



El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto

Karina Mauro

(Universidad de Buenos Aires e Instituto Universitario Nacional de Artes)

El presente artículo se propone realizar una aproximación teórica a los fundamentos de la Actuación propuesta por el Método de las Acciones Físicas del pedagogo argentino Raúl Serrano. Esta indagación forma parte de una investigación mayor, que tiene por objeto la elaboración de un Modelo de Análisis teórico de la Actuación Teatral a partir de las metodologías de mayor relevancia en el campo teatral porteño¹.

Basado en lo que se conoce como la *segunda parte* de la obra stanislavskiana, en la que el maestro ruso arriba a la síntesis metodológica ausente en la profusión terminológica y técnica de sus escritos iniciales y en elementos de la dialéctica marxista, el pedagogo argentino Raúl Serrano elabora su Método de las Acciones Físicas. En el mismo, el sujeto se halla presente en la Actuación a través de su acción, exceptuando toda especulación racional o emotiva que lo aisle de las circunstancias de la escena. Para ello, y si bien la Actuación se define como el resultado de un proceso realizado con anterioridad y por fuera de la *situación de actuación* propiamente dicha², la acción es concebida como acontecimiento en el aquí y ahora, y no como elaboración conceptual o narrativa establecida previamente. De este modo, el Método de las Acciones Físicas enfatiza el carácter contingente y la lógica de *acción táctica*³ inherente a la Actuación.

¹ "La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño" tesis doctoral inédita, defendida en 2011, en la Universidad de Buenos Aires.

² Denominamos "situación de actuación" a la relación directa entre actor y espectador en un espacio y tiempo determinado. En la misma, el actor realiza acciones efectivas que no difieren de las acciones cotidianas más que en su falta de otra utilidad o justificación que la de ser observadas por otro sujeto. A su vez, éste, al prestar su mirada, hace posible la capacidad de accionar del actor.

³ Michel De Certeau (*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: UI, 2007) define a la lógica de acción táctica en contraposición a la lógica de acción estratégica, que consiste en el "cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un <<ambiente>>" (*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: UI, 2007; p. XLIX). Consideramos que en el caso de la representación teatral, la trama creada por el dramaturgo constituye una estrategia en tanto circunscribe a la escena como un lugar propio, a



El posicionamiento del actor en la situación de actuación de cara a la acción, es brindado por la Estructura Dramática, en tanto instancia mediadora entre la trama aportada por el texto dramático y el diálogo con los otros actores, y con los elementos y circunstancias presentes en la escena. En principio, la Estructura Dramática funciona como una contención a la lógica de acción táctica desplegada por la Actuación, debido a que el Método de las Acciones Físicas es una metodología eminentemente relacionada con la representación de carácter transitivo⁴, basada en un texto dramático, cuya puesta en escena es realizada bajo las órdenes de un director. No obstante, la propuesta de Raúl Serrano ofrece la máxima apertura y disponibilidad del actor realista a la situación de actuación. Esto es así, porque la Estructura Dramática es una organización cerrada, que implica un punto de partida (la trama) y de llegada (la representación de carácter transitivo de la misma), pero admite una gran movilidad interna. Se trata de una herramienta simple que, a partir de unos pocos elementos, le otorga al actor una gran libertad de acción (en tanto acontecimiento efectivo, que no admite la mera traducción escénica de imperativos narrativos), en el aquí y ahora de la situación de actuación.

El principal objetivo del Método de las Acciones Físicas es lograr la organicidad en la representación del personaje, pero hace especial hincapié en la imposibilidad

través de un orden según el cual los elementos presentes se distribuyen en relaciones de coexistencia, excluyendo la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Esto provee una estructura estable que hace posible una posición de retirada, distancia y previsión, que se da a sí misma un proyecto global y totalizador. La lógica de acción táctica, en cambio, constituye una poética oculta, una producción alternativa, que no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden dominante. Dichas prácticas no subvierten al mismo mediante el rechazo o el cambio, sino mediante una manera propia de utilizar, con fines y en función de referencias propias, el sistema ajeno del cual el sujeto de la acción no puede huir. La lógica de acción táctica se define entonces como un "cálculo que no puede contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro" (p. L). Dado que depende de las circunstancias en que "el instante preciso de una intervención transforma en situación favorable" (p. 45), la táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, distancia o de previsión. Es "ciega y perspicaz, como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia" (p. 44). Consideramos que en el seno del hecho teatral, la actuación se desarrolla mediante una lógica de acción táctica, en tanto se halla inserta en un campo ajeno, determinado por la estrategia diseñada por el dramaturgo o el director, a través de la trama, el sentido o todo aquello que privilegie la dimensión transitiva de la representación.

⁴ Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (*Escribir las prácticas*, Buenos Aires, Manantial, 1996) distingue dos dimensiones de la representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto o imagen nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo. Si bien Chartier afirma que ambas dimensiones coexisten en toda enunciación, aquello que denomina como "las modalidades de la <<preparación>> para comprender los principios de la representación" (p. 90) puede provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.



de arribar a la misma a partir de un plan previo, ensayado con anterioridad y repetido durante la situación de actuación (aspecto presente en la primera parte del *sistema* Stanislavski y sobre todo en el Método Strasberg). Por el contrario, se concibe la organicidad en tanto que aquello que el actor hace en la situación de actuación, aun cuando tienda a la ausencia de distancia con el personaje, es único e irrepetible.

Si bien la Estructura Dramática es tributaria de la estrategia del autor, la misma es disminuida al mínimo y traducida en un marco escueto para el accionar del actor en situación de actuación. De este modo, aun basándose en un profundo desarrollo teórico, el Método de las Acciones Físicas se traduce en una propuesta metodológica simple para el actor. Merced a la Estructura Dramática, el mismo puede posicionarse en la situación de actuación *a futuro*, es decir, asumiendo la indeterminación de la acción en el seno de un marco estable. De este modo, el personaje es un resultado del accionar del actor a partir de la asunción de los *quieros* del personaje: "Obrando como sujeto agente [el actor] se construye a sí mismo como personaje"⁵. Pero aun más, es el propio actor el que se constituye como tal en tanto acciona *como lo haría el personaje*, dado que la Actuación es una praxis en la que se conoce haciendo y se hace conociendo, por lo que el actor se convierte en sujeto y objeto de su trabajo⁶.

Como resultado, la Actuación según el Método de las Acciones Físicas respeta la trama (en tanto sentido que se halla *mas allá* de la representación y que ésta sustituye), pero valoriza a la acción como acontecimiento, en tanto inmanente e indeterminado. De este modo, si bien el actor se halla inmerso en la estrategia del otro (la Estructura Dramática que deriva del texto), logra desempeñarse mediante una lógica táctica a través de su acción en el aquí y ahora⁷.

