



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## MÉTODO DE ACCIONES FÍSICAS DE STANISLAVSKI.

### TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

JOSÉ CREMAYER MUÑOZ

ASESOR:

LIC. RUBÉN ORTÍZ MARTÍNEZ

SINODALES:

DR. ALEJANDRO ORTÍZ BULLÉ GOYRI

MTRO. ARTÚS CHÁVEZ NOVELO

LIC. MARÍA CONCEPCIÓN ARROYO MARTÍNEZ

PROF. ROBERTO JUAN MORÁN GÓMEZ





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco y dedico este trabajo a:

Mi mamá Margarita Muñoz, papá José Cremayer y hermana Leonor Cremayer por acompañarme y ayudarme a materializar todas mis ensoñaciones desde siempre.

A todos mis amigos y familiares por estar atentos del curso de este trabajo; en especial a mí tía Leo por su dedicada lectura de este trabajo y comentarios.

A los maestros de la Facultad; en especial a: Rubén Ortíz, Natalia Traven, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, Artús Chávez y Juan Morán por su guía y tiempo para este trabajo.

Al maestro José Luis Ibáñez; quien indirectamente me ayudó a encontrar el tema de este trabajo.

A la memoria del maestro Héctor Mendoza por su pasión y atenta observación.

A la Universidad por brindarme muchas de las experiencias más vitales de mi vida hasta ahora.

Y a todo aquel o aquella que llegue a conocer este trabajo por alguna coincidencia del destino.

# Índice

Introducción.....5

## Capítulo 1 Conceptos aplicados en el Método de Acciones Físicas.

1.1 Acción.....16

1.2 Ejercicio con objeto invisible, planteamiento de la acción física.....16

1.3 La encarnación. “La línea de la vida del cuerpo humano”.....18

1.4 El “sí” y las “Circunstancias Dadas”.....20

1.5 Unidades.....22

1.6 Objetivos.....23

1.7 Aplicación de Acciones Físicas en la obra *La batalla de la Vida*.....24

## Capítulo 2 Etapas del Método de Acciones Físicas

2.1 Primera Etapa: Argumento de la obra.....27

2.2 Segunda Etapa: Análisis Activo .....28

2.2.1 Improvisaciones.....29

2.2.2 Exploración de la escena con acciones físicas.....31

2.2.3 Aplicación del “sí” mágico y circunstancias dadas.....32

2.2.4 Objetivos – “lógica y continuidad” .....33

2.2.5 “La Línea de la vida del cuerpo humano” – Esquema de acciones físicas.....34

2.3 Tercera Etapa: Trabajo con el texto dramático.....36

2.3.1 Memorización gradual del texto.....	37
---	----

### **Capítulo 3 Observaciones de Raúl Serrano**

3.1 Estructura Dramática.....	40
3.2 “Base efectiva de intercambio” “pequeña verdad”.....	43
3.3 Cualidad del conocimiento actoral.....	44
3.4 Trabajo del actor con el texto.....	46
3.5 Improvisación para descubrir la situación.....	47
3.6 Distintos tipos de acción.....	49
3.7 Pre-conflicto.....	50
3.8 Aplicación del Método de Acciones Físicas según Serrano.....	51

### **Capítulo 4 Aplicaciones de Jerzy Grotowski**

4.1 <i>El príncipe Constante</i> .....	54
4.1.1 Cuerpo-memoria y cuerpo-vida.....	55
4.2 Comparación entre Grotowski y Raúl Serrano.....	60
4.3 Drama Objetivo- Artes Rituales- Main Action.....	61
4.4 Distinción entre “acción” y “acción física”.....	66
4.5 Impulso.....	68

### **Apéndice**

Gueorgui Alexandrovich Tovstonogov.....	72
María Ósipovna Knébel.....	73

Yuyachkani.....	74
Julia Varley.....	75
Dimitrios Sarrás.....	76
<b>Conclusiones.....</b>	<b>79</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>88</b>
<b>Hemerografía.....</b>	<b>89</b>

# Introducción

Este trabajo tiene como objetivo conocer las últimas nociones de Constantín Stanislavski<sup>1</sup> sobre cómo trabajar un personaje durante un proceso de ensayos planteadas en lo que finalmente él mismo tituló “Método de Acciones Físicas”; por medio de una revisión bibliográfica de sus manuscritos (traducidos al español) que hablan sobre el tema y de teatristas posteriores que aportan más información y conclusiones propias sobre el tema.

Se infiere que el Método de Acciones Físicas es una manera procedimental de trabajar un personaje. Es decir, que otro objetivo principal de este trabajo es deducir las etapas o pasos de dicha metodología de trabajo.

La estructura del este documento queda del siguiente modo:

En el *capítulo 1 Conceptos aplicados en el Método de Acciones Físicas*, se citan algunos conceptos que Stanislavski desarrolló en los tomos *El trabajo del actor sobre sí mismo* volumen I y II y los manuscritos publicados con el título *El trabajo del actor sobre el papel*. Los objetivos de este apartado son: conocer las definiciones de dichos conceptos y la relación que tienen con el planteamiento del Método de Acciones Físicas.

En el *capítulo 2 Etapas del Método de Acciones Físicas*, se infiere el orden de las tareas de esta metodología de acuerdo a las bitácoras y planteamientos incluidos en los escritos titulados: *Otelo* (1930-1933), *El Inspector* (1936-1937) y *Tartufo* (1938)<sup>2</sup>. Se plantea el verbo de inferir como objetivo porque las fuentes sobre el Método de Acciones Físicas quedaron inconclusas debido a la muerte del maestro.

---

<sup>1</sup> Seudónimo de Constantín Serguéievich Alexéiev; Moscú, 1863-1938.

<sup>2</sup> El ensayo *Tartufo, de Moliere* pertenece al compendio de ensayos y bitácoras escritas por Vladimir Osipovich Toporkov bajo el título *Stanislavski in rehearsal. The final years (1959)*. Se infiere que la fecha de trabajo con la obra *Tartufo* fue en 1938 porque el mismo Toporkov se refiere a este trabajo como “póstumo e inconcluso”. Stanislavski murió el 7 de agosto de 1938.



En el *capítulo 3 Observaciones de Raúl Serrano*, se exponen las observaciones que hace el pedagogo argentino Raúl Serrano sobre el método; las cuales apuntan la pertinencia metodológica de la “acción” como eje del trabajo actoral en la “estructura dramática” y la improvisación como dinámica idónea para ensayar una obra; además de profundizar sobre el trabajo que realiza el actor con el texto dramático y la cualidad de su saber-hacer.

En el *capítulo 4 Aplicaciones de Jerzy Grotowski* se aborda la visión y aplicación de Jerzy Grotowski sobre el tema; mencionando las dos etapas donde él trabajó las acciones físicas. También se retoma el montaje que Grotowski realizó junto con Ryszard Cieslak en la obra *El príncipe Constante* para conocer la aplicación que encontraron sobre las acciones físicas. En este capítulo se puntualiza sobre: la investigación corporal de las acciones físicas, los impulsos y la ejecución de una estructura.

Al final del trabajo se incluye un Apéndice con breves comentarios sobre el Método de Acciones Físicas de los siguientes teatristas: Gueorgui Alexandrovich Tovstonogov, María Ósipovna Knébel, Miguel Rubio Zapata (Yuyachkani), Julia Varley y Dimitrios Sarrás. El propósito es apuntar las distintas resonancias que tiene este tema en distintas latitudes del mundo y contextos (incluyendo nuestro país).

Escogí a Stanislavski porque desde el primer año de la carrera (que fue la primera vez que escuché su nombre y leí sobre él) me daba la impresión que era un personaje importante en la historia del teatro. Más adelante, me percaté no sólo de eso, sino que además fue alguien que ofreció observaciones muy puntuales sobre la técnica actoral de principios del siglo XX y las sistematizó con una visión pedagógica. ¿Por qué se sigue hablando de él en las escuelas de teatro? ¿Por qué sigue vigente después de 73 años de su muerte? ¿Sigue vigente? Fueron las primeras preguntas que me impulsaron a investigar sobre el tema.

Al leer los libros de Stanislavski, en distintos momentos de mi carrera, me encontré en la necesidad de tomar lo que me hacía sentido; pues me resultaba una lectura difícil. Quizá esto se debía al formato de “novela didáctica” que no me dejaba del todo claro la aplicación de los temas que se trataban; o tal vez, paradójicamente, los resultados descritos eran demasiado claros y subjetivos para mí. En fin, con esto no descarto la importancia que tiene para un estudiante de teatro, el conocer toda la obra de Stanislavski sobre actuación (independientemente de la preferencia por otros teóricos de actuación e intereses artísticos individuales).

Pero es en mi lectura sobre el Método de Acciones Físicas donde encontré algo que me entusiasmó; me encontraba ante una especie de bitácora (también ficticia) donde leía a un director dialogando con un actor en un salón de ensayos. Ese diálogo me parecía más afín, más claro que las anteriores lecturas mencionadas; porque ese lenguaje corresponde a la manera en que generalmente nos comunicamos en nuestra práctica y se señalaban problemas que se nos presentan dentro de ella.

En esos diálogos encontramos un primer conflicto que la mayoría de los actores enfrentamos: ¿Por dónde empiezo? Stanislavski responde con algo muy concreto: “realice las acciones físicas más simples de su personaje que pueda hacer con sinceridad”. Otro punto muy importante para mí es el medio que utilizará el actor para empezar a trabajar sobre la acción: la práctica. Se deja en un segundo plano las elucubraciones intelectuales y las discusiones de mesa sobre la obra y el personaje; se propone evitar, en la medida de lo posible, explicaciones o intentar prever lo que se hará. En contraste con la anterior, se nos invita a investigar espontáneamente, por medio de la improvisación, lo que está sucediendo en la escena e ir recabando la información para la representación de ésta. Al realizar las primeras lecturas sobre este tema se generó en mí la impresión de que esta metodología podría generar en el equipo de trabajo una actitud más lúdica y abierta a descubrir; por lo tanto, un proceso más gozoso

desde mi perspectiva. Estas cualidades me parecen deseables para un trabajo creativo y en equipo como lo es el teatro.

Constantin Stanislavski aún es reconocido como una gran autoridad pedagógica por los conceptos y herramientas que desarrolló a principios del siglo XX en el entrenamiento de actores. Este gran investigador sistematizó el proceso de formación y ejecución de un actor profesional en una época donde la pedagogía teatral recién iniciaba.

En todo su llamado Sistema actoral los conceptos están llenos de una exigente aspiración de encarnar en todas sus dimensiones (tanto psicológicas como físicas) a un personaje en el escenario. Los rangos de verosimilitud y expresión ya rebasaban las convenciones del teatro de finales del siglo XIX; pues iba entrando un nuevo estilo en el arte europeo: el Realismo. Se consideraban a los personajes seres humanos con sus respectivas circunstancias sociales y motivaciones psicológicas. Esta gran aspiración lo llevó a desarrollar, en un principio, un método de trabajo de gran análisis, de mesa, sobre la obra donde se enfatizaba la importancia de las emociones y la psicología del personaje.

Podría decirse que la meta principal del Sistema era lograr la encarnación de los personajes a partir de una completa fe en la ficción por medio de la vivencia. Una de las aportaciones fundamentales del Sistema fue concebir una unión indispensable entre la identidad del actor y la del personaje para concebir un tercer producto que sería el personaje encarnado. Es el “sí mágico” una herramienta actoral que contiene la tarea de empatía y creencia de que “soy” y “estoy” en la ficción porque aquello está construido a partir de mí y por mí. Por lo tanto, con este enfoque se considera al actor un artista que crea a partir de su propia condición de hombre o mujer y que interviene activamente en el resultado artístico que el espectador contemplará. A continuación se cita un comentario de Stanislavski cuando ejemplificó con un fragmento de la obra *La desgracia de tener ingenio* lo que se entiende por vivencia:

¿Cómo se engendra, desarrolla y culmina, entonces, el proceso de la vivencia, y en qué reside el trabajo creador del artista? Habiendo

aprendido a “ser”, a “existir”, en las circunstancias que ofrece la vida en la casa de Famúsov, es decir, habiendo comenzado a vivir mentalmente dentro de esta casa una vida auténticamente humana, enfrentándose a los hechos y los acontecimientos, encontrándose con los habitantes de la casa, acercándose a ellos, palpando sus almas y entrando en un trato directo con ellos, uno comienza, sin advertirlo, a desear algo, aspira a una u otra finalidad, la que surge naturalmente y por sí misma.<sup>3</sup>

Franco Ruffini define la tarea de la vivencia como el adiestramiento de la mente del actor para construir exigencias o estímulos a los cuales el cuerpo no pueda evitar reaccionar. La vivencia colinda con la encarnación o el trabajo exterior cuando esas exigencias mentales funcionan como un impulso para la acción; cuando la reacción, aún sin desarrollar un movimiento, es ya activa.<sup>4</sup>

La complicación a nivel técnico es el cómo lograr que esa interioridad tan subjetiva y natural se genere a voluntad por un actor en un proceso de ensayos. En la última etapa de su vida, Stanislavski realizó ajustes considerables a su método de trabajo con los actores. Sus alumnos sostienen que realmente no había conceptos nuevos del Sistema, pero lo que les desconcertaba era la manera poco habitual en la que el maestro les pedía que abordaran al personaje. Esta vez les encomendaba que después de haber analizado el argumento de la obra subieran al escenario y actuaran alguna escena. Esto era extrañísimo para ellos porque no tenían fija la memoria de sus textos. A esta nueva manera de trabajar finalmente se le tituló: Método de Acciones Físicas.

El Método de Acciones Físicas se fundamenta en la observación que Stanislavski hace sobre el proceso psicofísico del actor al accionar en un escenario. Stanislavski sostiene que la vida física se refleja invariablemente en la vida espiritual del personaje, y a la inversa. La línea interior y la exterior se nutren de la obra y tienen el mismo objetivo. La vida física del cuerpo humano es

---

<sup>3</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p. 102.

<sup>4</sup> Franco Ruffini, *El sistema de Stanislavski*, en *El Arte Secreto del actor*, Eugenio Barba y Nicola Savarese (autores y compiladores), México, Escenología A.C., 1990, p. 158.

material, controlable, se le puede acondicionar, disciplinarlo y ejercitarlo. La vida espiritual en cambio es juiciosa y difícil de definir.

Stanislavski llega a nuevas conclusiones sobre cuál es la vía más directa para activar la vivencia:

Continuando las búsquedas de un enfoque más directo, natural e intuitivo de la obra y del personaje, tropezamos con un modo nuevo, esta vez inesperado e insólito, que someto a vuestra atención. Se basa en una estrecha vinculación de lo interior con lo exterior, lo que determina una percepción del papel a través de la creación de *la vida física de nuestro cuerpo humano*.<sup>5</sup>

En varias ocasiones también hace la similitud entre las acciones físicas y los rieles de un tren o una pista de despegue de un avión como guías de la vivencia: “Las emociones interiores de la vivencia se asemejan a la electricidad; si se las arroja al espacio, se dispersan y desaparecen, pero si saturamos la vida física con sentimientos, del mismo modo que el acumulador con energía eléctrica, entonces las emociones se van fijando en la acción física, que es bien percibida.”<sup>6</sup>

Además, Stanislavski observa que la acción no es sólo una herramienta para percibir el papel por parte del actor (que lo está construyendo) sino que es el medio de expresión principal por donde el espectador se entera sobre lo que ocurre al personaje. Después de plantear un ejemplo sobre una persona que por sus acciones físicas da la impresión de buscar a alguien en un parque y además se acerca a nosotros y pregunta si hemos visto un pequeño niño con gorra gris, Stanislavski dice lo siguiente:

Ahora, tras ver no sólo el comportamiento físico de esa persona, cómo camina, cómo mira hacia los lados, sino tras oír también cómo se dirige a nosotros y cómo llama: <<¡Vo-ova!>>, comprendemos perfectamente lo que con ella ocurre, en qué se ocupa su intelecto. Lo mismo ocurre con un espectador cuando ve un espectáculo dramático. Sabe en que está

---

<sup>5</sup> *Op. Cit.* p. 199.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 214.

ocupado el personaje en cada momento de su presencia en escena, tanto por su comportamiento físico como por lo que dice.<sup>7</sup>

Aunque el Método de Acciones Físicas es más un método de trabajo para ensayos, resulta igualmente un gran método pedagógico porque propone asimilar de manera práctica e integral conceptos del Sistema en general.

