tener cuidado para evitar los excesos a los que se puede llegar, y esto exige un buen uso de las emociones.

13. ANEXOS.

Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3



Anexo 4



14. BIBLIOGRAFÍA.

Stanisvlaski, C. *La construcción de un personaje*. Skla .

Stanislavski, C. *La Construcción de un personaje*. Skla.

Stanislavski, C. *La construcción de un personaje*. Skla.

Stanislavski, C. *La contrucción de un personaje*. (Skla, Ed.)

Plebani, Inés. La memoria emotiva y su discutida eficacia para la actuación. En:

<http://www.monografias.com/trabajos44/memoria-emotiva/memoria-emotiva.shtml#ixzz3C7go59RP>

Mogliani, Laura. El método de Strarberg y su productividad en la enseñanza y la puesta en escena porteña. En: Pelletieri, Osvaldo –Dir-. De Eugene O'Neill a Happening: teatro norteamericano y argentino. Ed Galerna. 1996

Gómez García, Manuel. Diccionario Akal de teatro. Ed. Akal. 2007

<http://www.psicoactiva.com/arti/articulo.asp?SiteIdNo=136>

<http://www.mcgraw-hill.es/bcv/guide/capitulo/8448180607.pdf>

<http://temakel.net/node/366>

http://www.victoruriarte.com/La_mente_emocional.html

Resumen del capítulo de las emociones del libro: Psicopatología. V. Uriarte, editorial Sianex, 2004

<http://www.actors-studio.org/new/2013-09-01-00-48-34/actuacion/5-constantin-stanislavsky-i>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/strasberg.htm>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>

Tomado de Chávez, Ernesto. Sadismo del Guasón obsesionó a Ledger hasta la muerte. En:

<http://www.cronicaviva.com.pe/index.php/component/content/article/57-cuestion-previa/46738->

[sadismo-del-guason-obsesiono-a-ledger-hasta-la-muerte](#)