En este contexto, la implicancia personal del actor deja de estar relacionada con el relato biográfico, tal como lo estaba en otros estadios y versiones del

⁵ Serrano, Raúl. *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, Atuel, 2004, p. 18

⁶ Cabe mencionar que Raúl Serrano retoma de la dialéctica marxista, una de sus principales fuentes teóricas, la condición del sujeto como resultado más que como causa de su hacer, y no de una perspectiva psicoanalítica, a pesar de los puntos de contacto que esta concepción pudiera tener en ambos universos teóricos.

⁷ Se trata de la capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente (y no de la ausencia total del mismo) y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos, de la que Michel De Certeau (ob. cit.; 2007) da cuenta a partir del ejemplo de la figura del equilibrista.



sistema Stanislavski, para residir en el *estilo de hacer* que el sujeto despliega en sus acciones. El actor no obtiene sus contenidos psíquicos por introspección, sino que las características singulares o *estilo personal* de su Actuación son un *efecto* del compromiso del propio cuerpo del sujeto con el accionar en escena. En este sentido, la premisa del Método de las Acciones Físicas es que el cuerpo no recuerda de manera voluntaria, sino poniéndose en acción. Serrano afirma que el pasado "se lleva puesto" y aparece cuando se pone en acto. Se trataría, por lo tanto, de una actualización y no de un recuerdo efectivo, aspecto sobre el que se basa la noción de transferencia en el psicoanálisis⁸ y sobre el que el mismo De Certeau hace hincapié, cuando afirma que la memoria es ejecutada por las circunstancias y se desarrolla con la relación, mientras que se atrofia cuando se autonomiza en lugares propios, es decir, cuando se convierte en una estrategia⁹.

A continuación ahondaremos en el Método de las Acciones Físicas.

En primer lugar, analizaremos su elaboración por parte de Constantín Stanislavski, en los últimos años de su vida. En segundo término, profundizaremos en el desarrollo que el pedagogo argentino Raúl Serrano realizó del mismo.

La segunda parte de la obra de Constantín Stanislavski

Las elaboraciones stanislavskianas dadas a conocer con el término *sistema*, se trataban, no obstante, de un conjunto de observaciones y reflexiones personales acerca de la aplicación de incipientes premisas metodológicas, en pos de lograr una Actuación orgánica. Es por ello que dichos postulados se tornaban contradictorios en varios aspectos, al tiempo que los conceptos y las herramientas metodológicas que proponían, resultaban excesivamente abundantes. No obstante, a pesar de la

⁸ Si bien el psicoanálisis caracteriza a la transferencia como la base de la cura, no es este un proceso que se dé exclusivamente en la instancia terapéutica. La transferencia es una relación que no busca reproducir lo reprimido como recuerdo (lo cual es imposible) sino actualizarlo, esto es, convertirlo en potencia actual, en acto. La premisa es que una situación actual es vivida a partir de un modelo que se halla reprimido, y por lo tanto perdido, pero que se repite en la nueva experiencia, se actúa de nuevo. No siempre este modelo es pernicioso para el sujeto (en caso de que lo fuera, la transferencia formará parte del ámbito de la cura). En una situación no patológica, este modelo constituye el estilo personal del sujeto, que deja marcas en sus enunciados, obras u acciones. Para mayor información ver Freud, Sigmund. "Sobre la dinámica de la Transferencia" (1912) y "Recuerdo, repetición y elaboración" (1914), en *Obras Completas*, Tomo XII, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

⁹ De Certeau, ob. cit.



difusión de sus investigaciones en otras partes del mundo durante la década del 20¹⁰, Stanislavski continuó su experimentación hasta su muerte, acontecida en 1938. Sólo hacia el final de este trabajo, Stanislavski pudo plasmar aquella profusión terminológica en un planteo sistemático y abarcador, en el que la tarea actoral es entendida como un proceso organizado alrededor de un único concepto metodológico básico: la acción física.

La premisa consiste en que es la acción la que desencadena los procesos emotivos del actor, lo cual implica una concepción del sujeto y de su psiquis completamente opuesta a la manejada por Stanislavski anteriormente. Como corolario, en el Método de las Acciones Físicas, la acción reemplaza a la vivencia en tanto elemento articulador¹¹, que permite arribar a una Actuación orgánica.

El momento que divide la obra del teórico ruso está dado por la constatación de que el sujeto no puede sentir a voluntad, ni aún *entrenándose* para ello. Es entonces cuando esboza el Método de las Acciones Físicas en unos pocos escritos realizados entre 1933 y 1936¹². Stanislavski afirma allí que las acciones físicas son sustanciales y tangibles y, por lo tanto, constituyen el material que el actor tiene a su alcance. Es necesario, entonces, recurrir a las acciones desde el principio y no llegar a ellas como resultado final. Cuanto más sencilla es la acción física, más fácil es alcanzar la organicidad, alejando al actor de una Actuación mecánica: "Alcanzar la emoción de esta manera impide toda violencia y el resultado es natural, intuitivo y completo"¹³

¹⁰ Motivo por el cual las reelaboraciones basadas en este estadio del *sistema* suelen reproducir (y hasta exacerbar) las falencias mencionadas, tal como sucede con el Método Strasberg

¹¹ En lo que se conoce como la primera parte del *sistema*, la vivencia constituye el elemento articulador: posiciona al actor en la situación de actuación, mediatizando su vínculo con el público, establece un puente entre la preparación y la Actuación propiamente dicha, constituye la continuidad entre la formación y el ejercicio de la profesión, subordina la acción actoral al personaje a representar (determinado por el subtexto y garantizado por la lectura del director), y modula la concordancia entre la mente y el cuerpo del sujeto (lo cual responde a una concepción dualista del mismo). La vivencia se propone también como el vínculo ideal entre los procesos voluntarios llevados adelante por el actor y su "subconsciente", garantizando la aportación de lo propio y original del sujeto, que se halla limitado así a lo discursivo e intencional, y siempre en subordinación a la trama.

¹² "Complementos para el trabajo sobre el papel de *El Inspector*", "Sobre la importancia de las acciones físicas", "Una nueva forma de abordar el papel" y "El esquema de las acciones físicas", en Constantin Stanislavski, *Obras Completas*, Buenos Aires, Quetzal, 1993.

¹³ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, México, Constancia, 1997, p. 127.