Una guía muy interesante que encuentro es la observación que hace Raúl Serrano sobre el Método de Acciones Físicas y el Sistema de Stanislavski en general:

En suma el quehacer real del actor se ve condicionado por dos (o más) tipos de leyes diferentes: por un lado actúa sometido a los ineludibles condicionamientos naturales y por la otra, se somete en una acción entre teleológica y lúdica a la limitación (y potenciación a veces) de las convenciones teatrales. Si estas últimas se internalizan, si se aceptan, devienen condicionantes tan reales como las precedentes.<sup>8</sup>

Lo anterior demanda una serie de consideraciones metodológicas para un actor y director al concebir la puesta en escena como un proceso complejo donde confluyen diversas capas (que al transitarlas el actor se transforma y crea la obra). Es por eso que Raúl Serrano concluye que es difícil teorizar o planear *a priori* dicho fenómeno o limitar el fenómeno escénico solamente a procesos “internos” del actor:

Es la acción, la acción física para decirlo con palabras de Stanislavski, la que constituye el modo específico del trabajo humano, en este caso capaz de lograr la interconexión entre los diversos elementos. (...) Si esa interrelación se logra, todo lo que ocurra sobre la escena mostrará un “aquí y ahora” que pareciera configurarse como el valor particular a lograr por el actor, (...) <sup>9</sup>

Según Serrano, las investigaciones de Stanislavski comenzaron en la octava década del siglo XIX y fue en el montaje de la obra *El drama de la vida* (1906-

---

<sup>7</sup> María Knébel, *El último Stanislavsky*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 19.

<sup>8</sup> Raúl Serrano, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, México, Escenología, 1996, p. 161.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 58.

1907) donde aplicó por primera vez su Sistema. En los escritos que hay sobre ese montaje, Serrano encuentra una falta de sistematización en sus propuestas y señala que todo lo que exponía Stanislavski para actuar tenía que aplicarse al mismo tiempo: imaginar, relajarse, concentrarse, creer, comunicarse, etc. No había una indicación clara sobre cómo o desde dónde empezar a entrenarse o trabajar un papel. Con los primeros análisis de mesa se planteaba al actor como un ser que trabaja por separado su intelecto y su cuerpo.

El borrador titulado “*El Inspector la percepción real de la vida de la obra y el personaje (1936-1937)*” es considerado el manifiesto del Método de Acciones Físicas. En este trabajo Stanislavski formula una nueva metodología. Serrano nos dice que Stanislavski describe el trabajo del actor en su contexto real y práctico; nos da una visión que coloca a la acción como punto de partida, es decir, ya hay un orden procedimental y una práctica que contempla lo psíquico y físico funcionando de manera integrada en la práctica actoral:

Metodológicamente es un paso importante (rechazo a analizar la pieza durante meses alrededor de una mesa): ya no se trata de analizar elementos sino de vincularlos mediante su portador: el análisis posible será así práctico y aquel capaz de vincular los textos dramáticos a los hechos. El instrumento para tal investigación es la propia personalidad psico-física del actor y el lugar operativo es la situación propuesta por el autor.<sup>10</sup>

Serrano comenta que los primeros apuntes de Stanislavski, antes del método de acciones físicas, están influidos por filosofías orientales (con un tinte místico) y los avances en la psicología moderna. En la Unión Soviética el marxismo era la filosofía oficial; Serrano deja abierta la posibilidad de que el Método de Acciones Físicas haya sido una reacción inteligente a los requerimientos materialistas del sistema político en el que se veía envuelto.

Stanislavski vivió una transición política bastante radical a sus 54 años. Recordemos que en 1917 estalló la Revolución Rusa y con este evento se pasó de un gobierno autocrático (zarista) a una dictadura militar socialista (con Stalin,

---

<sup>10</sup> Raúl Serrano, *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, Ed. ATUEL, 2004, p. 154.

de 1920 a 1954). Anatoli Smelianski (crítico e historiador ruso) nos cuenta cómo el Teatro de Arte “sobrevive” al cambio de poder político y económico. Stanislavski, desde 1928, abandona paulatinamente las actividades en el teatro y se instala en su mansión debido a problemas de salud. Stanislavski tuvo que lidiar con las opiniones y censuras de un consejo político–artístico (instaurado por el nuevo gobierno) y por lo tanto con una serie de adaptaciones en cuanto el repertorio y espacios de presentación. No se sabe hasta qué punto Stanislavski tuvo conflictos con Stalin; lo que Anatoli sugiere es que según la correspondencia enviada entre el maestro y el líder socialista, Stanislavski se quedó al margen de las circunstancias y optó por continuar sus investigaciones en los estudios de su casa. Hasta cierto punto Stanislavski era escuchado porque había sido asignado como autoridad stalinista en el dominio del teatro. Se entiende que se aplicaba a Stanislavski la misma orden que a muchos otros poetas e intelectuales del antiguo régimen: “Aislar, pero conservar”. Parece ser que al final, Stanislavski estaba convencido del nuevo sistema político y que expresaba ideales mesiánicos sobre su sistema (homólogos a los de Stalin).<sup>11</sup>

Cuesta trabajo creer que Stanislavski haya coincidido con la nueva ideología después de haber vivido tres cuartas parte de su vida en un sistema económico que le era muy favorable. Y tomando en cuenta las puestas en escena de Chéjov donde se lamentaba de los destrozos causados por la burguesía que empezaba a adquirir más poder; no sabremos con certeza qué sucedió; lo que si podemos enlazar entre nuestro tema y el contexto histórico de Stanislavski es que finalmente éste dejó planteada una metodología más concreta y enfocada a lo material del quehacer actoral (a su aspecto técnico). Es decir, que con el Método

---

<sup>11</sup> Anatoli Smelianski, *Stanislavski y el Stalinismo*, en cuaderno MASCARA, Stanislavski, ese desconocido, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 15, año 3, 1993, pp. 52-58.

*Nota:* A lo largo de este trabajo se hacen varias referencias a pie de página, como la anterior de Anatoli Smelianski, de la página(s) donde se localiza la información de la cual se realiza la paráfrasis; distinguiéndolas de las citas textuales y los comentarios del autor.



de Acciones Físicas se le daba prioridad a la práctica (contextualizada en el salón de ensayos) como punto de partida y guía del trabajo actoral.

Podríamos considerar los manuscritos del Método de Acciones Físicas como un tratado sobre el proceso de ensayos de una obra. En *El trabajo del actor sobre sí mismo* volumen I y II (en México nos es más familiar conocerlos en su versión estadounidense editada con los títulos *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*) Stanislavski plantea los distintos elementos que forman parte de su Sistema de entrenamiento actoral, y aunque se mencionan ejemplos de aplicación, es hasta los manuscritos sobre el Método de Acciones Físicas en donde Stanislavski habla sobre la dinámica de un actor durante el proceso de ensayos en el montaje de una obra.

## **Capítulo 1**

### **Conceptos aplicados en el Método de Acciones Físicas.**

## 1.1 Acción

Para iniciar este capítulo se plantea el concepto “acción”; que en el Sistema de Stanislavski es considerado como la base del quehacer actoral:

En escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor. La palabra misma “drama” denota en griego “la acción que se está realizando”. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a nuestras palabras: “actividad”, “actor”, “acto”. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando ante nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla.<sup>12</sup>

En *El trabajo del actor sobre su papel* Stanislavski da la siguiente definición de acción distinguiéndola del impulso: “El impulso es un arranque interno, el deseo todavía no realizado, mientras que la acción es la realización interior o exterior de los deseos, la satisfacción de los impulsos interiores.”<sup>13</sup>

## 1.2 Ejercicio con objeto invisible, planteamiento de la acción física.

Dado que nuestro objeto de estudio es el Método de Acciones Físicas resulta importante concentrarse en un fragmento del apéndice del capítulo *Acción*. El “sí” las “circunstancias dadas” incluido en el libro *El trabajo del actor sobre sí mismo* tomo I que habla sobre la acción; este fragmento es sobre el ejercicio que hace el alumno-narrador sobre su experiencia en el ejercicio de contar dinero. Es importante saber que dicho ejercicio se realizó sin el dinero real. El alumno tenía que recrear la acción de contarlo y de tener los billetes en su mano. Al principio vinieron una serie de correcciones por parte de Stanislavski: el alumno no había siquiera mirado el fajo de billetes que según él tomó, los músculos de su mano no mostraban que cargaban los billetes, antes de desatar el fajo no buscó el extremo del hilo con que están anudados los billetes, el dinero era contado demasiado

---

<sup>12</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo, el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Quetzal, 1986, pp.80-8.

<sup>13</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p.102.

rápido, etc. Conforme Stanislavski lo iba guiando, el actor recordaba gradualmente cómo, en qué orden y continuidad realizaba ese proceso en la realidad. El actor comenzó a entusiasmarse al percibir la verdad auténtica que se generaba en él al contar el dinero imaginario y comenzó a improvisar otras pequeñas acciones que eran congruentes y entusiasmaban a sus compañeros. Conocer este ejemplo es fundamental porque en el texto tanto el alumno como Torstov- Stanislavski se refieren a las pequeñas acciones mencionadas como acciones físicas:

Eso es lo que llamamos un acción perfectamente justificada, en la que el artista puede creer con todo su ser -exclamó Torstov desde la platea. Por consiguiente-resumió-, usted empezó con una grosera afectación. Para corregirla, tuvo que verificar cuidadosamente la coherencia de las acciones físicas. Al repetirlas recordó poco a poco las sensaciones de la vida real, reconoció esas sensaciones, creyó en ellas y en lo correcto de sus actos en la escena.”<sup>14</sup>

En los textos que ya se refieren directamente al Método de Acciones Físicas (y que revisaremos más adelante) se hace mención constantemente de la importancia que daba Stanislavski al entrenamiento diario con objetos imaginarios para que el método pudiera funcionar. Este ejercicio permite crear una línea continua, coherente y llena de procesos sobre los diversos momentos que forman la acción. Si el ejercicio se realizara con el objeto presente es probable que nos saltásemos pasos importantes para generar esa línea; porque estamos habituados a usarlos ya de manera automática.<sup>15</sup> Por lo tanto vemos que al hablar de “acciones físicas” Stanislavski se refiere a la sensibilidad y observación de los procesos que conforman a una acción (en este caso): contar dinero.

En uno de los últimos manuscritos que realizó Stanislavski titulado *Una nueva forma de abordar el papel*<sup>16</sup>, propone comenzar el trabajo hacia lo más

---

<sup>14</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo, el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Quetzal, 1986, p. 364.

<sup>15</sup> Este tipo de observaciones se conceptualizan como “lógica y continuidad” en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, p. 181.

<sup>16</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p. 349.

sencillo: las acciones físicas. Para encontrarlas basta con atender las indicaciones o acotaciones dentro del texto de la obra. Stanislavski menciona un ejemplo sobre un personaje que al levantarse el telón está acomodando sus cosas en una valija (esa acción está escrita como acotación). Se hace referencia a este fragmento porque nos brinda un dato sobre cómo localizar la acción física y de cómo resulta una primera herramienta para abordar la construcción del trabajo con el papel. Stanislavski advierte que las acciones físicas y su justificación también pueden surgir de la propia imaginación y no necesariamente de las acotaciones del autor.

Hasta ahora se ha planteado que el término acción física se refiere a los procesos externos y lógicos del cuerpo del actor al realizar una acción internamente justificada a partir de un impulso, por lo tanto, es importante, a continuación, hacer una breve mención sobre las observaciones que Stanislavski hacía sobre el papel que jugaba la condición física del actor y cuándo entraba en juego el cuerpo en la creación de un personaje.

### **1.3 La encarnación. “La línea de la vida del cuerpo humano”**

En los manuscritos de Stanislavski que datan de 1916-1920 se bosquejan las etapas del trabajo del actor sobre el papel; cabe señalar, que el manuscrito quedó inconcluso. Sin embargo, se explica ampliamente las tres primeras: reconocimiento, vivencia y encarnación. En este planteamiento se deduce que las dos primeras etapas se refieren a la generación de lo que sería “la vida del espíritu humano” es decir todo lo referente al sentimiento, la creencia o sensación de “yo existo”, las circunstancias, sensaciones, relaciones entre personajes, espacios y objetos utilizados por los personajes, costumbres, impulsos, objetivos, entre otros. Es hasta el proceso de la “encarnación” donde se sugiere que se termina con el trabajo introspectivo y privado del actor y éste empieza a interactuar con

compañeros y espacio escénico, traduciendo todo su material a sensaciones y procesos con su cuerpo.

El cuerpo de un actor tendría que estar lo suficientemente entrenado para permitir que los músculos respondan a la sutileza del material interno previamente construido por el actor. Es en esta etapa donde se generaría la “línea física del cuerpo humano” o la lógica de las acciones<sup>17</sup>. Más adelante se verá cómo en el Método de Acciones Físicas es mencionado como “la línea de la vida del cuerpo humano”.<sup>18</sup> De manera sintética podríamos entender que “la vida del espíritu humano” se refiere a lo interno y la “línea física del cuerpo humano” a lo externo. Esto lo explican los prologuistas (de los manuscritos mencionados) al comentar que en los últimos momentos Stanislavski planteó que era más sencillo empezar de lo exterior hacia lo interior, dada la relación indivisible entre las dos líneas. Podríamos asumir entonces que Stanislavski decidió darle prioridad a la etapa de “encarnación” dado que él descubría que a partir del trabajo directo con el cuerpo del actor, éste iría construyendo de manera simultánea e inspirada todo lo interno. Es en el trabajo con el cuerpo del actor donde encontramos a la “acción física” como un término indispensable. Pues denota una actividad que realiza el actor con su cuerpo, en el espacio escénico, con una justificación interna que se irá complejizando con el proceso de ensayo:

La encarnación de las sensaciones vívidas del personaje se expresan fácilmente con la ayuda de los ojos, el rostro y la mímica. Lo que no alcanzan a decir los ojos lo terminarán de explicar la voz, las palabras, la entonación y el diálogo. Para dar mayor énfasis, el sentido y la idea se complementan con el gesto o con el movimiento gráfico. La acción física da el toque final, y cumple efectivamente la tendencia de la voluntad.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires , Editorial Quetzal S.A, 1993, p.102.

<sup>18</sup> “Stanislavski lo descifra [la vida del cuerpo humano] poco a poco como la natural encarnación en la conducta física del personaje, que en una realización correcta atrae de manera inevitable la lógica tanto de las ideas como de los sentimientos.” *Ibidem*, p. 39.

<sup>19</sup>*Op. cit.*, p.165.

## 1.4 El “si” y las “Circunstancias dadas”

Ahora se expondrá el papel que juega el “si mágico” y las circunstancias dadas en la acción. Stanislavski plantea una opción para el alumno-narrador y su grupo en el capítulo previamente citado sobre la acción y las circunstancias dadas. Éste ya no sabía qué hacer después de realizar algunas acciones básicas para encender fuego en una chimenea. No se sentía motivado y su imaginación no le proponía más opciones. El alumno atribuía la responsabilidad a que sus acciones eran demasiado simples y que no provocaban una cadena de acciones sobre los cuales pudiera mantener su atención.

Ante esto, el maestro brinda una herramienta para activar la imaginación del grupo; les plantea una suposición. Esta vez pone otra acción sencilla a todo el grupo: el de abrir y cerrar una puerta. El maestro les pide que imaginen estar en el nuevo departamento de una de las compañeras, ella se acaba de mudar. Antes vivía ahí un hombre que se volvió loco y lo internaron en un psiquiátrico. La suposición planteada es la siguiente: ¿Qué pasaría si el loco acaba de huir y está detrás de la puerta, ¿Qué harías?

Ante esto se nos narra cómo todo el grupo se activó con esta suposición y empezó a realizar varias acciones: medir con la vista las distancias para buscar una manera segura de huir si el loco lograba entrar, correr lejos de la puerta, esconderse en la habitación contigua, coger un pesado cenicero de bronce, armar una barricada en la puerta pues no había llave, llamar al sanatorio, entre otros.