Alejado entonces del psicologismo inicial, el punto de partida de la Actuación pasa a situarse en la acción, entendiendo que la vivencia será un efecto de la misma, que surgirá por añadidura. Tal como en la primera parte del *sistema*, en el Método de las Acciones Físicas las circunstancias y el *si mágico* continúan siendo las premisas, pero ya no de la emoción pensada como motor de la acción, sino de aquello que el actor tiene que *hacer* efectivamente en escena. El origen de la emoción está en las circunstancias y las relaciones entre unos y otros personajes, y no en el autoanálisis¹⁴. Es en las circunstancias donde radican el poder y la significación de las acciones, y no en las emociones. Por lo tanto, y contrariamente a lo sostenido anteriormente, Stanislavski afirma ahora que no se puede trabajar directamente con las emociones:

¿Para qué estar sentados durante meses y meses frente a la mesa, tratando de exprimir desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción? Con lo que vosotros concluís, es decir, con las simples acciones físicas, nosotros comenzamos. Usted mismo admite que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea, por las acciones físicas, por toda su línea ininterrumpida, por "la vida del cuerpo humano"? ¿Decís que el sentimiento sigue a la acción en el papel creado y bien concluido? Pero en un principio, cuando no está aun creado, aquel también sigue la línea de las acciones lógicas. Tratad pues de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando al personaje?¹⁵

No obstante la mayor sistematicidad y síntesis de la última parte de la obra de Stanislavski, la misma no alcanzó a tener la difusión de la primera. Por un lado, la Unión Soviética ya había promovido al realismo y a la obra anterior de Stanislavski como estéticas oficiales e impidió cualquier intento de cambio, aun cuando el Método de las Acciones Físicas se hallara más cercano a la teoría de la praxis marxista, dado que proponía "comenzar el trabajo desde sus pautas materiales, visibles, para desde allí, generar o crear las condiciones para la aparición de la vida

¹⁴ Para mayor información, ver también Juan Antonio Hormigón, "El oficio del actor", en Don Richardson, *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

¹⁵ Stanislavski, ob.cit., 1993, p. 340.



subconsciente"¹⁶. Por otro lado, maestros y metodologías tributarios de la primera parte del *sistema*, se hallaban plenamente instalados en los campos teatrales de varios países del mundo (fundamentalmente, en los Estados Unidos), lo cual también sofocó nuevas indagaciones que implicaran la revisión de los propios postulados, que contaban ya con un amplio historial de éxitos y difusión.

El desarrollo del Método de las Acciones Físicas por Raúl Serrano

Raúl Serrano nació en San Miguel de Tucumán, en 1934. Se desempeñó como actor y director entre los años 1952 y 1957¹⁷. Propició la creación de varios teatros independientes en Tucumán, y viajó a Moscú, representando a la Federación Argentina de Teatros Independientes. Posteriormente, fue becado por el gobierno rumano para estudiar en el Instituto de Teatro y Cinematografía de Bucarest, "Ion Luca Caragiale". En 1961 se graduó como Licenciado en Artes, especialidad Teatro. Permaneció en Bucarest hasta 1967, realizando varios montajes y asistiendo a su maestro Moni Ghelester, merced al cual tomó contacto con el "Método de las Acciones Físicas" de Stanislavski. De regreso en Buenos Aires, realizó seminarios con el propio Lee Strasberg y con Jean Vilar y comenzó a dirigir¹⁸ y a enseñar regularmente. Se desempeñó como profesor en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), entre 1974 y 1976. En 1981, fundó la Escuela de Teatro de Buenos Aires (ETBA), en la que transmite el Método de las Acciones Físicas hasta la actualidad. También dictó clases en la carrera de Artes de la UBA y en ciudades del interior y el exterior del país y ha sido asesor artístico del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini".

Dado que fue el primer pedagogo de Latinoamérica en desarrollar teóricamente el Método de las Acciones Físicas, Serrano debió apelar, por un lado, a la demostración racional del mismo y, por otra parte, a la crítica de otras lecturas

¹⁶ Serrano: 2004, Pp. 101

¹⁷ Poniendo en escena *Otra vez el diablo*, de Alejandro Casona (1952), *El marinero desconocido*, de Alexander Gladkov (1953), *El sembrador*, de Rodolfo González Pacheco (1954) y *El médico fingido*, de Moliere (1957), entre otras obras.

¹⁸ Puso *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto (1970), *El proceso*, basada en la obra de Franz Kafka (1976), *Mateo*, de Armando Discépolo (1979) y *Tute cabrero*, de Roberto Cossa (1980).



de la obra de Stanislavski que se hallaban plenamente instaladas en nuestro campo teatral, nos referimos específicamente al Método Strasberg¹⁹.

En lo que respecta a la argumentación teórica de la metodología propuesta, Serrano ha desarrollado una indagación permanente, evidenciada en los varios volúmenes que ha publicado²⁰. En los mismos, el pedagogo tucumano ha desplegado una estrategia discursiva de corte cientificista, apoyando sus argumentos tanto en observaciones empíricas, como en la indagación interdisciplinaria, recurriendo a elementos de la filosofía de la praxis, especialmente a la dialéctica marxista. El estilo utilizado por Serrano es fuertemente didáctico, entendiendo a la enseñanza de la Actuación como una disciplina específica que debe establecer parámetros pedagógicos claros y explícitos.

Serrano afirma que el principal objetivo de la misma es que el alumno domine la técnica (entendida como el uso de los procedimientos objetivos en las condiciones de la escena) para que, a partir de allí, pueda desarrollar la creación. No obstante, considera que la pedagogía y el acto creativo son usualmente confundidos, dado que los artistas actúan como profesores, como si sus carreras creativas los habilitaran para ello, y los maestros proceden con sus alumnos como si lo que tuvieran entre manos fueran obras de arte que debieran expresarlos:

¹⁹ Además de convertirse en la metodología de Actuación hegemónica en nuestro campo teatral hasta la postdictadura, la primera parte del "sistema" Stanislavski (adoptada por los teatristas porteños hacia fines de la década del 50) propició el exitoso ingreso del Método Strasberg. El mismo se caracteriza por sustituir la noción de vivencia por la de emoción. Esta modificación ocasiona el aislamiento del resultado actoral respecto de la trama, la consiguiente elevación del ejercicio, aislado de la situación de actuación, como premisa metodológica por antonomasia, la preponderancia de estereotipos vinculados a una Actuación de calidad en la conformación de la identidad como actor, y la priorización de la introspección. La introducción del Método Strasberg en el campo teatral porteño funcionó como legitimación de las experiencias que los pedagogos y directores venían realizando intuitivamente a partir *sistema* Stanislavski, y contribuyó a dinamizar la aplicación de la metodología de Actuación realista en textos dramáticos que comenzaron a presentar importantes variantes estéticas respecto del realismo reflexivo inicial. De este modo, la amalgama entre *sistema* Stanislavski y Método Strasberg tuvo una amplia aceptación en un ámbito local ávido de sistematización y muy permeable a expresiones del psicologismo.

²⁰ Raúl Serrano, *Stanislavski, el método de las acciones físicas*, Buenos Aires, Get, 1971; *Dialéctica del trabajo creador del actor. Ensayo sobre el método de las acciones físicas de K. Stanislavski*, Buenos Aires, Adans, 1981; *Tesis sobre Stanislavski*, México, Escenología, 1996, y el citado *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*. Para la indagación sobre el Método de las Acciones Físicas, hemos recurrido a esta bibliografía, a la experimentación personal de la metodología durante la participación como alumna en los cursos de Actuación dictados por Raúl Serrano en ETBA durante los ciclos lectivos 1997, 1998 y 1999, y a la asistencia al Seminario *El Teatro: Tres Territorios*, que dictara junto con Augusto Fernández y Juan Carlos Gené, durante el año 1999 en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA.



El objeto mismo sobre el que debe tratar -el trabajo del actor sobre la escena- se halla muy mal descrito por cuanto las innumerables poéticas sustituyen su descripción genérica por las preferencias personales de quienes dictan las cátedras y la reemplazan. De este modo tornan caótica la situación de aprendizaje²¹.

Es por ello que Serrano basa su investigación y la exposición de sus indagaciones en la premisa de que es necesario salir de la maraña de poéticas, para hallar los fundamentos del trabajo del actor: "No se puede considerar como fundamento de la pedagogía una teoría que no abarque la mayor cantidad de poéticas posibles y que sólo sirva para explicar la propia"²². No obstante, se sirve del realismo porque considera que le permite al actor adquirir las herramientas que mejor le sirven para su integración al mercado laboral.

En lo que respecta a la crítica a otras lecturas del *sistema*, Serrano afirma que el principal problema de las mismas es que se basan en la primera parte de la obra de Stanislavski, la cual abordaba separadamente elementos que luego pudo pensar de manera conjunta. Por consiguiente, la primera parte del *sistema* apelaba a la comprensión racional del actor, al proponerle una abundante terminología conceptual. La acción física, en cambio, es una situación espaciotemporal en la que se vinculan todos los conceptos utilizados por Stanislavski anteriormente: concentración, relajación, imaginación, control y entrega. Es con esta idea que su pensamiento adquiere la estructuración de la que antes carecía, estableciendo prioridades y estipulando la sucesión temporal de las distintas etapas del aprendizaje, considerado ahora como proceso y no como una colección de ejercicios inconexos. Según Serrano, ni la entrega desbordada a la emoción, ni el estricto y permanente control racional (puntas de la famosa paradoja planteada por Denis Diderot²³) sirven al actor, cuyo objetivo es alcanzar organicidad. Retoma del primer Stanislavski el término organicidad, pero no el de vivencia, debido a que aquél implica el compromiso psíquico, físico y emocional, al tiempo que separa a la Actuación del realismo psicológico como estética exclusiva.

²¹ Serrano, ob. cit., 2004, p. 14

²² Serrano, ob. cit., 2004, p. 25

²³ Denis Diderot, (1773), *La paradoja del comediante*, Veracruz, Editorial del Gobierno del Estado de Veracruz, 2001



Estas consideraciones colocan al Método de las Acciones Físicas en las antípodas del Método Strasberg, por lo que Serrano polemiza con éste abiertamente. Una de las críticas más severas que Serrano le realiza al *Método*, apunta a la idea de que actuar es evocar y al origen de la emoción en la memoria, dado que considera que esto reduce la tarea del actor a una actividad introspectiva y, por lo tanto, aislada de su entorno. Considera, en cambio, que la Actuación debe ser extrovertida y abierta, apelando a la capacidad de juego del sujeto. Por otra parte, Serrano plantea que los esfuerzos del *Método* se abocan exclusivamente a la preparación del actor para lo que sucede *antes* de la escena (el actor debe definir previamente a su personaje y respetar estas definiciones verbales), ya que Strasberg estima que lo que sucede *durante* la misma puede abordarse mediante adaptaciones de lo trabajado en los ejercicios. A esta idea, Serrano le contrapone una concepción activa del aprendizaje, basado en la praxis.

El Método de las Acciones Físicas parte de la premisa de que el objetivo a lograr por el actor es dar la impresión de que lo que hace ocurre por primera vez y lo comprende como sujeto en su totalidad, implicando tanto sus aspectos físicos como psíquicos. Es por ello que el actor debe: adoptar un punto de vista interior al personaje, entablar relaciones dialógicas con el resto de los actores y actuar a partir de lo voluntario, pero, a la vez, movilizar todos los componentes no racionales de la conducta. Serrano considera que el modo de arribar a un propósito tan complejo es concebir a la Actuación como un intercambio de conductas conflictivas, lo cual produce el *aquí y ahora*, debido a que la organicidad es el resultado de colocar al cuerpo en acción. No es necesario, por lo tanto, recurrir a la memoria, sino, por el contrario, apelar a la capacidad de juego comprometido, dado que siempre la buena Actuación es extrovertida, activa y abierta.

En efecto, Serrano considera que es en el juego donde el sujeto asume una entrega psicofísica al tiempo (y gracias a que) se respetan reglas establecidas artificialmente. Para ejemplificar esta premisa, Serrano apela fundamentalmente a la metáfora deportiva²⁴, en la que el comportamiento es sometido a reglas artificiales que, no obstante, generan conductas reales: dado que el jugador *sabe*

²⁴Significativamente, también recurren a ella otros pedagogos argentinos cuestionadores de la Actuación realista, como Alberto Ure y Ricardo Bartís.



que en el fútbol no se debe tocar la pelota con la mano, despliega una capacidad de movimientos y destrezas complejas, que no se producirían si dicha regla no fuera firmemente respetada. De este modo, la regla se convierte en una premisa simple para la acción, sin necesidad de una elaboración conceptual más compleja. Por el contrario, partir de la evocación racional para actuar, equivaldría a que el jugador, enterado de que el reglamento del fútbol le impide tocar la pelota con la mano, antes de cada partido planificara todos los movimientos que va a realizar prescindiendo de sus manos. En realidad, racionalmente conoce que no va a poder tocar la pelota con la mano y *sale a jugar*. Pero a partir de allí, todos sus movimientos estarán regidos exclusivamente por lo que suceda en el partido, es decir, por el comportamiento de los rivales, por la posición de la pelota, por la situación de cada jugada. A pesar de ello, corporalmente jamás olvida que no puede tocar la pelota con la mano.