Ante la suposición de estar experimentando una circunstancia ficticia se generaron los impulsos para realizar una serie de acciones. A esta suposición se le conoce como el “si mágico”. Un poco más adelante, Stanislavski aclara que hay dos tipos de “si”, el mágico y el simple. Anteriormente se mencionó que el “sí mágico” es un detonador que genera el impulso de realizar acciones a partir de una suposición; por otro lado, el “si” simple genera de manera refleja la creencia sobre algo concreto. El maestro pone un ejemplo dándole a una alumna un cenicero de metal y a otra un guante de gamuza en sus manos; pero al

entregárselos les dice: -Para usted una fría ranita y para usted un blando ratón.<sup>20</sup> El narrador nos dice que el maestro no había terminado de decirlo cuando las dos retrocedieron espantadas.

Esta distinción es muy interesante porque más adelante se mencionará cómo en el Método de Acciones Físicas los actores comenzaban a ensayar con utilería que tuvieran a la mano para establecer góndolas, piedras, castillos y espadas (en la obra de *Otelo*). En el caso del “si” simple no hay más que creer en el supuesto de se tiene en las manos algo específico de la ficción aunque en la realidad sea otro objeto o se trabaje con uno imaginario.<sup>21</sup>

En cuanto a las circunstancias dadas Stanislavski comenta que es un complemento prácticamente indivisible del “si mágico”. Las circunstancias dadas fundamentan al “si mágico” y ayudan a que éste se desarrolle:

Tomad el amado “si” y situadlo frente a cada una de las “circunstancias dadas” que habéis elegido. Al mismo tiempo, decíos a vosotros mismos: Si volviera el loco, si los estudiantes estuvieran en la nueva casa de Malolétkova, si la puerta estuviera en malas condiciones y no cerrara bien, si fuera necesario atrancarla, y así sucesivamente, ¿Qué haría yo y cómo me comportaría? Esta pregunta incita enseguida a la actividad. Responded con la acción. Diga usted: ¡Eso es lo que haría!, y actúe según sus deseos y sus impulsos, sin vacilar en el momento de la acción.<sup>22</sup>

## 1.5 Unidades

Para trabajar los conceptos “si” mágico y circunstancias dadas se requiere de una guía que acote el trabajo planteado para el ensayo. El dividir una obra de

---

<sup>20</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo, el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Ed. Quetzal, 1986, p. 89.

<sup>21</sup> Stanislavski comenta que es importante no perder de vista que el “si mágico” es una *suposición* y dado que es una herramienta para activar la creencia no es muy conveniente forzar a nuestra imaginación a creer que en la realidad está sucediendo determinada circunstancia. El “si mágico” plantea un problema y el actor trata de dar respuesta a él. El “si” habla de lo que podría ser, no afirma, sólo presume. Ante este planteamiento, Stanislavski retoma los buenos resultados sobre el ejercicio del loco y reafirma que funcionó porque la imaginación del grupo aceptó sin ningún esfuerzo la suposición, en ningún momento los obligó a alucinar o sentir algo determinado. El “si” despierta la actividad interna y externa de manera natural, sin violencia.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 92.



teatro en unidades o episodios generales es una herramienta para facilitarle al actor la asimilación y su posterior tránsito por ella al actuarla. Stanislavski hace la similitud entre comerse un pavo y actuar una obra. Definitivamente es indispensable partir en piezas más pequeñas el alimento para poder consumirlo. Los editores aclaran que dicha división de la obra se realiza a partir de los acontecimientos principales de la obra y no por la situación de los personajes u otro punto de vista particular<sup>23</sup>. El criterio para escoger dichos acontecimientos se basa en lo imprescindibles que son para que ocurra la historia.

Stanislavski advierte que es importante no perder de vista que dicho esquema de unidades debe ser congruente y guiado por el súper objetivo. Cada fragmento que se trabaja, por más pequeño que sea, pertenece “al fin esencial de la obra” (es decir, el súper objetivo). Lo importante es que el esquema de unidades funcione como los sectores que cruza un barco a través de un canal. Es decir, que las unidades son guías generales como lo son un índice o capitulario de un libro. El estudio de dichas unidades puede llegar a generar una numerosa cadena de acciones y agobiar o perder al actor. Pero el maestro previene que es necesario regresar a los grandes bloques de unidades una vez que el estudio y exploración de ellas haya terminado.

Un ejemplo muy sencillo sobre las unidades que se plantea es el regreso a casa del alumno-narrador (Nazvánov) después de haber cenado el pavo mencionado. Las unidades que se plantean son a partir de acciones del alumno:

- 1) Volver a casa (lo cual implica la acción de caminar)
- 2) Mirar el escaparate (aquí hay un cambio porque el alumno detuvo su andar para permanecer en un lugar y mirar)
- 3) Llegar a la habitación y desvestirse

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 171.

#### 4) Acostarse y pensar.

Nazvánov se daba cuenta que podía dividir en cuatro bloques importantes desde que salió de la cena hasta llegar y recostarse en su habitación. Previamente se había agobiado al querer dividir como unidades el contar el número de escalones de las escaleras del edificio o los pasos para abrir la puerta.

### 1.6 Objetivos

En cuanto a los objetivos, más adelante se dice que la razón más importante de dividir la obra en unidades es el encontrar su respectivo objetivo. El objetivo será el título de la unidad; dicho título es la esencia de la unidad y para encontrar el correcto se requiere de un gran trabajo de síntesis y conocimiento de lo que sucede.

Tratando de hacer una definición que sintetice lo que se menciona sobre los objetivos podría decirse que el objetivo es un enunciado que contiene un verbo transitivo y un objeto específico sobre quien recae la acción. El objetivo contiene y detona la acción. Hay varios ejemplos sobre un fragmento de la obra *Brand* de Ibsen que trabajan los alumnos de Tórstov: Deseo recordar al muerto, quiero persuadir y atraer a Inés, quiero conmovier a mi esposo con mi tormento, quiero amenazarla con el castigo y la separación.

La elaboración del objetivo surge a partir del deseo del personaje hacia algo que puede alcanzar en ese momento. Stanislavski menciona que puede ser de utilidad colocar la palabra *quiero* antes del verbo transitivo que estamos buscando. Algo importante que menciona Stanislavski es que el objetivo tiene que ser realizable para el personaje en la unidad que estamos trabajando. El establecer sustantivos en vez de verbos en el enunciado del objetivo o plantearlos muy generales como “salvar a la humanidad” generan una distancia entre el actor y la acción. El objetivo tendría que ser atrayente para quien lo realiza, en este caso, el actor-personaje.

Stanislavski comenta que es muy difícil e innecesario querer distinguir los objetivos físicos de los objetivos psicológicos. Él argumenta lo anterior citando la obra *Mozart y Salieri* de Pushkin. El objetivo psicológico de Salieri de matar a Mozart es muy complejo y se traduce en tomar una copa, verter veneno en ella y ofrecérsela a su amigo. Stanislavski se admira de cuánto de psicológico y cuánto de físico se contiene en esas acciones. Ante eso recomienda no preocuparse por la mezcla de lo psicológico y lo físico.

### **1.7 Aplicación de Acciones Físicas en la obra *La batalla de la Vida***

En los ensayos del montaje *La batalla de la vida* de Charles Dickens (1812-1870), Stanislavski propone las siguientes acciones a una actriz que interpreta a la sirvienta Clementina (personaje cómico) que de pronto ve a su ama que creía muerta:

Voy a pedirle a Clementina que se ciña a los siguientes problemas cuando vea a Mariana por primera vez: a) No creo que sea ella quien se halla frente a mí. Miro a las demás personas que me rodean como diciéndoles... "Lo que puede uno imaginar! B) Miro a Mariana. Esta permanece en el mismo sitio y no desaparece. Seguramente es un fantasma. C) La miro por tercera vez. ¿Y si realmente está viva? ¿Y si no fuera un fantasma? Debo salir de dudas. D) Lo haré. (Esto lo realizará tal y como lo sienta.)"Mariana" la besa, la abraza y estrecha entre sus brazos. E) No, debo estar soñando. No sé cómo ocultar a todo el mundo mi estúpida conducta..." ¿Cree que podrá hacer todo eso durante las pausas que dispone?

En cuanto al resultado describe lo siguiente:

Clementina resolvió sus problemas en una forma por demás interesante. Al tratar con su primer problema ("No creo que sea realmente Mariana la que esté frente a mí") lanzó dos o tres miradas a ella y a los demás que la rodeaban; súbitamente, se echó a reír. Pero, al ver que nadie se le unía. Cesó su risa. Con la idea de que Mariana era un fantasma, la criada se escondió detrás de los amplios hombros de Británico, y con todo cuidado se asomó para ver si el fantasma había desaparecido. Cuando Mariana dijo: "¡Clementina, soy yo Mariana!" ella empezó a moverse muy lentamente hacia ésta, acercándose cada vez más, tocó la mano y de inmediato retrocedió de nuevo hacia Británico. Se detuvo y volvió a

avanzar; tocó dos o tres veces el vestido antes de lanzar un grito salvaje: “¡Mariana!” y se abalanzó a su cuello (...) <sup>24</sup>

En este ejemplo se plantea cómo en un pequeño fragmento de la obra, donde los parlamentos son mínimos y se requiere una reacción emotiva significativa por parte de la actriz que interpreta a Clementina; la tarea es enfocarse sencillamente a la cadena de acciones que surgen congruentemente con la circunstancia. Esas acciones le son útiles a la actriz para desarrollar su creencia en la ficción de reencontrarse con su querida ama que creía muerta.

Este ejemplo recapitula la relación entre el Método de Acciones Físicas y los conceptos mencionados en este capítulo. La herramienta principal de la actriz para expresar este fragmento es la “acción” o “acciones”; éstas son ejecutadas congruentemente (igual que en las observaciones de “lógica y continuidad” del ejercicio de la quema del dinero). La actriz se plantea qué haría “si” de pronto apareciera frente a ella su ama, que creía muerta. Stanislavski aborda solamente un fragmento de la obra, escoge una pequeña “unidad” que tiene como “objetivo” asegurarse si Mariana está viva o es una visión.

En este capítulo se identificaron y mencionaron varios conceptos que intervienen en la aplicación del Método de Acciones Físicas y que definen cómo se origina y desarrolla la acción física.

---

<sup>24</sup> Nikolai M. Gorchakov, *Stanislavski dirige (1954)*, en *El proceso de la dirección escénica (apuntes de ensayos)*, México, Ed. Escenología A.C., 1988, pp. 68-70.

## **Capítulo 2**

### ***Etapas del Método de Acciones Físicas***

Se propone a continuación una posible división de las distintas etapas o tareas que conforman el Método de Acciones Físicas a partir de los textos *Otelo* (1930-1933), *El Inspector* (1936-1937) y *Tartufo* (1938) con la finalidad de delimitar al Método de Acciones Físicas en una estructura que incluya y ordene las etapas planteadas, por separado y con algunas variaciones, en los distintos textos originales mencionados. El criterio para realizar esta división se basó en las tareas que se repetían en los tres textos, escogiendo de cada fragmento el ejemplo donde se explicaba con mayor claridad o extensión alguna etapa. También se seleccionaron las tareas que parecieron más esenciales y congruentes con los planteamientos metodológicos de Raúl Serrano y el último enfoque técnico-práctico de Stanislavski que se plantea en la introducción de este trabajo.

## **2.1 Primera etapa: Argumento de la obra.**

Antes de comenzar cualquier trabajo práctico, el actor realiza una primera lectura de la obra que trabajará, ésta se lleva a cabo con total atención y disposición para que genere una base de trabajo. Por ejemplo, en el borrador dedicado al plan de dirección de *Otelo* se observa como Tórstov llama la atención a sus alumnos al tomar tan a ligera la primera lectura de la obra e insiste que eso era un daño irreparable pues se podrían generar prejuicios que alejaran al actor de una buena interpretación: “¡Así es como los actores entran en el conocimiento con las mejores obras clásicas, a las que ellos mismos tendrán, con el tiempo, que interpretar! ¡Así es como encaran el papel con el que tarde o temprano tendrán que identificarse y en el que tendrán que hallar su segundo yo!”<sup>25</sup>

En la primera lectura hubiera sido deseable que el entusiasmo artístico se manifestara y permitiera algún rasgo de identificación entre el actor y el personaje.

---

<sup>25</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A., 1993, p. 181.

Ya realizada la primera lectura de la obra, se procede a continuación con un análisis sobre los principales sucesos de la obra. En el ensayo titulado *Las acciones físicas como metodología*, Vladimir O. Toporkov nos habla del proceso didáctico que el maestro abordó con la obra *Tartufo*. En la primera etapa trabajaron con escenas sueltas de la obra y se pedía un relato, hablado y por escrito, de lo que acontecía en cada pasaje y en la obra en general. Habría que preguntarse qué eventos son tan indispensables que al prescindir de ellos la historia no lograra contarse. Ese relato tenía que ser lo más sintético y sencillo posible:

El carácter de la exposición variaba, pero siempre estaba en relación con las preguntas del director y con la individualidad del relator (...) Se consideraba un mérito muy especial que el relator lograra designar con un verbo justo y preciso las alternativas del desarrollo de la lucha en casa de Orgón. (...) La finalidad de estos relatos argumentales era la fijación de la acción y la contra-acción transversales de la obra. Después de esto, como lógico corolario, venía la distribución de las fuerzas en pugna en ambos bandos, (...)<sup>26</sup>

## 2.2 Segunda etapa: Análisis Activo

El segundo paso, que se sugiere, del Método de Acciones Físicas es el “análisis activo” (también nombrado “ensayo con estudios”). María Knébel menciona lo siguiente como condiciones necesarias para este tipo de ensayos:

Para ello se necesitan, por supuesto, unas condiciones especiales. Por eso, antes de comenzar los ensayos con estudios es preciso poner al intérprete en unas condiciones de cercanía, es decir, el espacio de ensayos ha de ser parecido al que habrá en la representación. Los muebles, accesorios y utilería serán lo más parecido posible a los de la representación.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vladimir Toporkov, *Las acciones físicas como metodología* en *El evangelio de Stanislavski*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1990, p. 304.

<sup>27</sup> María Knébel, *El último Stanislavsky*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 71.

## 2.2.1 Improvisaciones

De acuerdo a los registros que existen sobre los trabajos sobre *Tartufo* (1938), *Otelo* (1930-1933) y *El Inspector* (1936-1937) deduzco que esta fase de la segunda etapa del método consiste en los llamados *Étude* o improvisaciones. Vladimir O. Toporkov menciona que la compañía<sup>28</sup> se ubicó en los dos pisos de camerinos detrás de bambalinas del teatro como espacio de ensayo. La compañía aprovechaba las puertas de los camerinos y los dos niveles para establecer la casa de Orgón. La primera tarea fue discutir sobre la distribución de los diez miembros de la familia a partir de fines prácticos y de la posición y edad de cada personaje. Cada actor (improvisando ya como personaje) debía defender y disertar su ubicación; salían de sus habitaciones a la señal del gong a comer juntos. Todo esto ocurría antes de la llegada de Tartufo. Después continuaban las improvisaciones planteando distintas circunstancias como “Tartufo se pone a sus anchas”, “la dueña de la casa se enfermó” o “el dueño de la casa se volvió loco”. Todo esto ocurría antes de iniciar las improvisaciones sobre las escenas escritas por Molière.