Por consiguiente, en el inicio de la formación para la Actuación, la mayor parte de los esfuerzos del Método de las Acciones Físicas están dirigidos a lograr que el alumno sea capaz de colocarse en posición de juego, abandonando toda especulación racional. En esta propuesta no abundan los ejercicios aislados (como sí en la de Strasberg), dado que Serrano estima que los mismos deben tener un planteo estructural y nunca pretender desarrollar funciones que puedan ejecutarse aisladamente. No obstante, los pocos ejercicios que se utilizan tienen por objeto que el alumno arribe al compromiso psicofísico a través del respeto a una regla de juego simple y concisa, al tiempo que el comportamiento resultante le permitirá descubrir de forma práctica, los elementos de la Estructura Dramática, principal herramienta metodológica esgrimida por Serrano.

El resto de la formación se encara desde la concepción de *aprendizaje activo*, proceso de tiene lugar por la implementación de lo que Serrano considera la herramienta gnoseológica por antonomasia: la improvisación. La improvisación es la forma de conocimiento del actor, dado que tiene el mérito de transformar un hecho pensado en una situación conflictiva real a la que hay que atender. No obstante, la noción de improvisación inherente al Método de las Acciones Físicas de Serrano es radicalmente diferente a la del Método Strasberg (quizá es aquí donde el alumno identifica tangiblemente la distancia que separa a ambas propuestas).



En primer lugar, es fundamental liberar al juego de la improvisación de toda carga psicológica. Serrano afirma que, dado que las condiciones de la escena son imposibles de equiparar con las de la vida, porque la situación dramática no tiene ni antecedentes ni consecuencias reales, es inútil intentar reproducir aquello que motiva la conducta real. Aún cuando en la vida cotidiana la emoción pudiera provocar conductas, en la escena esto no es posible porque las causas y consecuencias de lo que sucede son ficticias. Sin embargo, hay en la escena cosas que sí son reales, como el propio cuerpo y el cuerpo del compañero²⁵. La consigna es que el actor se aferre a las mismas.

De este modo, si bien la improvisación se aborda como un juego que comienza sin cargas psicológicas previas, al poco tiempo de interactuar aparecerán respuestas orgánicas. En el inicio, el actor se mueve por motivaciones racionales y volitivas, pero, al interactuar, su cuerpo recibe una gran cantidad de estímulos percibidos como reales, *porque lo son*. Observamos en este punto, que el concepto de acción actoral esgrimido por el Método de las Acciones Físicas, aun cuando el mismo esté relacionado con una representación de carácter transitivo, no se reduce a la mera sustitución material de una acción narrativa emanada del texto. Por el contrario, se entiende que las acciones desplegadas en escena son efectivas²⁶, dado que se parte de la base de que cuando se pone el cuerpo en una situación imaginaria, ésta deja de serlo. Por consiguiente, la acción es para Serrano la característica diferencial del teatro en tanto arte autónomo.

La única exigencia para el actor durante la improvisación será, entonces, la de atender a la interacción entre los elementos tangibles que se hallan presentes, es decir, al intercambio de estímulos reales con el otro, dado que esto producirá en el actor respuestas orgánicas. Por ejemplo, si en una escena dos personajes quieren obtener una manzana que está sobre una mesa, mientras que el camino tomado por el Método Strasberg sería el de recordar sensorialmente el hambre y las cualidades de la manzana, para producir una emoción que lleve al sujeto a

²⁵ Cabe destacar que en el Método de las Acciones Físicas, la voz es considerada como parte de la corporalidad.

²⁶ Para un desarrollo en profundidad, nos remitimos al artículo de nuestra autoría "Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación", en *Afuera, Revista de Estudios Culturales*, Año V, Número IX, noviembre de 2010 (<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122>).



desearla, en el Método de las Acciones Físicas ambos actores intentarán llegar a la manzana, y cada acción de uno de ellos por acercarse, producirá la reacción del otro por evitarlo y viceversa. Es por ello que Serrano estima que la acción es, en realidad, reacción. Las respuestas de cada actor ya no serán racionales ni voluntarias, sino emocionales. Pero la emoción no surgirá de la evocación, sino de la interacción conflictiva, tal como sucedía en el deporte o en el juego. Dicha interacción compromete al sujeto tanto psíquica como físicamente, sin necesidad de sustraerse mentalmente de la situación y, más aún, *merced a que* no se sustrae de la misma.

De esta manera, el motor del desempeño actoral es ubicado en el futuro y no en el pasado. El actor trabaja a partir del *para qué* y no del *por qué* realizar una acción. Serrano indica que ni las conductas ni las emociones pueden ser pensadas previamente y luego puestas en práctica, sino que surgen de ésta. Por lo tanto, destierra el famoso *trabajo de mesa*, por el cual el texto se analiza antes de ponerlo en acción, dado que esto lleva al análisis de *lo que se dice*, siempre más pobre que la experiencia. Considera que es imposible determinar *a priori* cuáles serán las emociones del personaje en las condiciones dadas. En principio, por la indeterminación de la situación antes de que se produzca. Y por otro lado, porque la emoción no está contenida en la palabra que la designa. Por lo tanto, lo que el actor tiene que hacer, no cabe en palabras. Así, la definición previa del personaje, generalmente verbal, propuesta por la primera parte del *sistema* Stanislavski y por el Método Strasberg, se convierte en una armadura que el actor formula una vez y luego debe llevar para siempre.

La necesidad de invalidar la hegemonía de lo discursivo es una de las razones por las que la improvisación de escenas extraídas de obras teatrales, se encara con el texto memorizado de antemano. Así, el proceso se despega de lo verbal para centrarse exclusivamente en la transformación de un hecho relatado en palabras (tal como se halla en la obra dramática), en una situación conflictiva concreta a la que el actor debe atender.

El aspecto nodular de la elaboración de Raúl Serrano, respecto del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, lo constituye la concepción de la acción actoral realizada por el actor en la situación de actuación, pero enmarcada en los límites de



la Estructura Dramática. Como mencionáramos, la improvisación se realiza a partir de la Estructura Dramática extraída del texto. No obstante, si es el texto lo que motiva a la misma, no origina la acción en sí. Se supone que lo que el actor debe lograr es el compromiso corporal con la Estructura Dramática y no la sustitución de las acciones narrativas por sus movimientos. La trama y el personaje surgirán como resultado de esta acción. De este modo, el texto provee una Estructura Dramática que rige la improvisación y las réplicas constituyen el límite del juego.

Los elementos que constituyen la Estructura Dramática son el Conflicto, el Entorno, el Sujeto, las Acciones Físicas y el Texto.

Serrano afirma que la noción de Conflicto no está lo suficientemente considerada por Stanislavski. El conflicto es una fuerza real, que se ejerce o se reprime, contra aquello que se le opone. Estima que en toda escena hay un choque de dos o más fuerzas. El trabajo del actor es situar estas fuerzas en su cuerpo. La consigna es trabajar a partir de qué quiere y qué se le opone al personaje. Ahora bien, estas tendencias no deben ser puramente intelectuales o abstractas, sino que deben ser deseos simples y concretos. Es por ello que se abordan a partir de la animalidad. ¿Qué puede querer un animal? Comer, cazar, aparearse, matar, huir. Aun más específicamente, atraer o incorporar/expeler o evadir. El actor debe asumir un *quiero* con estas características básicas. Se define como *animal* porque es algo sencillo y corporal, no intelectual. No se busca la causa de lo que ocurre, sino atacar a lo que se opone a la concreción de ese deseo. Por lo tanto la acción es, más que nada, una reacción y esto es lo que crea presente y presencia.

La Estructura Dramática acepta tres tipos de conflicto: del personaje con el Entorno, con el otro (que es el que se considera más común) y consigo mismo. Es esta última variante la que siempre e indefectiblemente está presente y Serrano la denomina, Preconflicto. ¿Por qué está siempre presente? Porque aquellos *quieros* animales generalmente se hallan reprimidos, dado que los condicionamientos sociales no permiten que el sujeto los concrete. Si la función del *quiero* animal era situar el motor de la acción dentro del actor, en tanto conflicto, el mismo observará ahora que aquello que se le opone, no está ubicado en una instancia externa, sino en sí mismo. Por ejemplo, si asume el querer matar a otro personaje, se dará cuenta de que no puede hacerlo, principalmente porque el texto no lo indica (en el



caso de que así fuere). Pero, no lo indica porque el personaje teme ser castigado o porque siente culpa o porque no se atreve o porque teme que el otro sea más fuerte que él, etc.²⁷

Será necesario indagar en el texto dramático para decidir cuáles son las condiciones dadas que limitan la conducta del personaje (y que por lo tanto, contribuirán a delinear su Preconflicto). Serrano define al Entorno como la suma del lugar en el que se desarrolla la escena y las condiciones dadas. Es decir, todo aquello que ha sucedido antes y fuera de la situación dramática y que incide sobre ella. El Entorno también puede traducirse en una sentencia clara, se cara a la acción: "Dado que (se presentan estas condiciones), yo/el personaje quiero hacer tal cosa, pero aquella otra se me opone". Las condiciones dadas funcionan como límites para las conductas, establecen reglas de juego que comienzan a existir en la medida en que el actor las respeta, aunque sepa que no son reales.

El actor sólo debe asumir qué quiere hacer el personaje y qué es lo que lo censura a hacerlo. De hecho, lo más frecuente en escena es la acción física reprimida, lo cual también implica la ubicación del conflicto en el cuerpo. Retomemos nuestro ejemplo anterior: dos personajes *quieren* obtener una manzana. Si se realizara sin tener en cuenta las nociones de condiciones dadas y de Preconflicto, la improvisación desembocaría recurrentemente en la lisa y llana lucha por la manzana. Dicha escena sería muy sencilla de actuar, pero también muy pobre. Sin embargo, si cada personaje asume que quiere la manzana, pero que no puede simplemente deshacerse de su contrincante para obtenerla, matándolo o desmayándolo de un golpe, todo se complica. Aquí se verifica la importancia suprema del Preconflicto en el Método de las Acciones Físicas, dado que es la base de la represión como forma de la acción y constituye una amenaza latente que gobierna el tratamiento de los Conflictos con el Entorno y con el otro.

²⁷ Siempre y cuando consideremos un texto dramático de tendencia realista, es decir, en el que el entorno creado tenga alguna referencia a las convenciones sociales, ya sea por su reproducción o por su transgresión. De todos modos, toda transgresión (como por ejemplo, la ausencia de consecuencias para el personaje en el caso de cometer un asesinato), será indefectiblemente relacionada con la realidad por parte del espectador y del actor que deba llevar adelante dicha Actuación.



De este modo, no es ni en el convencimiento racional y conciente, ni en la indagación voluntaria del pasado irrecuperable, donde se sitúan los condicionamientos a las conductas, sino que éstos son producidos por el propio accionar. Serrano considera que así, todo aquello que ocupaba horas y horas de ejercicios en la formación del alumno, pasa entonces a formar parte de las reglas de juego. El alumno no debe entrenarse durante años para recrear una sensación sino que, dando por sentado que está experimentando dicha sensación (de la misma manera que el jugador de fútbol asume que tiene un impedimento en sus manos para tocar la pelota), debe actuar en consecuencia. Por ejemplo, si su personaje siente un dolor agudo, el actor no debe recrear la sensación de dolor para actuar, sino que debe comenzar a accionar como lo haría si sintiera un dolor agudo. No obstante, no puede saberse de antemano cómo actúa una persona que siente un dolor agudo. El actor tendrá que comenzar a accionar y, a partir de allí, se inicia el proceso de trabajo en pos de mejorar, aumentar, disminuir, etc., porque es ese sujeto, ese cuerpo particular, el que debe descubrir cómo llevar adelante dicha acción.

El Sujeto de la Estructura Dramática está concebido a partir de la corporalidad (donde ya mencionamos que se incluye a la voz) y la acción. Serrano sostiene que toda Actuación, aún una conversación realista, debe plantearse desde el cuerpo. La utilización activa del mismo funciona aún en la inmovilidad, donde cobra todo su vigor la sentencia *represión como forma de la acción*. Lejos de la racionalización (emparentada con la concentración y la evocación), se trata de un proceso en el que el pensamiento no precede a la acción: el Sujeto conoce haciendo y hace conociendo. El actor piensa con el cuerpo, verdadero Sujeto de la investigación escénica, y el conocimiento al que arriba es de tipo *no discursivo*; por eso, consideramos que es intransferible y único, lo cual constituye la base de su *estilo personal* en tanto efecto (y no causa) de la acción. De este modo, la premisa de Serrano es que los contenidos psíquicos no se obtienen por introspección, sino mediante el compromiso del propio cuerpo en la acción²⁸.

²⁸ En este sentido, podemos establecer una relación entre la concepción del pasado implícita en el pensamiento de Serrano y la propuesta de Maurice Merleau Ponty, para quien el pasado no es una suma de acontecimientos fuera del sujeto, sino la atmósfera de su presente (Ver Merleau Ponty, Maurice).



Las Acciones Físicas son aquello que integra y da vida a las distintas partes de la Estructura. Es el lugar en el que se articula lo psíquico y lo físico. La concentración es la consecuencia y no la causa, del trabajo del actor, por lo que no debe comenzarse por ella. Lo mismo sucede con la tensión muscular. La relajación no puede plantearse en abstracto, sino que es variable, depende de lo que la situación exige y se logra cuando el cuerpo se conecta con el objetivo a transformar. La acción debe tener un *para qué*, por lo que no todo movimiento es una acción y aún la ausencia de movimiento puede ser activa. Para Serrano, existen dos enemigos de la acción: el movimiento vacío (el fundamento de la acción es su intención transformadora, es decir, es portadora de un *para qué*) y el sentimiento, que debe ser consecuencia y no causa de la acción.