En el borrador sobre *Otelo* se comenta que establecían con sillas el palacio de Brabancio y la góndola donde se transportaban Yago y Rodrigo en la primera escena. El enfoque que se tenía sobre este primer acercamiento es comentado por los editores G. Kristi y V. Prokófiev:

En la práctica del trabajo de Stanislavski, durante los primeros ensayos se proponía al actor que utilizara los medios y objetos que por casualidad se encontraban a su alcance. El actor no tenía que trasladarse en seguida a la Venecia del siglo XVI, sino sentirse ante todo un hombre de existencia real, que actúa en las condiciones de la vida de la pieza en su propio nombre, “hoy, aquí, ahora (y no “en alguna parte”, en “algún tiempo”), y sólo

---

<sup>28</sup> Toporkov informa que el reparto se conformó con los siguientes actores: Kédrov (Tartufo); Knípper-Chéjova y Bogoiávlenkaia (señora Pernelle); Kóreneva (Elmira), Gevrot (Cleanto); Bendina (Dorina); Bordukóv (Damis); Mijéieva (Mariana); Kisliakóv (Valerio) y Vladimir O. Toporkov (Orgón) *Tartufo, de Moliere en El proceso de la dirección escénica (apuntes de ensayos)*, México, Escenología A.C., 1988, p. 417.



gradualmente irse rodeando de las circunstancias dadas de la vida de los venecianos durante el Renacimiento.<sup>29</sup>

En el capítulo que habla sobre el proceso de “encarnación” en *El trabajo del actor sobre su papel*, Stanislavski puntualiza sobre la dinámica de dichas improvisaciones. En este caso se refiere a éstas como “esbozos” que surgen como ejercicios preparatorios para el proceso de encarnación. Al comienzo de los esbozos, se da prioridad a expresar libremente, por medio de la acción, los deseos y objetivos fortuitos del actor a partir de un tema; basado en las circunstancias entre los personajes, la obra y espacio en que se desarrolla. Se propone que los deseos y objetivos surjan tomando en cuenta la realidad concreta que rodea al actor en el momento que interpreta el esbozo. Más adelante, Stanislavski plantea todos los factores reales que lo rodean al estar experimentando la encarnación del personaje Chatski de la obra *La desgracia de tener ingenio*. Estos factores comienzan desde el hecho de que no trae la indumentaria de los años veinte del siglo XIX, ni está en la mansión de Fámusov y se topa con un compañero actor déspota. Finalmente con su imaginación se responde que no es indispensable estar en la mansión ni vestir de esa manera para experimentar los deseos de su personaje. Que seguramente su personaje tendría varios amigos actores y frecuentaría constantemente teatros, por lo tanto, se dirigía a ese actor déspota como probablemente lo haría Chatski en esas circunstancias. Con esto Stanislavski nos ejemplifica cómo el proceso de improvisación dialoga también con los factores reales del ensayo y las circunstancias de la obra como medio de exploración práctica por parte del actor.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p. 202.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 161.

## 2.2.2 Exploración de la escena con acciones físicas

Hasta ahora hemos establecido las condiciones en que se realizaban dichos ensayos y algunos ejercicios de improvisación previos al análisis (también utilizando la improvisación como herramienta) de la escenas escritas de la obra. A continuación citaré las distintas tareas que Stanislavski desarrollaba en esta siguiente etapa de los ensayos.

La primera tarea que el maestro encomienda a sus actores en los tres ejemplos que hemos venido mencionando (*Tartufo*, *Otelo* y *El Inspector*) es el de subir al escenario y comenzar a actuar una escena determinada de la obra por medio de acciones físicas. La reacción de los actores es de sorpresa, sobre todo porque no tienen fija la memoria del texto.<sup>31</sup>

Para lograr esta primera tarea el maestro les recordaba que ya sabían lo que sucedía en la escena por el previo análisis de la obra que realizaron y que ahora bastaba con deducir y ejecutar las acciones físicas de su personaje.

Stanislavski sugiere tres acciones físicas en el fragmento de *El Inspector* que están trabajando desde el punto de vista del personaje Glestakov:

- 1) Entro a la posada.
- 2) Regaño a Osip.
- 3) Convencer a Osip para que consiga comida.

El actor sólo se tiene que concentrar en entrar a un lugar, regañar y convencer con su propia lógica y palabras. A partir de ese primer esquema se van

---

<sup>31</sup> Stanislavski no permitía que los actores memorizaran, al principio, el texto; por la precaución de que los actores fueran a fijar sin el trabajo previo de impulsos que llevara a expresar cabalmente cada palabra del dramaturgo.

desprendiendo muchas otras pequeñas acciones que complejizan la ejecución del actor.

### 2.2.3 Aplicación del “si” mágico y circunstancias dadas

Como se mencionó en el primer capítulo, las circunstancias dadas y el sí mágico son herramientas que ayudan al actor a encontrar y ejecutar acciones físicas. María Knébel cita la definición que da Stanislavski sobre las circunstancias dadas en *El trabajo del actor sobre sí mismo. El proceso creador de las vivencias*. En el capítulo III, dice que es, básicamente, todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante la creación: la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, entre otros. Pero también el concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos. He aquí un ejemplo sobre la consideración de las circunstancias dadas para el personaje Glestakov en la obra *El Inspector*:

(...) pase a las acciones físicas: pregúntese a sí mismo qué significa volver al cuarto de la posada después de haber deambulado inútilmente por la ciudad. Seguidamente reflexione sobre este aspecto “¿qué haría yo en lugar de Glestakov aquí, hora en este momento después de haber vuelto a casa? ¿Cómo trataría a Osip que <<otra vez está echado en la cama>>? ¿De qué manera le pediría que fuera por la comida con el dueño de la posada? ¿Cómo esperaría el resultado y qué haría, no que sentiría, mientras? ¿Cómo me comportaría cuando me trajera la comida?, etc.”<sup>32</sup>

Stanislavski llama la atención a su alumno por descuidar las pequeñas acciones que se van deduciendo en la práctica de la escena:

Y sin embargo entró, sin mirar siquiera las sábanas de Osip y dijo de inmediato: “¿Otra vez estas echado a la cama?” Y luego azotó la puerta como se suele hacer en el teatro con decorados de tela. No se acordó del peso del objeto y no nos lo mostró. La manija de la puerta se le movió como bajo el tacto de una varita mágica. Todas estas acciones minuciosas requieren cierta dosis de atención y tiempo. Sin esto el hombre no piensa

---

<sup>32</sup> Constantin Serguevich Stanislavski, *El Método de Acciones Físicas en El evangelio de Stanislavski*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1990, pp. 251-252.

en la verdad, no la siente ni la estará conociendo, no creará en la existencia real de lo que está haciendo.<sup>33</sup>

Stanislavski continúa condenando que su alumno apareció de manera “teatral” pasando por numerosos e indispensables hechos; por ejemplo, el darse cuenta de qué sucede y cómo se comportaría ante eso al lugar donde entra.

En el trabajo de *Tartufo*, Vladimir O. Toporkov dice que el maestro les mencionó cómo ellos habían omitido una serie de acciones importantes antes de comenzar una encarnizada disputa (que era la trama central de la escena). Dichas acciones omitidas eran: la orientación, la auscultación mutua, el acomodarse a las circunstancias y la búsqueda de la <<onda>> conveniente para una conversación tan quisquillosa. Esas acciones se realizan antes de comenzar a hablar y durante las primeras cinco o diez réplicas y no desde el principio.

#### **2.2.4 Objetivos – “lógica y continuidad”**

En la escena de “Orgón con el contrato matrimonial” presentada previamente a Stanislavski, él comentó, como parte de sus notas, que lo que sucedía en la escena no era consultar “agitadamente” sino salvar a una persona de ser degollada por su propio padre que la busca por toda la casa. Cabe señalar sobre la relación entre el objetivo planteado del fragmento que se está representando y la calidad en la ejecución de las acciones físicas de la escena, en este caso el objetivo “salvar” detona otra calidad de acciones que “consultar”.

A Stanislavski le interesaba mucho que los actores comprendieran la calidad en la ejecución de las acciones físicas; lamentaba que los actores recurrieran a clichés actorales y no se comprometieran con la ejecución verdadera de la acción. En un ensayo, Stanislavski planteó un juego con los actores de esconder a la actriz que interpretaba a Mariana en cuanto se empezara a mover el picaporte de la puerta (era un ejercicio para olvidarse por un momento de las palabras, lugar y personajes). Esto despertó varias opciones de los actores pero sobre todo les

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 248.

apasionaba el lograr esconder a la actriz y que Toporkov (actor que interpretaba a Orgón) al entrar a la habitación no descubriera el sitio. Stanislavski mencionó que los resultados del juego eran acciones reales y vivas con auténtica atención y verdadero interés.

El término de acciones físicas, como se ha puntualizado anteriormente, se desprende de la exploración que realiza el actor sobre los procesos congruentes que intervienen en la ejecución de una acción y se ejercita realizando la acción sin el objeto presente. También sabemos, ya que es importante distinguir, que la acción física no se limita únicamente a tareas del cuerpo como: sentarse, abrir una puerta o aventar algún objeto; sino que involucra la mente y el cuerpo del actor con un objetivo claro. Toporkov ya lo advierte de la siguiente manera: “También sería erróneo considerar la acción física sólo como un movimiento plástico que expresa la acción. No, es una acción auténtica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que en el momento de la ejecución, puede o no convertirse en una acción sicofísica”<sup>34</sup>

### **2.2.5 “La línea de vida del cuerpo humano”- Esquema de acciones físicas.**

Un término que estableció Stanislavski sobre la unión de dichas acciones físicas en una escena es conocido como: *La línea de la vida del cuerpo humano*. A continuación se cita el fragmento donde el maestro define dicho término:

-Siento-decía sin interrumpir su tarea- que de las acciones separadas y autónomas se van formando partes más grandes y complejas y que de éstas fluyen consecuentemente las ininterrumpidas cadenas lógicas de acciones. Se dirigen hacia adelante; de la aspiración nace el movimiento y del movimiento, la vida interna, sincera. En esta sensación noto la verdad y de la verdad nace la creencia. Mientras más veces repito la escena, tanto más se define esta línea, y mientras más fuerte se haga el hábito más firmemente aparecerá la vida, su verdad y su creencia. Recuerden que

---

<sup>34</sup> Vladimir Toporkov, *Las acciones físicas como metodología en El evangelio de Stanislavski*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1990, p. 300.

esta ininterrumpida cadena de acciones físicas las llamaremos en nuestro lenguaje: La línea de la vida del cuerpo humano.<sup>35</sup>

En el caso de *El Inspector* la línea de la vida del cuerpo humano generó un proceso de deducción para encontrar el objetivo de la escena:

Al ver esta lista reduzco, por así decirlo, mis acciones a un mismo denominador y me pregunto: “¿Con qué fin realizo yo todas estas acciones?”... Analizando y sumando todo lo que he hecho, llego a la conclusión que mi objetivo y acción primordial fue: “comer, saciar el hambre”. Para eso vine, por eso adulaba y cautivaba al sirviente y luego peleaba con él. En el futuro todas mis acciones en estas escenas las dedicaré a ese objetivo primordial: “comer”.<sup>36</sup>

Stanislavski les comenta que una vez hallada la “línea de la vida del cuerpo humano” no se interrumpa el proceso y se reúnan todos los días para repetir ese esquema sin necesariamente pasar la escena íntegra. En cuanto a los detalles u objetivos auxiliares se pueden improvisar en cada ensayo.

En el manuscrito sobre *Otelo* el maestro nos comenta que una escena se puede considerar hecha cuando se logra interpretar el esquema en cinco minutos; el esquema se debe aprender al grado de que se pueda realizar, dice, “hasta dormido”. También menciona que el esquema de todo el papel por acto suma aproximadamente unas cinco o diez acciones físicas y reuniendo los cinco actos se sumarán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.<sup>37</sup>

A continuación se propone un ejemplo sobre la extensión de un fragmento de la obra *Otelo* de William Shakespeare (basado en las divisiones que Stanislavski trabajó en esta obra) para darnos una idea más precisa de las dimensiones de las unidades que Stanislavski planteaba para empezar a trabajar:

---

<sup>35</sup> Constantin Serguevich Stanislavski, *El Método de Acciones Físicas en El evangelio de Stanislavski*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1990, p. 258.

<sup>36</sup> *Ídem.*

<sup>37</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, pp. 286- 299.

### *Escena 3 acto tercero*

Otelo: No te vayas. Escúchame. Mejor es que seas honrado.

Yago: No; seré ladino y cauteloso. La bondad se convierte en insensatez cuando trabaja contra sí misma.

Otelo: ¡Por Dios vivo! Yo creo y no creo que mi mujer sea casta, y creo y no creo que tú eres hombre de bien. Pruebas, pruebas. Su nombre, que resplandecía antes más que el rostro de la Luna, está ahora tan oscuro y negro como el mío. No he de sufrirlo, mientras haya en el mundo cuerdas, aceros, venenos, hogueras y ríos desbordados ¡Pruebas, pruebas!

Yago: Señor, veo que sois juguete de la pasión, y ya me va pesando mi franqueza. ¿Queréis pruebas?

Otelo: No las quiero, las tendré.

Yago: Y podéis tenerlas. Pero ¿Qué género de pruebas? ¿Queréis verlos juntos? ¡Qué grosería!<sup>38</sup>

## **2.3 Tercera Etapa: Trabajo con el texto dramático.**

El tercer paso del Método de Acciones Físicas es pasar finalmente al texto original de la obra. Previamente señalamos que Stanislavski pedía a los actores que no memorizaran el texto de la obra en las primeras etapas del trabajo:

En el futuro, y todavía por mucho tiempo, no permitiré que os aprendáis de memoria las palabras extrañas del papel, mientras estas no se conviertan en propias. Que se afirme primero en la línea básica del papel el subtexto, lo mismo que la necesidad de una acción productiva y racional. Con el tiempo, tanto la palabra como el texto serán muy necesarios en este trabajo y haréis que ellos cumplan su verdadera misión, la de actuar, y no simplemente la de sonar.<sup>39</sup>

En una entrevista a Sonia Moore<sup>40</sup> sobre el Método de Acciones Físicas comenta que para Stanislavski el hablar era considerado una acción física. En

---

<sup>38</sup> Guillermo Shakespeare, *Macbeth, Otelo, Julio Cesar*, Madrid, EDAF, 1998, p. 143.

<sup>39</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p. 207.

<sup>40</sup> Vladimir Toporkov, *Las acciones físicas como metodología en El evangelio de Stanislavski*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1990, p. 293. En esta fuente se encuentra la entrevista completa.

*Otelo*, Stanislavski le pide al actor que interpreta a Rodrigo que las palabras se conviertan en instrumento de la acción, en uno de los medios exteriores para transmitir la esencia interior del papel, que espere que las palabras le sean necesarias para cumplir su principal objetivo en esa escena: *la persuasión a Brabancio*.<sup>41</sup>

### 2.3.1 Memorización gradual del texto

María Knébel afirma que la asimilación del texto por parte del actor era gradual, que al terminar las improvisaciones el actor acudía al texto original y cotejaba la correspondencia lógica del texto improvisado con las ideas del autor, la construcción léxica, la estructura gramatical con la que el autor expresa las ideas del personaje elegido. Al realizar la comparación entre los impulsos de acción surgidos en el ensayo y las palabras del autor, el actor absorbía “ávidamente” el texto. La misma Knébel dice que la palabra “nace” en el actor como resultado de la correcta percepción interna de la concepción autoral.

Una observación de Stanislavski, en el capítulo sobre el proceso de la encarnación incluido en el volumen *El trabajo del actor sobre el papel*, consiste en distinguir que las palabras propias del actor son necesarias al principio del proceso de encarnación porque expresan las emociones, ideas, sensaciones que se están descubriendo en este primer acercamiento al personaje. El usar las palabras propias ayuda a extraer la emoción que ya late en el actor sin haberse plasmado todavía: “Mientras tanto, las vivencias y las acciones interiores son de carácter tan íntimo aún, que no sólo las palabras, sino además los gestos son casi innecesarios.”<sup>42</sup> Las palabras ajenas o del texto resultan distantes, por el momento, porque son signos de futuras vivencias no animadas aún.

---

<sup>41</sup> Vemos aquí una aplicación de los conceptos “unidades” y “objetivos” planteados en el primer capítulo de este trabajo.

<sup>42</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A., 1993, p. 165.



Así como la palabra es considerada una acción física por su naturaleza interna y externa en el proceso del actor; también podemos relacionar esto a la acción de transmitir el pensamiento propio. Lo anterior se menciona en el ensayo sobre *Tartufo*: Después de asesorar a Toporkov en la escena entre Orgón y Dorina sobre recrear y transmitir con la vista y tono de voz los pensamientos internos de Orgón, Stanislavski dice que se puede transmitir el pensamiento con una frase, entonación, exclamación o palabras sueltas. La transmisión del pensamiento propio es la acción. Después aclara que en la expresión de pensamiento no puede haber un carácter de largas y pesadas elucubraciones mentales; las situaciones les resultan muy claras y se analizan al pasar<sup>43</sup>.

En este capítulo se expusieron los planteamientos metodológicos sobre el nuevo plan de trabajo que Stanislavski tenía en mente para aplicar su Sistema. Sabemos que dicho planteamiento quedó inconcluso por la muerte del maestro; aún así, se pueden rescatar nociones básicas de su metodología y tener una idea general de la misma.