El último elemento de la Estructura Dramática es el Texto, que constituye la premisa y la consecuencia del trabajo. Es incluido en la improvisación desde el principio, tal como hemos señalado. En lo que respecta a las didascalias, cuando las mismas se refieren a la acción, son incluidas obligatoriamente en la improvisación. Cuando se refieren a la emoción, éstas son confrontadas con los resultados parciales del trabajo, para observar si son pertinentes o no, o bien son introducidas como condiciones dadas (*dado que estoy triste, dado que estoy llorando, etc.*). Pero nunca se debe recurrir a la memoria o a cualquier otra actividad directa para lograr la emoción. Cabe destacar que el tratamiento del texto desde el cuerpo, tal como lo propone Serrano, implica la explotación de todas las posibilidades plásticas de la voz, tanto en su sonoridad como en su articulación, por lo que estimula, por ejemplo, el entrenamiento imitando acentos extranjeros y la pronunciación de discursos poéticos, ampliando así la capacidad fónica y prosódica del actor.

Ahora bien, ¿cuál es la relación que se establece entre la acción, la improvisación previa y la situación de actuación propiamente dicha? En el Método de las Acciones Físicas, el ensayo posee una importancia fundamental, dado que es en ese espacio donde tiene lugar el proceso de creación de una Actuación. Dicha noción de proceso supone que la Actuación se irá moldeando a partir de la acción realizada por el actor. No obstante, no se busca repetir el resultado mecánicamente

Fenomenología de la percepción, Barcelona, Península, 1975). En el caso del Método de las Acciones Físicas, ese presente es el de la acción escénica.



en la situación de actuación, sino establecer lineamientos para la acción en escena. En la situación de actuación, el actor sólo debe volver a los Conflictos, dado que se supone que el resto del proceso de trabajo será repuesto por la memoria del cuerpo²⁹.

En el proceso de ensayos será fundamental el diálogo del actor con la figura del director, en tanto éste es el encargado de ir corrigiendo el trabajo a partir de la acción del actor en relación a la Estructura Dramática: "Por supuesto que todo este proceso se ve altamente favorecido si el director los conoce y controla: el actor siente que tiene una conciencia exterior a él (el director) que lo libera de la posibilidad del error grave y del exceso"³⁰. En este sentido, el Método de las Acciones Físicas no establece una diferencia entre los roles de director en una puesta en escena y de maestro en la formación para la Actuación.

Hemos anticipado que, en consonancia con una filosofía de la praxis, Serrano considera que el propio sujeto es el resultado de su hacer. De este modo, el actor asume los Conflictos y las condiciones dadas del personaje y a partir de allí, acciona *en nombre propio*. Como resultado, arribará al personaje accionando como éste. Pero aún más, es en la medida que acciona, que se transformará a sí mismo en actor. Observamos, por lo tanto, que el Método de las Acciones Físicas hace hincapié en la acción actoral como instancia que posiciona al sujeto en el rol de actor, por sobre la relación establecida con el espectador en la situación de actuación³¹.

Si bien el objetivo último es como en toda metodología de formación actoral, que el actor se desempeñe frente al público, el sostenimiento de la cuarta pared como premisa metodológica se refleja, ya no en la imposibilidad de mirar o interactuar con el espectador (dado que, además del realismo, se promueve la

²⁹ Esta concepción de memoria del cuerpo propuesta por Serrano, presenta similitudes con la noción de *memoria hábito* desarrollada por Bergson, por cuanto se trata de una memoria que es actuada más que rememorada, y se pone en juego en maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que estos sean estables, disponibles para su efectuación, lo cual brinda un sentimiento de facilidad y naturalidad, y conlleva a una economía de esfuerzos, inherente a la posibilidad de no tener que aprender de nuevo ante cada nueva situación (para un mayor desarrollo ver Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004).

³⁰ Serrano, ob. cit., 2004; p. 80.

³¹ En nuestro *Modelo de Análisis de la Actuación*, hemos establecido que es la mirada del espectador lo que sostiene la posición del actor en la situación de actuación y, por lo tanto, su posibilidad de accionar (Ver *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, tesis de doctorado inédita).



Actuación en otras poéticas), sino en la subordinación del desempeño actoral al diseño previo de las pautas de acción (aunque luego ésta se desarrolle en el aquí y ahora de la escena, halla su fundamento en circunstancias definidas con anterioridad). Éste es el punto merced al cual consideramos que la propuesta de Serrano es eminentemente tributaria de la representación en su carácter transitivo, dado que continúa supeditando el desempeño actoral al respeto a la trama, aun promoviendo una apertura de la atención y del accionar inusitadas para el actor realista.

Esta apertura halla su fundamento en la búsqueda, por parte de Serrano, de que el actor asuma la Actuación como proceso y acepte el no saber como principio, para descartar así la planificación racional, dado que ésta constituye su principal enemigo. Por eso, estima que no pueden mezclarse los momentos de improvisación (propio de la identificación con el personaje), con aquellos regidos por la mirada exterior (propia de la caracterización). Ambas se terminarán fundiendo en el personaje, pero no pueden encararse al mismo tiempo durante el trabajo. En el momento de incluir en la improvisación los materiales obtenidos en el trabajo exterior, los aspectos de la caracterización física serán introducidos como condiciones dadas. Por ejemplo, si el personaje es rengo o está borracho, las características físicas propias de estas condiciones (probadas y ensayadas en otra instancia del proceso) podrían ser incorporadas como *dado que soy rengo, o dado que estoy borracho, acciono de tal manera...*

En lo que respecta a la Escuela de Teatro de Buenos Aires, la misma está estructurada en tres años. En el primero, se trabaja con juegos teatrales. En el segundo, se abordan escenas de textos dramáticos realistas, argentinos, en primer lugar, luego norteamericanos y, por último, chejovianos. En el tercer año, se incorporan el grotesco criollo, el teatro isabelino y la comedia clásica. Se promueve que los alumnos trabajen la mayor cantidad de escenas con la mayor cantidad de compañeros posibles, dado que el aprendizaje es activo y práctico. También se recomienda la práctica del *Contact Improvisation* como disciplina auxiliar, dado que le permite al alumno/actor experimentar la relación interpersonal a nivel corporal (prescindiendo de la palabra) y asumir el riesgo a partir del apoyo en el otro. El objetivo de Serrano es que el sujeto ponga su cuerpo en situación de riesgo, lo cual



resulta de fácil y espontánea articulación con el resto del trabajo propuesto, sin necesidad de indicaciones explícitas.