---

<sup>43</sup> Vladimir Toporkov, *Tartufo, de Moliere* en *El proceso de la dirección escénica (apuntes de ensayos)*, México, Escenología A.C., 1988, p. 439.

## **Capítulo 3**

### **Observaciones de Raúl Serrano**

Raúl Serrano (1934- ), pedagogo y director teatral argentino, se plantea la tarea de continuar las investigaciones metodológicas que Stanislavski registró en la última etapa de su vida. En su libro *Nuevas tesis sobre Stanislavski fundamentos para una teoría pedagógica*, Serrano retoma el Método de Acciones Físicas para describirlo estructuralmente y resaltar su pertinencia en la formación de actores. Cabe señalar que este libro es la tercera-última edición y que en México contamos con la segunda edición titulada *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*. A continuación se menciona el primer concepto que Serrano plantea para hablar del trabajo de Stanislavski.

### **3.1 Estructura Dramática**

Para analizar el Método de Acciones Físicas, Raúl Serrano plantea al teatro como una “estructura dramática”; al respecto Serrano cita la definición que Jean Piaget : “... estructuras serían los hechos que poseen (...) características de un todo considerado como algo más que una simple agregación de una serie de elementos preexistentes”<sup>44</sup> . Más adelante Serrano dice: “Así la estructura surge como un objeto complejo, síntesis de partes o de momentos que se ordenan según cierta organización interna indispensable.”<sup>45</sup>

Posteriormente Serrano comenta que en el caso específico de la estructura dramática; ésta se conforma por los conflictos, el entorno, el sujeto activo (actor) y el texto. La estructura dramática de cada obra en particular la va ir descubriendo y organizando el actor por medio de un proceso práctico (análisis activo). Recordemos que el término “análisis activo” se refiere a la práctica que propone Stanislavski, en el método de acciones físicas, para preparar un papel específico en una obra de teatro. Dice Serrano: “(...) [El análisis activo] concibe la conducta física del actor como una herramienta heurística que indaga en la estructura, que está en la base o el origen de lo que se dice, y que termina en aquellos textos

---

<sup>44</sup> Raúl Serrano, *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, ATUEL, 2004, p. 190.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 191.

inicialmente escritos por el dramaturgo.”<sup>46</sup>. El término “estructura” es un aporte teórico que hace Raúl Serrano para nombrar al objeto que construye el actor; dicho objeto es producto de la integración de los elementos arriba mencionados (conflictos, entorno, sujeto activo y texto) que en un principio se encuentran desarticulados; pero que por medio del análisis activo el actor poco a poco va procesándolos hasta llegar a una actuación “orgánica”<sup>47</sup>.

Como ejemplo podemos retomar el planteamiento de Stanislavski en el manuscrito titulado *La creación de la vida del cuerpo humano [Del Personaje]*<sup>48</sup>. Tórstov invita a los actores Govórkov y Viúntsov a subir al escenario y representar la primera escena de la obra *Otelo*. Los actores están perplejos; porque no tienen nada preparado. Tórstov les propone empezar por la primera acción que indica el texto: entrar. Los actores, todavía con dudas, entran a escena y se dirigen hacia el proscenio; llegan y se quedan parados sin saber qué hacer. Tórstov hace la siguiente pregunta retórica (como observación): “¿Así se camina por la calle?” Lo que los actores hicieron fue simplemente marchar por las tablas. Tórstov les recuerda que Yago y Rodrigo no son actores que quieren representar o entretener al público; además, siguiendo las reglas del juego (o las circunstancias dadas) la calle está desierta y en las casas todos duermen. Los actores lo volvieron a intentar sin obtener éxito. Tórstov ya había advertido no subestimar la “simple” acción física de entrar y caminar. Para ayudarlos nuevamente, el maestro les sugiere ubicar en el escenario, con sillas, dónde está el palacio de Brabancio (al que le quieren dar la alarma de que su hija Desdémona ha sido robada por Otelo). Como primer detalle, se afina el sentido o dirección de su caminado porque ya saben hacia dónde ir. Además, les ayuda a encontrar varias acciones físicas que pueden ir desarrollando hasta percibir “físicamente la verdad y a creer en ella”<sup>49</sup>:

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>47</sup> Para Serrano una “conducta orgánica” comprende lo físico, lo intelectual y lo emocional a la vez.

<sup>48</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p. 199.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 20.

- 1) Entrar y mirar alrededor para convencerse de que nadie está escuchando, ni espiando.
- 2) Observar las ventanas del palacio para saber si alguien está despierto.
- 3) Juntar piedritas y arrojarlas contra las ventanas.
- 4) Dar alarma.

Con este ejemplo nos damos cuenta de cómo atendiendo a las acciones físicas el actor va integrando mucha información sobre los conflictos y entorno de la obra.<sup>50</sup> El elemento de la “estructura dramática” que resalta más en este ejemplo es el entorno; gracias a que el actor ubica en dónde está y hacia dónde va; encuentra qué hacer y cómo hacerlo. Después, debido a esa conciencia del actor y su accionar, nosotros (como espectadores) percibiremos esa información. El palacio puede estar construido en el escenario. Pero si el actor no genera el entorno por medio de sus acciones, el espacio no existirá (lo mismo sucede con el texto y sus conflictos). Este ejemplo es sólo el inicio; pero después se sigue escarbando en todo lo que está sucediendo en ese pequeño fragmento.

En otras palabras, podríamos entender los términos “estructura” u “objeto” como la escena u obra de teatro que el actor está ensayando (construyendo). Serrano utiliza el término “objeto” porque contextualiza el quehacer actoral a partir de las nociones teóricas de Karl Marx sobre el trabajo humano en general:

En el teatro, el sujeto (que en este caso es el actor procediendo de alguna manera para llegar a ser el personaje) y el medio (es decir el escenario que, como ya hemos apuntado, resulta ser un confuso conglomerado de hechos y objetos reales mezclado con otros convencionales o imaginarios) poseen una particularidad: ninguno de los elementos que los integran es al principio del proceso, lo que debe llegar a “ser” al final.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> En nuestra Facultad el maestro José Luis Ibáñez comparte la metodología pedagógica de ubicar con objetos reales (cuadernos, estuches, cajas o lo que esté a la mano) espacios, personajes, tiempos verbales y otra infinidad de elementos estructurales de las obras que estudiamos; con la finalidad de “distinguirlos” con todo nuestro cuerpo.

<sup>51</sup> Raúl Serrano, *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, ATUEL, 2004, p. 183.

### **3.2 “Base efectiva de intercambio” “pequeña verdad”**

En la construcción de la escena (en la generación de su propio orden) se da otro fenómeno que se relaciona con las tesis de Marx. Dicho fenómeno se refiere a la circularidad entre el sujeto (en este caso el actor) y su objeto (estructura). El actor al construir su escena se va transformando; no solo se construye una escena para el actor sino un actor para esa escena. De una manera más técnica, Serrano relaciona dicha transformación con el ejercicio que realiza el actor al generar sus propios estímulos construyendo la estructura de su escena. Si el actor halló las acciones físicas de su personaje (que como vimos dan sentido y contenido) y luego transita una y otra vez por ellas, resulta lógico que resulten estímulos concretos para cada función: la cadena de acciones físicas funcionan como un camino, una estructura que permite un proceso creativo cada vez.

Por estos planteamientos sobre el sujeto y objeto, Serrano considera al Método de Acciones Físicas como una traducción de la tesis marxista que venimos mencionando sobre el trabajo humano en general. El mismo Serrano sostiene que si el actor asume su trabajo desde su comportamiento físico, se generará una “base efectiva de intercambio” una “realidad ineludible” a lo que Stanislavski llamaba “pequeña verdad”; es decir, que las acciones de los actores se convierten en hechos tangibles, que ocurren efectivamente. La conducta de los actores se realiza a partir de presiones que se ejercen el uno al otro y limitada por la situación que los rodea. La diferencia que distingue a este fenómeno de uno netamente real es que el primero no surge de causas reales ni se sostiene de circunstancias dadas comprobables. Las causas y las circunstancias las “construye” el actor voluntariamente, hay una convención de por medio. Pero lo que rescata Serrano es la dinámica real que se genera en el juego escénico teniendo en cuenta los elementos materiales que lo conforman.

De esta manera se va generando paulatinamente una serie de “hechos” o “acciones” reales que permiten al actor “creer” en lo que acontece (precisamente porque son reales o adquieren esa cualidad por la postura que estamos analizando). ¿Cómo no creer en algo que realmente está sucediendo? Los

motivos ficticios quedaron atrás; nuestro cuerpo está transitando una cadena de estímulos que ya funcionan como reales por su materialidad en la acción física. El fundamento pedagógico que plantea Serrano sobre esta metodología es la capacidad transformadora y autotransformadora del compromiso corporal aplicado en una lucha contra los conflictos.

El actor que enfoca su atención a esos hechos tangibles va descubriendo la emotividad de manera refleja, la relajación muscular necesaria, la creencia; es decir, la organicidad o la “gran verdad” según Stanislavski. Es por medio de este argumento que Raúl Serrano presenta a la “acción” como un eje metodológico que ordena temporalmente y espacialmente la injerencia y ejecución de los distintos elementos del sistema stanislavskiano (antes presentados por el maestro de manera simultánea.) Serrano comenta que cuando uno lee a Stanislavski no se sabe qué hacer primero: ¿Preguntarse las circunstancias dadas? ¿Concentrarse? ¿Relajarse? ¿Imaginar? Si el actor acciona realmente, entonces su atención se enfoca de manera refleja y utiliza la energía necesaria.

Hasta ahora se ha apuntado el marco teórico que Raúl Serrano estableció para describir el quehacer actoral en el teatro de texto. Éste es definido como una estructura compleja donde el actor, por medio de hechos tangibles o acciones, integrará los distintos elementos que la conforman. Es decir que por medio de la acción de su personaje, el actor descubre una serie de relaciones que dan sentido a la representación que está realizando.

### **3.3 Cualidad del conocimiento actoral**

Serrano plantea el tipo de conocimiento que desarrolla un actor en su actividad. Recordemos que el objetivo principal de Raúl Serrano al realizar sus escritos sobre Stanislavski es aportar un marco teórico que fortalezca la gestación de una pedagogía teatral. Una observación epistemológica que hace sobre el Método de Acciones Físicas es sobre su congruencia con cualquier proceso de adquisición de habilidades kinestésicas: “El conocimiento requerido por el actor, por lo menos en una instancia fundamental de los comienzos de su trabajo, es un

conocimiento “del cuerpo”, kinestésico y comprometido afectivamente que de ninguna manera puede adquirirse intelectualmente. Es necesario comprometerse en la improvisación para adquirirlo (...).<sup>52</sup> Serrano profundiza más sobre la naturaleza del conocimiento del actor: “Se trata de un saber hacer. Ni saber puro, ni hacer ciego. Es un quehacer que posee un principio consciente y teleológico<sup>53</sup>- como toda técnica- pero que en su camino ascendente hacia el objeto va generando instancias que no pudieron ser pensadas ni razonadas en abstracto. Menos previstas a un nivel del texto.”<sup>54</sup> Serrano comenta que el error de la primera metodología de Stanislavski radica en no contemplar este punto. Con los análisis de mesa se buscaba encontrar cualidades actorales que sólo podían ser descubiertas por el actor explorando activamente la escena y no solamente hablando sobre ellas.

Un adecuado planteamiento epistemológico, según Serrano, es la alternancia entre los momentos de teoría y práctica, que se vaya de lo más vasto y elemental a los detalles: “Lo que tiene ante sí el actor es el proceso de construcción de una “escena” que va del aquí y ahora al allá y las condiciones dadas, del yo del actor a los datos detallados del personaje”.<sup>55</sup>

Raúl Serrano comenta que desde un punto epistemológico el análisis de mesa, propuesto por Stanislavski en su primera etapa de investigación, promovía

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>53</sup> Serrano adopta otro término para definir la tarea del actor con el texto y los demás elementos de la estructura: actividad teleológica. Para definir este término Serrano cita al filósofo Adolfo Sánchez Vázquez (España 1915- México 2011, Profesor emérito por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) que plantea la diferencia entre la actitud cognoscitiva y la actitud teleológica. En la actitud cognoscitiva no necesariamente se realiza una acción efectiva para dar razón a la realidad presente. En la actividad teleológica, el fin que se quiere alcanzar se vuelve la causa de acción real y presente. Se realiza una anticipación ideal del fin que se quiere alcanzar. Nuestros actos presentes se determinan a partir del fin planteado. Es decir que el actor trabaja en función de lo que finalmente será la representación (la prepara). Pero esos elementos que ya sabemos que estarán al final son asumidos como reglas o convenciones del juego (se abren procesos cada vez aunque exista una estructura planteada y posteriormente organizada y fija) Hay un constante juego entre lo previsto y lo imprevisto. *Ibidem* P. 124.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 129.



la ilustración de lo ya decidido con anterioridad en la mesa. Había un problema en las indicaciones del director porque éstas estaban fuera de un campo operativo. Las indicaciones resultaban un plan de resultados a obtener por parte del actor. En cambio, resulta más operativo que las indicaciones del director detonen pasos a dar en ese momento del ensayo. En ese caso, el actor puede asociarse con mayor facilidad a sus tareas: “El campo operativo del actor se despliega así ante sus ojos-y no en su memoria-como un todo coherente que lo sumerge cada vez más en la consideración de la estructura y su participación en ella. Las réplicas brotan así ante los apremios de la situación creada por él mismo y sus partenaires.”<sup>56</sup> De lo contrario el plan en busca de resultados coloca al actor permanente como espectador de su propio trabajo.

### **3.4 Trabajo del actor con el texto**

Otra observación de Serrano es sobre el trabajo del actor con el texto; éste tiene, según él, dos momentos muy definidos: punto de partida y punto de llegada (nuevamente vemos la cualidad teológica del quehacer actoral). El texto en un principio funciona como una estructura hipotética sobre la cual el actor va a indagar la interacción de su personaje con otros en circunstancias dadas específicas.

La interacción entre personajes está sugerida en algún porcentaje por el dramaturgo. Pero es en la práctica donde el actor encontrará las interacciones faltantes con otros personajes; y no sólo eso, sino la relación espacial, sonora, entre otras. Es decir que en un principio, el actor no pretende representar en toda su plenitud el texto dramático; porque materialmente es imposible. Al final de la búsqueda regresará a decir su texto pero ahora con otra calidad: como resultado de las interacciones halladas.

Hablando sobre el análisis activo, Raúl Serrano observa que la búsqueda del actor no es el texto en sí mismo sino la interacción entre personajes. Cuando

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 127.

sólo se toma en cuenta el sentido lingüístico del texto: “Lo que puede considerarse allí es lo que los personajes dicen, pero no lo que ocurre entre ellos. La acción se reduce al diálogo. El cuerpo es cada vez menos necesario mientras que la cabeza funciona dando sentido a lo que se dice.”<sup>57</sup>

### 3.5 Improvisación para descubrir la situación

Pero ¿Cómo descubrir esa interacción entre personajes que no está planteada explícitamente en el texto de la obra? Serrano nos comenta que lo que propone Stanislavski es precisamente partir de la situación y que el actor improvise con la conflictividad propia de sus personajes. Es a partir de esta improvisación de donde surge la línea interrumpida de acciones y no al revés. En ese caso caeríamos en el error metodológico que Serrano atribuye a la primera metodología de Stanislavski. Es decir, planear por anticipado las acciones de sus personajes y luego querer integrarlas en las improvisaciones.<sup>58</sup>

Serrano rescata la improvisación como una herramienta heurística del actor: “improvisar es, de algún modo, actuar sin separar pensamiento de acción. Es una búsqueda de la espontaneidad mucho más que de la racionalidad. Y la espontaneidad es un componente imprescindible de la conducta conflictiva y dramática.”<sup>59</sup>

Así nos describe cómo en la improvisación el actor visualiza sólo aquello que se le opone. La concentración en ello es “automática”. Dicho enfoque va acercando al actor a la identificación con su personaje; pues se coloca en una

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>58</sup> Tomemos en cuenta que Serrano está enfocado en el teatro de texto. Sus observaciones sobre las acciones físicas están enmarcadas en las conversaciones de los personajes y sus tareas dentro del marco de la escena. En este sentido, se distancia un poco del método de acciones físicas. Pues le quita importancia al proceso de pulir “físicamente” una acción física y que de ese modo ésta estimule la emotividad del actor para después tomar la escena en su integridad original. Serrano arranca directamente con la escena y confía que el compromiso físico de los actores durante las improvisaciones y su hallazgo de sentido en la estructura les genere todo lo interno necesario.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pp. 127-128.

situación homóloga (la de su personaje) y experimenta materialmente las consecuencias de dicha situación; siempre desde el “yo” del actor. Lo único que adopta el actor son los conflictos. Después de realizar la improvisación, el actor utiliza otra perspectiva (Serrano lo nombra sujeto agente); es decir: la visión exterior; como un ejecutante que *post festum* analiza los resultados de la improvisación (donde no tenía la opción de auto observarse) y replantea junto con el director la construcción de la estructura. Serrano cita a Lucien Séve, quien define a la estructura sólo como “la configuración transitoria del proceso”<sup>60</sup>. Afirma que la estructura se va transformando con el paso de las improvisaciones hasta adquirir su forma definitiva al final del proceso.

Los límites que contienen a las improvisaciones son las réplicas del texto dramático y la situación. Ya que al hablar de improvisaciones, no nos referimos a plantear situaciones alternas a la trama de la obra (por lo menos en la etapa que estamos discutiendo en este momento). Las improvisaciones son exploraciones concretas de las escenas que ya están escritas en la obra que se pretende representar. Anteriormente se mencionó que el actor procesa de distintas maneras el texto que recibe; porque es su punto de partida y luego punto de llegada una vez descubierta la situación y relación entre los personajes; por lo tanto, hay dos posibilidades que Serrano ha aplicado ante este problema de querer arrancar las primeras improvisaciones con actores que van recibiendo sus papeles. La primera opción es que el actor vaya integrando paulatinamente la memoria del texto dramático en las improvisaciones; en un principio quizá utilice frases clave (o pivote) del texto para desarrollar la anécdota y situación de la escena y lo demás sea improvisado con sus propias palabras. Este proceso lo hacía Stanislavski reteniendo el momento de las réplicas; pidiendo a sus actores que se tomaran el tiempo de explorar la situación por medio de las acciones físicas y que si era necesario hablar, los actores improvisaran con sus propias palabras un diálogo simple. Paulatinamente el actor iba complejizando el contenido de las acciones y también encontrando la necesidad de entablar sus diálogos originales; entonces

---

<sup>60</sup> *Ibidem.* p. 196.

llegaba el momento en que los actores tenían la autoridad de enunciar las palabras del escritor.<sup>61</sup> En el caso de Serrano, las improvisaciones arrancan con las réplicas ya memorizadas desde un principio.<sup>62</sup> En este caso la atención del trabajo no se centra en cómo decir las palabras del personaje sino en la situación en la que está envuelto; por lo tanto las palabras, en este momento, cumplen la función de vallas o guías que permiten que el actor improvise la escena. Pareciera que existe la licencia de que las palabras sean dichas sin toda la significación que finalmente requerirá en su presentación ante los espectadores.

Referente a las improvisaciones y el texto, podríamos concluir que Serrano se enfocó en desarrollar la parte de la que ya no habla tanto Stanislavski en sus manuscritos, cuando el actor llega al texto después de explorar las acciones físicas. Quizá esta metodología sea algo cercano a lo que Stanislavski planteaba acerca de que el hablar también es una acción física.<sup>63</sup>

### **3.6 Distintos tipos de acción**

En cuanto al compromiso físico durante las improvisaciones y en específico durante las réplicas entre actores, Raúl Serrano hace una distinción entre los diversos tipos de acción que un actor realiza bajo este método. Dicha distinción se realiza bajo el criterio del alcance o consecuencias de las acciones. Un primer tipo son aquellas que se pueden realizar en un cien por ciento en escena (tejer, limpiar, escribir, guardar, etc.). Un segundo tipo de acciones sólo se pueden realizar de manera parcial debido a las consecuencias nocivas que podrían tener

---

<sup>61</sup> No olvidemos que en esa época existía en Stanislavski una profunda disciplina de representar en toda su magnitud e integridad el texto dramático de los grandes escritores con los que colaboró.

<sup>62</sup> Esto quizá se debe a que Raúl Serrano nos habla en su libro sobre una categoría del teatro contemporáneo que emancipa al teatro de la literatura y lo define como un objeto artístico independiente, autónomo. Dicha categoría es llamada “teatro en acto” y se basa en el argumento de la estructura que venimos discutiendo en este capítulo. En esta categoría el texto literario pasa a un segundo plano para cederle lugar a las relaciones que ocurren por medio de la acción en el escenario. Serrano menciona brevemente la actual participación de la dramaturgia del actor y director como punto de arranque de la construcción de una obra.

<sup>63</sup> Esto se menciona en el segundo capítulo, de este trabajo, con Sonia Moore.

sobre uno mismo o el compañero (asesinar, violar, torturar, etc.) Para este tipo de acciones se trabaja sobre una convención técnica de cómo se realizarán dichas acciones con el compañero o compañera. En este momento surge de manera prioritaria el papel que juega la parte psíquica-emotiva de la acción.<sup>64</sup>

### **3.7 Pre-conflicto**

Hay un tercer tipo de acción donde el movimiento es aparentemente nulo o muy sutil; nos referimos a las acciones que transcurren en una conversación entre los personajes. Para esto Serrano propone atender al compromiso físico-energético que se genera al encontrar los conflictos que se están desarrollando entre los personajes y que finalmente se traduce en un movimiento reflejo del cuerpo, acción, tono de la voz, gesto, etc. A este tipo de fenómeno, Serrano le llama pre-conflicto. El conflicto en esas conversaciones generalmente es causado por la represión de acciones que los personajes en realidad quieren ejecutar; pero que por circunstancias sociales o morales no hacen. Serrano encuentra como herramienta principal y operativa a los conflictos. Ante las anteriores propuestas de Stanislavski de acudir a la memoria sensorial por medio de los ejercicios con objeto invisibles, Serrano considera más funcional que el actor descubra, por medio de la improvisación, los conflictos de su personaje y los asuma corporalmente en tiempo presente, no evocando el pasado. Sería un error metodológico plantear conflictos de antemano como estados del personaje y luego querer integrarlos a la escena. Serrano pone el ejemplo sobre la “duda” de Hamlet o “tormentos” de Edipo. Tomando en cuenta esa primera consideración intelectual del director y actor ¿Cómo pasamos a la aplicación actoral de ese conflicto? Stanislavski ya lo dijo y Serrano lo reafirma: durante la improvisación el actor, en vez de plantearse teóricamente conflictos, se concentra en sus objetivos (deseos)

---

<sup>64</sup> Aquí veo la necesidad de detenerse a explorar la acción física y las implicaciones sensoriales y emotivas que generan de manera refleja (más adelante lo veremos en el proceso de Ryszard Cieslak). Porque ¿Qué hacemos cuando el actor o nosotros no somos capaces de asociarnos emotivamente con la acción en tiempo presente y durante la improvisación? Serrano defiende la postura de no llevar al actor a cualquier proceso de evocación o memoria emotiva. Considera que de ser así el actor se enfocará en bombear emociones y perderá de vista lo que sucede en la escena. La asociación será necesaria consciente o inconscientemente. Entiendo que Serrano aboga por la segunda opción y que el proceso lo propiciará tarde o temprano.

y lucha a partir de ese impulso (o pre conflicto, llamado así por Serrano) y las fuerzas que impiden que lleve a cabo ese deseo. Entonces el actor que interpreta a Edipo no se dice “estoy atormentado” sino que afronta los conflictos que lo hacen caer en ese estado.

### **3.8 Aplicación del Método de Acciones Físicas según Serrano**

En el capítulo “La Estructura Dramática”, Serrano hace una especie de mapa temporal sobre la aplicación del Método de Acciones Físicas. Lo primero es determinar teóricamente la estructura dramática contenida en el texto dramático. Como hemos visto este acercamiento teórico es bastante general y breve.

En los escritos de Stanislavski sobre el trabajo de *Otelo* o *El Inspector* nos muestra el desconcierto de los actores al ser invitados a pasar a la escena sin haber analizado a conciencia la obra y sólo haberla leído unas pocas veces. La tarea en este primer paso consiste en determinar el conflicto inicial de la escena y las condiciones dadas que lo acompañan. Al principio, nos dice Serrano, la actuación será simple y lineal (todavía influida por lo pensado); pero paulatinamente, conforme las improvisaciones avancen y el actor vaya descubriendo la situación, se generarán relaciones más complejas. No se buscan las causas de lo que ocurre sino que se ataca a lo que se opone a los objetivos del personaje. Conforme vaya avanzando de esta manera el proceso, la temporalidad se volverá cada vez menos predecible; esto permitirá que por fin el actor invierta su accionar; pasará de accionar (planear de antemano) a reaccionar (responder instintivamente a lo que va sucediendo en el campo de la acción); de esta manera, la lógica del actor improvisando, de manera homóloga, ya es la lógica del personaje.

Después de la primera improvisación se pasará a un primer nivel crítico donde se analizará lo que funcionó, la interpretación sobre el contexto, la situación o el material que surja. Es aquí donde tienen lugar los anteriores “análisis de mesa”; es el tiempo y el espacio para integrar lo hallado en las improvisaciones con la información o datos que la compañía considere oportuna. Recordemos que

el Método de Acciones Físicas no desecha el análisis de datos e información referente a la obra; sino que lo traslada a un segundo plano; el análisis teórico se convierte en complemento del trabajo principal del actor, el cual consiste en integrar los diversos elementos de la estructura por medio de la acción. Subsecuentemente, vendrá otro ciclo de improvisaciones (con su respectiva etapa de análisis teórico) hasta llegar a la “densidad significativa y estética” deseadas.

En este capítulo se plantearon las observaciones de Raúl Serrano sobre el Método de Acciones Físicas. Dichas observaciones representan un posible complemento a las nociones que dejó Stanislavski sobre la aplicación del método para ensayar una obra. Serrano subraya la parte concreta y técnica del método al resaltar la improvisación e intercambio de acciones entre actores.

## Capítulo 4

### Aplicaciones de Jerzy Grotowski



Otra persona que desarrollo su propia aplicación del método de acciones fue Jerzy Grotowski (director e investigador teatral de nacionalidad polaca, 1933-1999). Es importante puntualizar que Grotowski trabajó con las acciones físicas en la primera y última etapa de su trabajo; es decir, en el *Teatro de Espectáculos* (1957- 1969) y en las *Artes rituales* (1985- 1999) (con su respectiva transición llamada *Objective Drama* [1983-1985] del previo *Teatro de las fuentes* [1976-1982]).

En la primera etapa el *Teatro de Espectáculos*, Grotowski estrena varios espectáculos, enfocándose en el teatro y el funcionamiento del actor. En ese periodo se genera la poética de *Hacia un Teatro Pobre* y pone en práctica sus experiencias sobre Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Eugeni Vajtangov, teatro Oriental, Jean Vilar, Bertolt Brecht, entre otros.

#### 4.1 El príncipe Constante

Uno de los montajes más renombrados y pertinentes para nuestro tema es el de *El Príncipe Constante* según Calderón y Slowacki, estrenado en 1965 y protagonizado por Ryszard Cieslak<sup>65</sup>. En ese trabajo se lleva a cabo una aplicación a partir del Método de Acciones Físicas. Grotowski comenzó el trabajo a puerta cerrada con Cieslak dos años antes de la primera muestra al público. El primer paso consistió en dominar el texto a la perfección. Cieslak podía comenzar en medio de cualquier frase y respetar la sintaxis estrictamente; después crearon las condiciones necesarias para generar una experiencia base donde confluyeran las palabras y el río de impulsos y llamados de pequeñas acciones.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Actor polaco, 1937-1990, reconocido mundialmente por su trabajo en *El Príncipe Constante* (1965) y *Apocalypsis cum figuris* (1968), escrita por el propio Grotowski. También interpretó el papel de Dhritarashtra en el *Mahabharata* de Peter Brook y Carrière (filmada en 1989). Cieslak también participó en las actividades parateatrales del teatro laboratorio y por su cuenta dirigió otros laboratorios en varios países como Francia, España, Dinamarca y Estados Unidos.

<sup>66</sup> Jerzy Grotowski, *El príncipe Constante de Ryszard Cieslak*, en cuaderno MÁSCARA, Cieslak, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 16, Año 4, 1994, p. 10.

#### 4.1.1 Cuerpo-memoria y cuerpo-vida

Aquí surgen otros dos conceptos que nos permiten comprender la etapa de trabajo que estamos comentando: cuerpo-memoria y cuerpo-vida. Grotowski establece que el cuerpo es un registro de todas nuestras experiencias pasadas y también futuras (o las posibles). El cuerpo busca un momento esencial de nuestra vida, se genera un encuentro o revelación. Grotowski enfatiza, al hablar del cuerpo-vida, que es esencial la otredad; generalmente los momentos que acuden al encuentro son los que vivimos con los demás; y aún cuando ya se manifiesta el cuerpo-vida, esto no es más importante que lo que está ocurriendo con el compañero actor. Al hablar de cuerpo-vida no se habla de asociación o movimiento sino de una entidad que está ahí, en nuestro cuerpo, a la que se puede regresar una y otra vez sintiendo la misma o más vitalidad con la experiencia encontrada. El cuerpo-memoria es el que dicta el cambio de ritmo, orden y respiración. Durante la ejecución de una acción, el que guía no es el pensamiento ni la casualidad sino el cuerpo-memoria:

Al nivel más simple por ejemplo, ciertos detalles de los movimientos de la mano y los dedos se transforman entonces, manteniendo la precisión del detalle, en el regreso al pasado, a la experiencia de tocar a alguien, aun en el amor, a alguna experiencia importante, que fue o que sucederá. Así se manifiesta el cuerpo-memoria y el cuerpo-vida. El detalle existe, pero es superado, entra al nivel de los impulsos, en el cuerpo-vida, al nivel-si lo prefieren- de la motivación (...) Y luego: el cuerpo-vida “traga” –y esto sucede por sí mismo- los detalles todavía existentes en la precisión externa, pero como hechos explotan “desde el interior” por el impulso vital. ¿Y qué logramos obtener de esa manera? Hemos liberado la semilla: entre las orillas de los detalles corre ahora “el río de nuestra vida”. *Espontaneidad y disciplina al mismo tiempo.* Al final esto es decisivo.<sup>67</sup>

En palabras de Grotowski se tocan los temas esenciales del Método de Acciones Físicas: precisión en la acción física (memoria sensorial) que conecta con la vivencia (memoria emotiva) que a su vez generan una serie de impulsos

---

<sup>67</sup> Jerzy Grotowski, *Los ejercicios*, en cuaderno MÁSCARA, Grotowski, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 35.

que complejizan las acciones físicas de las que se partieron en un principio. Con lo anterior podríamos relacionar la terminología de Grotowski y la de Stanislavski; ya que ambos hablan de procesos de precisión en la acción y de cómo ésta despierta una intuición (no intelectual) que guía al actor en su proceso. También los dos utilizan la palabra memoria en los conceptos mencionados.

El relacionar los términos no pretende homologarlos, pues aunque comparten varias similitudes, su aplicación fue metodológicamente distinta. Pero si los relacionamos resulta muy enriquecedor, pues se compensan eslabones sueltos que dejó Stanislavski sobre la aplicación y observación del cuerpo en el método de acciones físicas. Entonces, relaciono el cuerpo-memoria con la memoria sensorial (referida en el ejercicio de la quema de dinero) y al cuerpo-vida con la memoria emotiva. Grotowski plantea estas entidades o cualidades de nuestro cuerpo en un terreno no intelectual o incorpóreo. Grotowski distingue claramente que la memoria emotiva fue abandonada por Stanislavski por la incapacidad demostrada de provocar emotividad conscientemente. El matiz que aporta Grotowski es que el camino no es intelectual, ni hacia el pasado estrictamente: el cuerpo no tiene memoria, es memoria.<sup>68</sup> Se genera entonces una exploración con el cuerpo en movimiento, con acciones ejecutadas en tiempo presente y con absoluta precisión, que despiertan los impulsos que terminarán guiando al actor. Aunque el actor rememora un evento pasado, no se va al pasado estrictamente; él genera una exploración activa en el presente, una experiencia única que es guiada por el cuerpo-memoria y culmina el cuerpo-vida con los impulsos:

Cuando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el “si” ni sobre “circunstancias dadas”. Existen pretextos o trampolines que crean el evento del espectáculo. El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “si”. Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. Algunas veces, el recuerdo de un instante, de aquél

---

<sup>68</sup>*Ibidem*, p. 34.