Conclusiones

De lo hasta aquí expuesto, concluimos en que el elemento articulador en el Método de las Acciones Físicas pasa a ser la acción, en lugar de la vivencia, elemento articulador en el primer *sistema* Stanislavski. La acción constituye la frontera donde la voluntad subjetiva del actor/personaje colisiona con los límites que ofrece la realidad. Mediante la acción, el actor adecua su conducta en dos sentidos: el de la ficción y el de las condiciones materiales de la escena. Es su actividad lo que relaciona lo ficticio con lo real, de modo que es mediante la acción que el actor asume su identidad como tal ante el espectador: "Al <hacer> algo, el actor lo crea y se crea a sí mismo"³². La acción es la que determinará el surgimiento del personaje como efecto y, por lo tanto, el de la trama y el surgimiento del estilo personal del actor, en tanto modo de hacer característico y distintivo del sujeto. Para accionar en escena, el actor debe posicionarse en la situación de actuación estableciendo un diálogo con la Estructura Dramática, la cual proporcionará el límite a las conductas. Esto constituye el rasgo fundamental que permite incluir a este Método en una forma de teatro representativo de carácter transitivo y es lo que lo diferenciará de otras propuestas actorales más radicales.

No obstante, el posicionamiento del actor en la situación de actuación se plantea a partir de una sentencia simple, que articulará su accionar en diálogo con los otros actores y elementos presentes en escena: *Dado que (existen tales condiciones dadas y el personaje tiene tales características físicas), quiero (introducción de un quiero animal, reducido a los polos incorporar/repeler) y se me opone (aspecto que siempre incluye el preconflicto, es decir, la demanda cultural de una conducta aceptada)*. La extrema sencillez de esta propuesta metodológica, en comparación con otras lecturas del *sistema* Stanislavski, promueve una gran apertura de la atención del actor durante la situación de actuación, al plantearle pocas exigencias previas. De este modo, y a pesar de que la Actuación continúa rigiéndose por la trama, todos los accidentes y circunstancias que pudieran

³² Serrano, ob. cit.; 2004, p. 221.



acontecer durante la situación de actuación, pueden ingresar fácilmente al terreno de la acción, sin afectar la representación. La concentración escénica atiende al juego, pero es abierta y se ejerce sobre una mezcla de objetos reales e imaginarios que sólo se amalgaman en el accionar del actor. Por lo tanto, la propuesta de Serrano enfatiza el carácter contingente de la Actuación, impidiendo esquemas previos perniciosos para la lógica de acción táctica del actor.

Otro de los aspectos positivos del "Método de las Acciones Físicas" es su posibilidad de aplicación a estéticas no realistas, aunque cabe destacar que todas las poéticas con las que se trabaja en ETBA, son textuales. Serrano promueve la separación de la pedagogía de la prescripción de una poética particular, abarcando la mayor cantidad de estéticas posibles y no sólo aquella a la cual adscribe. Aunque la formación del alumno recae inicialmente en el realismo, también se experimentan otras tendencias. Por ejemplo, una estética de tanta complejidad como el grotesco criollo, que requiere caracterización física, manejo de la voz en la imitación de acentos extranjeros y una sutil composición interior, mixtura imposible de obtener por medios introspectivos. Las distintas poéticas son trabajadas a partir de las variaciones en los elementos de la Estructura Dramática que las mismas proponen.

Por otra parte, dado que no promueve un pensamiento separado de la acción, el Método de las Acciones Físicas es un buen complemento para metodologías que desarrollan la Actuación exclusivamente a partir de la corporalidad. Al brindar herramientas para la caracterización interior, se evidencia como altamente adecuado para dinamizar las *performances* de actores muy formados en técnicas corporales, pero cuyas Actuaciones muchas veces se tornan *vacías* o *inexpresivas*³³.

Por último, esta metodología también es adecuada para alumnos principiantes, dado que aporta la capacidad de abandonar concepciones previas acerca de la Actuación, para sólo entregarse a la acción. Asimismo, la simpleza de su aplicación permite su utilización en el campo profesional por parte del director, aun con actores no formados en la misma. Y, viceversa, le permite al actor formado

³³ Serrano coloca entre estas propuestas a las puestas de vanguardia, que resultan movilizadas y dinámicas, pero frías. Afirma que los actores se desempeñan en ellas como si se tratara de cosas para ser vistas, dado que "todo lo expresivo sucede en la dimensión plástica" (Serrano, ob. cit., 2004; p. 9).



en el Método de las Acciones Físicas desempeñarse con facilidad bajo las órdenes de cualquier director.

No obstante, el desarrollo de la investigación de Serrano se produjo en el breve lapso temporal dado entre la plena hegemonía del Método Strasberg y la dictadura militar (durante la cual el campo teatral estrechó filas, impidiendo la difusión de nuevos desarrollos que cuestionaran las posiciones consolidadas en las metodologías de Actuación vigentes en nuestro medio) y la apertura democrática, que desembocó en un profundo cuestionamiento a la Actuación realista. Por consiguiente, si bien Serrano es reconocido como uno de los formadores en la Actuación realista de mayor prestigio y fue tempranamente incorporado a las instituciones de enseñanza oficiales, su metodología no alcanzó la extraordinaria difusión del Método Strasberg. De hecho, su cuestionamiento al mismo, desde el propio seno del realismo, provocó y provoca cierto desconcierto. En lo que respecta a la incorporación de planteos éticos al trabajo del actor, aspecto caro a las metodologías realistas, sobre todo en lo que respecta a su aplicación en nuestro país, si bien Serrano comunica permanentemente a sus alumnos sus preferencias ideológicas, mantiene a los mismos al margen de la enseñanza metodológica. Esto coadyuvó a distanciar aún más al Método de las Acciones Físicas del realismo convencional instalado en nuestro medio y a constituirlo como una excepción dentro del campo.

karinamauro@hotmail.com

Abstract:

This article intends to conduct a theoretical approach to the fundamentals of Acting proposed by Raúl Serrano's "*Método de las Acciones Físicas*". Based on what is known as the "second part" of the work of Stanislavski -in which the Russian pedagogue arrives to a methodological synthesis that was absent in the terminological and technical profusion of his initial writings- and also on elements of the marxist dialectic, the Argentine pedagogue produces a methodology in which the subject is present in the performance through its action, with the exception of any rational or emotional speculation that isolates it the circumstances of the scene.

Palabras clave: Serrano, Actuación, Acción, Sujeto, Cuerpo, Estructura.

Keywords: Serrano, Acting , Action, Subject, Body, Structure.