único instante, o un ciclo de recuerdos en que algo queda inmutado. Por ejemplo, de una situación clave respecto a una mujer. La cara de aquella mujer cambia (en los episodios singulares de la vida, en la vida y en aquello que aún no ha sido vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo inmutable, como diferentes películas que se superponen una sobre otra. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien el cuerpo-vida. Allí está escrito todo. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, *hic et nunc*.<sup>69</sup>

Parece que entonces los comandos del “si mágico” y “circunstancias dadas” pierden operatividad: ¿Es necesario enunciarlo en nuestra mente? ¿Qué haría yo sí...? O ¿Simplemente explorarlo dentro de un proceso de impulsos, sin preverlos? Éste último camino parece más práctico y ágil. El problema no está en los comandos sino en quererlos aplicar durante la actuación (entonces pasamos al terreno del pensamiento). En todo caso, pueden funcionar como análisis posterior de lo hallado o tal vez como herramienta para salir de algún bloqueo o problema para encontrar acciones. Seguramente Stanislavski tenía claro lo anterior, quizá en la aplicación no enunciaban el sí mágico. El equívoco puede surgir en nosotros al leer la teoría y querer aplicarla tal cual.

Hay otro factor que amplía las posibilidades de exploración con el cuerpo-memoria y cuerpo-vida: el de no establecer que estrictamente sea un evento que ya sucedió y aferrarse a recrear los detalles de éste. En su capítulo sobre la memoria emotiva, Stanislavski ya advierte esta flexibilidad indispensable para tratar las experiencias vitales; nos describe un ejemplo sobre un atropellado que vio; la imagen y evocación de ese momento fue evolucionando con el paso del tiempo. Es más, llegó a establecerse, en su memoria, una síntesis de varios eventos ajenos a ese accidente y adquirió hasta tintes poéticos. La evocación periódica de ese momento era siempre distinta, no generaba las mismas reacciones.<sup>70</sup> Llegar al “río de nuestra vida” en nuestras actuaciones parece ser el

---

<sup>69</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en cuaderno MÁSCARA, *Grotowski*, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 24.

<sup>70</sup> A partir de mi experiencia como alumno de la maestra Natalia Traven en su taller de Introducción al Método de Lee Strasberg, concluyo que la memoria emotiva surge de manera inconsciente y espontánea. La

objetivo de cualquier actor o artista, es la base de lo que Stanislavski llamaría una actuación viva, fresca; es la inspiración, la musa. Es también lo que Grotowski señala sobre reaccionar al acto que se genera por primera vez en cada función. Uno de los puntos que Grotowski rescató de las acciones físicas es la precisión que demandan y la posibilidad de despertar los impulsos vitales del actor. Finalmente, ambos concluyen que el acceso a la memoria emotiva o cuerpo-vida es por medio de las acciones físicas y no en la búsqueda intelectual de ella.

Regresando al proceso con Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*, ahora sabemos con qué herramientas lograron generar la experiencia base de impulsos (una línea de acciones que Cieslak tuvo completa y asegurada). Grotowski comenta que una de las experiencias vitales a las que acudió Cieslak fue a la de un amor de la adolescencia (descrita como una plegaria carnal). La tarea consistió en regresar a los más sutiles impulsos de la experiencia; no solamente para recrearla sino para volar hacia esa imposible plegaria. Pero no fue hasta que Cieslak estuvo en contacto con sus compañeros actores que realizó la partitura de acciones físicas (esto ocurrió meses después del trabajo entre Grotowski y Cieslak). Al principio del trabajo con ellos, Cieslak transitaba el texto y actitudes base del cuerpo sin entrar en el proceso para acordar las condiciones técnicas del espectáculo. Fue hasta que sus compañeros habían desarrollado sus propias partituras de acciones que Cieslak empezó el proceso. Es importante mencionar que Grotowski aclara que el contenido descubierto en las primeras exploraciones de Cieslak con el cuerpo-memoria y cuerpo-vida fue utilizado principalmente en los grandes monólogos del protagonista. La historia del mártir y la composición del espectáculo (que percibieron los espectadores) se formaron al final del proceso; con acciones agregadas por Grotowski e incorporadas por Cieslak.

---

asociación ya está operando, en el fondo, cuando estamos trabajando el personaje o leyendo la obra. El Método de Strasberg tampoco pretende inducir directamente la emotividad; también se trabaja un proceso de exploración sensorial como llave de acceso y manejo de ésta; pero cuando la memoria emotiva ya apareció. En mi caso, cuando lograba acudir a la misma memoria emotiva, ésta surgía siempre de manera distinta y por asociación libre.

Con este ejemplo podemos inferir varias similitudes con el Método de Acciones Físicas propuesto por Stanislavski. Vemos un proceso de exploración de la acción física ejecutado activamente por el actor y guiado por las observaciones de su director sin necesariamente ahondar en la información sobre la obra o el personaje. En este caso Grotowski lleva más allá la libertad de explorar la acción física y prácticamente divide (en esta primera etapa) el contexto de la obra y personaje con la exploración de Cieslak sobre su amor de adolescencia. Sin embargo, hay que tomar en cuenta un dato al que se refiere Grotowski en su ensayo titulado *De la compañía teatral al arte como vehículo*.<sup>71</sup> En este comenta que Cieslak, preparando la primera etapa del trabajo, leyó el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz; una obra escrita que habla de la relación entre el Alma y la Verdad, entre el Hombre y Dios y que finalmente se asocia con la relación entre la Amada con el Amado (por su liga con la tradición bíblica del *Cantar de los Cantares*). Es decir, que la experiencia amorosa que exploró Cieslak no fue fortuita (pero seguramente si fue espontánea) ya que había una relación entre las fuentes escritas. Finalmente *El Príncipe constante* habla de un príncipe cristiano que se convierte en mártir al no ser quebrantado por los moros en su fe. Aunque Stanislavski también pide liberarse, momentáneamente del texto, vemos que la acción física es explorada en el contexto de una escena de la obra.

Al final del proceso de montaje, la compañía del Teatr Laboratorium pasó a la composición del espectáculo donde las líneas de acciones físicas de Cieslak y los demás actores ya estaban activadas y se podían fijar en estructuras o partituras de acciones que ejecutarían durante todo el espectáculo. En el artículo citado sobre el proceso de *El Príncipe Constante* vemos unas fotografías que muestran la pintura *Cristo doloroso* como referente plástico que Cieslak utilizó para generar una imagen de su personaje. Al final del montaje se habla de una necesidad de trabajar entre los actores para la generación de la estructura o

---

<sup>71</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Thomas Richards (autor), Barcelona, Alba, 2005, p. 18.

partitura de acciones. Se plantea una diferencia metodológica entre el Método de Acciones Físicas de Stanislavski y la aplicación de Grotowski, pues aunque en el primero se habla de una exploración individual, en los ensayos de Stanislavski siempre se mencionan a un par de actores (o más) trabajando juntos desde el principio del proceso.

#### **4.2 Comparación entre Grotowski y Raúl Serrano**

Es oportuno distinguir un punto sobre las observaciones de Raúl Serrano y relacionarlo con Grotowski. Finalmente el Método de Acciones Físicas parece ser un tema tan complejo que da para varias lecturas y aplicaciones. Serrano enfoca su aplicación en la pedagogía actoral y en el teatro de texto (no necesariamente realista). Le da una importancia notoria al descubrimiento de la situación por medio de la improvisación y a la organicidad obtenida a partir del compromiso lúdico de los actores en dichas improvisaciones. Serrano es muy estricto en mantener al actor en el tiempo presente y deja fuera las exploraciones tan interesantes y generación de contenidos que se mencionan entre Grotowski y Cieslak en *El príncipe Constante*. Serrano confía en que las asociaciones y los detalles los hará por sí mismo el actor, de manera intuitiva y espontánea. Grotowski, en cambio, dedica varios meses y años de exploración de dichos contenidos. Probablemente Stanislavski tenía contemplados estos dos enfoques para el Método de Acciones Físicas. Él mismo mencionaba que era fundamental, para que el método funcionara, que el actor entrenara con ejercicios sin objeto durante años. Pero, también enfocaba la atención del actor en la situación y los estímulos de su compañero durante el proceso de montaje de escenas. Si leemos por separado a Grotowski y a Serrano podemos quedarnos con una idea parcial de la aplicación del método de acciones físicas. En este caso, al relacionarlos nos percatamos de la amplitud del tema y de sus posibilidades. El punto de encuentro entre Serrano y Grotowski es la lucidez de percibir el saber hacer del actor como una habilidad que opera con el cuerpo en activo durante la dinámica de exploración. Otro punto de encuentro es cómo Grotowski también observa que la estructura de acciones físicas le facilita al actor dejar de pensar mientras actúa.

Hay una observación de Grotowski sobre dicha estructura: actúa en dos vías (la de los impulsos y la de organización de espectáculo). Estas vías funcionan como las dos orillas de un río (que cada vez que uno se introduce en él es distinto); así el actor se siente más libre, no está angustiado pensando ¿Qué hacer? todo el tiempo. Serrano plantea la estructura dramática y cómo ésta va siendo construida por el actor paulatinamente (asumiendo las convenciones o elementos de la estructura, en un principio como ajenos, y que después irán siendo integrados adquiriendo sentido; por ejemplo el texto). Se cita a Grotowski: “Cierto, existe la necesidad de esta conciencia, que se halla en el camino, de la coherencia final, de la estructura. La estructura puede ser construida, el proceso nunca. El Acto nunca puede estar cerrado, terminado. La estructura: sí, la organización de la obra: sí. Si no tenemos esa capacidad de coherencia, no podemos crear.”<sup>72</sup>

#### **4.3 Drama Objetivo- Artes Rituales- Main Action**

Sabemos que posteriormente el Teatr Laboratorium decide ya no volver a producir y estrenar algún espectáculo teatral. La actividad se centra no en la acción sino en la investigación sobre la intercomunicación y el “encuentro” entre los individuos que desencadenó *El Teatro Participativo*.<sup>73</sup> Marco de Marinis anota que en la última parte del *Teatro de Espectáculos*, Grotowski hace un viraje decisivo: pasar de director a investigador sobre el actor (donde éste último tiene un liderazgo creativo)<sup>74</sup>. Sobre dejar de hacer teatro, Grotowski menciona que tomó la decisión porque el automatismo lo acechaba. Se enfocó en seguir trabajando con los actores pero sin presentar un espectáculo al público; bajo una

---

<sup>72</sup> Jerzy Grotowski, *Los ejercicios*, en cuaderno MÁSCARA, Grotowski, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 38.

<sup>73</sup> Marco de Marinis, *El teatro Rico y el Teatro Pobre*, en cuaderno MÁSCARA, Grotowski, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 85.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 84.



dinámica de prolongar el proceso de ensayos por años. Grotowski termina diciendo que el ensayo es el tiempo de la disciplina y el descubrimiento.<sup>75</sup>

Después de una década y media, aproximadamente, de realizar investigaciones, actividades parateatrales y trabajar en lo que nombró *Teatro de las Fuentes*, Grotowski se enfoca nuevamente en trabajar con las acciones físicas en lo que fue la última etapa de su trabajo: *Artes rituales*. Se mencionó que el *Drama Objetivo* (desarrollado entre 1983 y 1984 en la Universidad de California) fue la transición hacia las *Artes rituales* (con sede en una aldea retirada de Pontedera, Italia a partir de 1985). Zbigniew Osinski nos dice lo siguiente: “El *Drama Objetivo* se concentraba en el descubrimiento en el hombre y a través del hombre, de ciertos elementos de las técnicas, de “fragmentos de actuación”- “*performative elements*” (movimiento, voz, ritmo, sonido, uso del espacio) que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había aún emancipado de los demás campos de la vida -y en consecuencia- no se podía hablar de géneros y categorías estéticos distintos, como por ejemplo el teatro tratado como espectáculo.”<sup>76</sup> Antes Grotowski planteaba una metodología distinta en el *Teatro de Espectáculos* (su atención estaba en la generación de un proceso con el actor que finalmente encuentra una estructura o forma). En el *Drama Objetivo* el trabajo estaba orientado hacia la solidez de la técnica artística y la especializada elaboración de cada detalle.<sup>77</sup> Hay entonces una inversión del orden: la labor sobre la forma genera el proceso. En su ensayo *De la compañía teatral al arte como vehículo*, Grotowski habla de su investigación sobre la “Acción” o “Main Action”; ésta es una estructura elaborada en detalles que lleva años de preparación: “Desde un punto de vista de los elementos técnicos, en el arte como vehículo todo es casi como en las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los

---

<sup>75</sup> Jean-Pierre Thibaudat, *Grotowski*, en cuaderno MÁSCARA, Grotowski, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 107.

<sup>76</sup> Zbigniew Osinski, *Grotowski traza los caminos: Del drama objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)*, en cuaderno MÁSCARA, Grotowski, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 96.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 101.

impulsos, las formas de movimiento; aparecen incluso motivos textuales. Todo ello se reduce a lo estrictamente necesario hasta crear una estructura tan precisa y terminada como un espectáculo: la Acción<sup>78</sup>. Los elementos de la Acción son instrumentos de trabajo por su impacto directo en el cuerpo, corazón y cabeza del actor. La Acción es la clave para ascender a la energía más sutil y descender (con una parte de ella) a lo más tosco o terrenal del actuante (o de manera inversa). Para explicar un poco mejor esta idea es importante saber que las *Artes Rituales* o *El Arte como Vehículo* (como lo nombró Peter Brook) funciona como una actividad donde la sede de todo el trabajo generado se localiza en la percepción del actuante, no en la del espectador. Se plantea la imagen de un elevador donde solo cabe el actuante, que por medio de su Acción, transita los distintos niveles de energía. En cambio, en el teatro de representación, el elevador es ocupado por los espectadores y el actor es el elevadorista (la construcción del espectáculo es responsabilidad del director que trabaja en función de la percepción del espectador.) En el arte como vehículo hay sólo ciertos momentos de apertura donde acudirán personas invitadas o grupos de teatro jóvenes para observar y descubrir aspectos técnicos de sus actividades.

Uno de los colaboradores más cercanos de Grotowski en esta última etapa que mencionamos es Thomas Richards; quien escribió el libro titulado: *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*; en donde describe algunos procesos que él vivió, como alumno, en el Objective Drama (el libro también aborda otras etapas de trabajo de Thomas Richards como asistente e instructor). Grotowski se interesaba en los cantos tradicionales porque daban sentido e impulsos a la acción. Había una exploración muy detallada de la vibración de la melodía. Grotowski explicaba que dentro de cada canto antiguo hay una manera codificada de moverse (sólo una manera). Mientras los asistentes ejecutaban los cantos (en este caso haitianos) los actores debían redescubrir dicho movimiento codificado.

---

<sup>78</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Thomas Richards (autor), Barcelona, Alba, 2005, p. 193.

Pero antes de eso, los actores habían pasado por un proceso más básico. Maud Robart, asistente haitiana de Grotowski, enseñó otros cantos tradicionales y sus respectivas danzas. Ante la necesidad de algunos de empezar a improvisar segundas voces o movimientos, Maud respondía enfáticamente que se ciñeran a la estructura. Los actores tuvieron la libertad de improvisar desplazamientos y contacto con personas sólo después de haber asimilado los cantos en toda su magnitud; pero eran muy pequeñas aportaciones ante la estructura encomendada. Aquí vemos un ejemplo de lo que mencionaba anteriormente Osinski sobre el *Drama Objetivo* y la inversión de empezar con una estructura para generar un proceso. Este elemento se acerca más al trabajo con las acciones físicas de Stanislavski; pues los actores se enfrentan ante una estructura de acciones predeterminada por el texto dramático.

Hubieron otros procesos que describe Thomas Richards de cómo utilizaban acciones físicas de vaqueros conduciendo ganado y otras rememoradas de eventos personales para generar estructuras individuales que después (ya depuradas en su esencia) formaron parte de la Acción que se presentó después de un año de trabajo:

Recordé todos los comportamientos físicos relacionados con ese recuerdo: ¿Cuál era el súbito cambio de posición de mi cuerpo cuando los gritos de mi padre me despertaban? ¿Cuál era mi reacción primera? ¿Con qué rapidez iba a la habitación donde él se encontraba? También intenté recordar luego exactamente de qué manera estaba tendido en la cama, lo que me dijo cuando llegué, el color de su voz, de qué manera escuché sus palabras, y después de qué manera le froté la cadera, acción que en mi <<estructura individual>>realicé imaginándomelo delante de mí. Todo esto me proporcionó la línea de acciones físicas, la partitura que debía seguir.<sup>79</sup>

En el proceso de *Artes rituales*, el equipo de trabajo realizó un retiro en una aldea lejana de Pontedera; se generó un taller donde numerosos artistas residieron ahí en lapsos de tiempo distintos. Ante estos datos es difícil no

---

<sup>79</sup> Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona, Ed. Alba, 2005, p. 110.

relacionar esta etapa con los últimos años de trabajo de Stanislavski<sup>80</sup>. Él advierte en sus ensayos de la obra *Tartufo* que no estaba dentro de los objetivos del trabajo estrenar la obra; sino investigar sobre una nueva manera de abordar la obra y el papel. Los ensayos se realizaron a puerta cerrada y la dinámica se mantuvo en la investigación de la acción física; sin la preocupación, en absoluto, de montar la obra. Con esta similitud entre Stanislavski y Grotowski en cuanto a sus objetivos de trabajo con los actores; la esencia del Método de Acciones Físicas se enfatiza como un proceso de investigación; descubrir por medio de la acción relaciones más complejas entre lo consciente e inconsciente del actor (generalmente relacionado con la emoción e inspiración). Notamos en la lectura del ensayo sobre el Método de Acciones Físicas que Stanislavski y sus actores se podían detener meses trabajando únicamente en las acciones físicas (sin pasar al texto original de la obra o montaje de las escenas); con esto podemos inferir que las acciones físicas sintetizaban tanta información para el actor, que se requería de ese tiempo para explorarlas. La información se refería, en su mayoría, a la relación entre los personajes y la calidad del comportamiento físico de ellos durante la escena (moldeado por todo el material interno resultante de las circunstancias dadas de éstos.) Es probable que también ese tiempo era necesario para lograr ejecutar las acciones físicas con la calidad y precisión que se requería (hay varios ejemplos de esto en el segundo capítulo de este trabajo que habla sobre *Tartufo* y *El Inspector*).

---

<sup>80</sup> Es importante tomar en cuenta que Grotowski aclara que en el arte como vehículo está trabajando un eslabón de la cadena de las artes performativas que pertenece al otro extremo del que trabaja Stanislavski: los ensayos para crear el montaje en la percepción de los actuantes como en los antiguos Misterios. Stanislavski, aunque trabajó a puerta cerrada, usaba los ensayos como herramienta de exploración técnica de los actores para un espectáculo que tendría sede en la percepción de los espectadores (es decir, teatro de representación). Vimos anteriormente con Serrano que la metodología de las acciones físicas resulta muy enriquecedora para el plano pedagógico y también como dinámica de trabajo durante un montaje. Es decir, que Serrano contempla un tercer eslabón que va unido al de Stanislavski (y que también nombra Grotowski): el de los ensayos para preparar un espectáculo.

#### 4.4 Distinción entre “acción” y “acción física.”

Al analizar la aplicación de Grotowski en *El Príncipe Constante* nos damos cuenta que la acción física es explorada antes del proceso de montaje y de igual manera sucede con *Tartufo*. Pareciera que en el proceso de ensayos para un montaje no caben las acciones físicas o por lo menos no en su totalidad. Grotowski aclara que lo explorado por Cieslak se aplicó, en gran medida, en sus dos grandes monólogos. Pero que se agregaron acciones para establecer la composición e historia del espectáculo; por esa razón, se considera que el término acción física no debiera homologarse con el de acción; ya que son conceptos que se aplican de distinta manera. Por un lado las acciones físicas se desarrollan durante meses y por el otro las acciones se plantean y ejecutan con fines para el espectáculo. Por lo tanto, cabe suponer que el Método de Acciones Físicas pertenece más al campo de la investigación o proceso de laboratorio que de un montaje escénico.

Grotowski delimita a la acción física desde la perspectiva de Stanislavski de la siguiente manera: “En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás (...) todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo; todo esto es la acción física”.<sup>81</sup> ¿Será que existen distintas dimensiones o tipos de acción física? Desde la explorada por Cieslak o la actriz que interpreta a Clementina (ejemplo del capítulo I) a una acción física tan sencilla como recordar. ¿Será que algunas acciones físicas requieren una exploración sensorial y emotiva y otras que requieran de la interacción con el partenaire?

Lo que las une en un mismo nombre es que en todas intervienen los impulsos. Por esta razón la acción física, por definición, si es, en todos los casos,

---

<sup>81</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en cuaderno MÁSCARA, *Grotowski*, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 21.

una acción elemental a la que se refiere Grotowski. Es decir, que sólo hay un tipo de acción física: la que se genera por un impulso hacia el partenaire y con absoluta precisión en su ejecución. Thomas Richards refiere lo siguiente:

En su conferencia en el Hunter College, Grotowski hizo también una demostración de otra acción física que era sencilla y muy complicada al mismo tiempo. «Por ejemplo, tomemos la acción de "recordar" -dijo-. Si alguien está recordando algo, observemos qué le pasa a su cuerpo.» Grotowski intentó recordar algo: la posición de su columna vertebral cambió, se puso más erecto; la cabeza se inclinó hacia abajo; su mano se quedó suspendida en el aire. Dijo que notaba físicamente cómo ese recuerdo se encontraba en algún punto detrás de él; para él, en ese momento, estaba en un lugar preciso a algo más de un metro detrás de su cabeza. Eso parecía muy importante: el recuerdo estaba *localizado con precisión en el espacio*, y casi imperceptiblemente, pero de forma clara, su cuerpo se arqueó hacia ese punto. Realizó todos esos detalles físicos con la intención de recordar un hecho olvidado y nosotros vimos alguien a punto de recordar algo.<sup>82</sup>

Entonces, si la acción física es algo tan elemental ¿por qué se investiga tanto y parece tan compleja? La distinción quizá se encuentra en el paso de la cadena de acciones físicas a la formación de una estructura compleja que ya describimos con Serrano y Grotowski (con sus respectivas acepciones). En el ejemplo revisado al final del primer capítulo sobre Clementina podemos percatarnos de dicho paso. La actriz realiza las siguientes acciones físicas: miró, se escondió, se asomó, se movió hacia Mariana, le tocó la mano y tocó dos o tres veces el vestido de ella antes de lanzar un grito y decir finalmente: ¡Mariana!

Al leer estas acciones físicas, descontextualizadas de la escena, efectivamente parecen elementales; sin embargo lo interesante sucede cuando estas acciones físicas se unen y forman parte de una escena; así las acciones adquieren otra complejidad pues tienen el objetivo de descubrir si Mariana está viva o no. La descripción que leemos en el ejemplo también intercala una serie de reacciones emotivas de la actriz. Esto nos habla ya de una estructura compleja donde también intervienen los estímulos de los otros actores y emotividades

---

<sup>82</sup> *Op. cit.* p. 57.

reflejas atraídas por la acción física. El reto radica, de inicio, en lograr ejecutar esas acciones elementales con la calidad que vemos ejemplificada en Grotowski.

Planteando como espacio de aplicación de las acciones físicas a un montaje o función de una obra de teatro, sabemos que habrán momentos donde sea necesario y visible la generación de dichas cadenas o estructuras de acciones físicas (que generan momentos complejos) y en otros donde es necesario que las acciones físicas se queden en su naturaleza de “elementales” (reitero que Grotowski lo menciona en su proceso con Cieslak).

Serrano advierte que es un error creer que la aplicación del Método de Acciones Físicas consiste en plantearles a los actores desde un principio que se pongan a hacer cadenas de acciones escogidas al azar o de manera arbitraria durante meses. Grotowski y Cieslak comenzaron a explorar y generar cadenas de acciones físicas porque había un contenido artístico de por medio (el texto y la concepción de Grotowski sobre *El Príncipe Constante*). Se “halló” (no anticipó) una cadena de acciones físicas base con toda la carga del cuerpo-vida y cuerpo – memoria.

#### **4.5 Impulso**

Aunque la acción física resulta un concepto elemental en el quehacer del actor, hay otro término que resulta esencial y que genera a la acción: el impulso. En su *Respuesta a Stanislavski*, Grotowski define al impulso como un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, es desconocido pero tangible<sup>83</sup>. Thomas Richards ahonda en la definición diciendo que Grotowski distinguía el sentido de esta palabra como algo que “empuja” desde dentro del cuerpo. En sí, la acción física es el resultado del impulso; ésta comenzó a nacer desde antes de ser visible. El impulso surge cuando tenemos la intención de hacer algo (cuando tenemos dentro la tensión adecuada). Grotowski proponía, acorde a los últimos experimentos de Stanislavski registrados en *El Inspector*, entrenar las acciones físicas a partir de las intenciones de realizarlas pero sin llevarlas a cabo por

---

<sup>83</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en cuaderno MÁSCARA, Grotowski, Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 11-12, 1992, p. 24.

completo (es decir, omitiendo el movimiento pleno que compromete una acción física, únicamente planteando el deseo). Esto lo podría ejercitar el actor sentado en el autobús camino a sus ensayos, en el camerino esperando el llamado o en cualquier sitio. Podría parecer que el actor no está realizando nada; aunque por dentro (y a través de sutiles movimientos del cuerpo) el actor está experimentando una secuencia de impulsos. Dicho ejercicio refuerza la posterior calidad de la acción física ejecutada.<sup>84</sup> He aquí otra liga con el concepto de “pre-conflicto” del que habla Serrano. Pareciera que él se refiere, con este concepto, a los impulsos y a su pertinencia en el teatro realista; donde vemos que durante sus largas pláticas o diálogos aparentemente no hay necesidad de moverse pero si un intercambio continuo de micro acciones que provienen de los impulsos o pre-conflictos.

El sentido que le daba Grotowski al concepto de impulso era mucho más amplio y del ámbito de sus propias investigaciones. Thomas Richards distingue a Stanislavski y Grotowski a partir del concepto de “organicidad”: “Para Stanislavski, «organicidad» significaba las leyes naturales de vida «normal», las cuales, por medio de la estructura y la composición, aparecen sobre el escenario y se convierten en arte; mientras que para Grotowski, *organicidad* significa algo así como la potencialidad de una corriente de impulsos, una corriente casi biológica que surge de «dentro de uno» y tiene como fin la realización de una acción precisa.”<sup>85</sup> Más adelante Thomas Richards continua: “El punto de vista de Grotowski es que el actor busca una *corriente esencial de vida*; los impulsos están enraizados *profundamente “dentro» del cuerpo* y después se extienden hacia fuera.”<sup>86</sup> Grotowski cree, según Thomas Richards, que Stanislavski no profundizó en el impulso porque murió y no le dio tiempo de continuar sus investigaciones.

---

<sup>84</sup> Stanislavski ya había planteado la utilidad de las “representaciones mentales” para evocar impulsos en *El trabajo del actor sobre sí mismo, el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires, Ed. Quetzal, 1986, p. 207.

<sup>85</sup> Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona, Alba, 2005, p. 157.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 160.



Puede ser que otra razón para no analizar de la misma forma el impulso es que el maestro ruso contextualizaba a las acciones físicas en el quehacer cotidiano (en una convención social) donde la consciencia del impulso es distinta. Para Grotowski el impulso se convirtió en una prioridad por su participación en la génesis de la “corriente esencial de vida” en un contexto no realista.

Es notorio ver cómo aun existiendo una diferencia, a nivel estético, entre Stanislavski y Grotowski, la acción física resulta un punto de encuentro para abordar la práctica actoral.

En este capítulo se planteó que el enfoque de Jerzy Grotowski sobre el Método de Acciones Físicas propone la estricta construcción y ejecución de una estructura de acciones físicas (Main Action); y como esto permite dialogar con la construcción de un espectáculo. Todo lo anterior por medio de una relación directa entre el actor o actuante y su propio cuerpo y circunstancias; desarrollando una poderosa corriente de impulsos.

## Apéndice

En este apartado se citan a continuación breves comentarios y aplicaciones que otros teatristas realizaron sobre el Método de Acciones Físicas y que brindan un complemento a este trabajo al anotar la proyección de este tema en Latinoamérica (Miguel Rubio, Dimitrios Sarrás) o plantear algunos elementos esenciales del tema como lo hacen Gueorgui Tovstonogov y María Knébel.

### **Gueorgui Alexandrovich Tovstonógov (1915-1989, director ruso de teatro)**

En el artículo titulado *El Método de acciones físicas para la puesta en escena* dice lo siguiente:

De preguntárseme qué considero como esencia del Método de acciones físicas, diría que es la forma que hace en última instancia posible reproducir la extremadamente intrincada “vida del espíritu humano”, a través de la más simple de las secuencias de acciones físicas, en forma tal que, lejos de ser una simplificación, transmita plenamente el concepto vasto, profundo y omnicomprensivo de lo que es el hombre.<sup>87</sup>

En primer lugar Tovstonogov define el método como una forma de reproducir la “vida del espíritu humano”; es decir que, se reafirma, desde la terminología de Stanislavski, la utilidad que tiene la acción física para integrar la parte psíquica-emotiva con lo concreto y material que ocurre durante la actuación. La acción física nos permite “reproducir” dicha parte “intrincada” y subjetiva, y tener la posibilidad de producir varias veces dicho mecanismo psíquico-emotivo.

Tovstonogov también habla de una secuencia “sencilla” de acciones físicas que “trasmite” el vasto concepto que es el hombre; así la acción física pasa de ser una herramienta actoral (que ayuda a reproducir la vida psíquica-emotiva) a una serie de signos que “transmite” al espectador.

Tovstonogov clasifica en tres etapas las búsquedas de Stanislavski. En la primera el maestro daba una importancia primordial al intelecto; es ahí donde

---

<sup>87</sup> Gueorgui Tovstonógov, *El Método de Acciones Físicas para la puesta en escena*, en *Principios de dirección escénica*, México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1992, p. 169.

surgieron los términos “subtexto” y “monólogo interior”. En la segunda etapa, Stanislavski exploraba el factor volitivo que produce las emociones necesarias y que lleva a resultados correctos; en este momento surgen los términos: objetivo, acción total, comunicación, unidades. Sin embargo es en la última y tercera etapa donde Stanislavski descubre a la acción física como estímulo principal de la razón, voluntad y finalmente el sentimiento evocado (o reflejo). La llave que traslada al actor de lo consciente a lo inconsciente.

Asimismo Tovstonogov coloca al Método de Acciones Físicas como una primera etapa del trabajo: “Gracias al Método de acciones físicas, nos podemos embarcar en lo que podríamos llamar el “reconocimiento físico” en la primera etapa de trabajo del papel. Esto es, nos metemos en el papel y lo exploramos con nuestros brazos, piernas, espaldas y todo nuestro ser físico.”<sup>88</sup>

Finalmente Tovstonogov menciona que una de las principales preocupaciones de Stanislavski, al ver crecer el número de adeptos a su sistema, era la pasividad que el actor pudiera adquirir durante el proceso de la búsqueda creadora. El Método de Acciones Físicas es una respuesta a dicha preocupación.

### **María Ósipovna Knébel (pedagoga teatral y directora rusa 1898-1985)**

Para ahondar en este tema María Knébel en su libro *El último Stanislavski* dice que el Método de las Acciones Físicas apostaba por un análisis activo del actor sobre su papel; que se trataba de dejar a un lado tanta actividad racional y estática para dar paso de inmediato a una integración de información más eficaz sobre el personaje. El Método de Acciones Físicas promueve que los actores no se disocien de sus personajes al evitar que se fije anticipadamente memoria, intenciones o premisas intelectuales del director.

Es por eso que María Knébel escribe en su libro sobre los problemas a enfrentar que Stanislavski planteaba con un análisis activo: la pasividad del actor,

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, pp. 170-171.

el abismo que se generaba entre lo físico y lo psíquico con un análisis de mesa anticipado y la importancia que él le daba a la palabra en escena: “La separación entre el actor tranquilamente sentado con un lápiz en las manos y la auténtica sensación anímica y corporal de la vida del personaje a la que debe aspirar el actor desde el momento en que se encuentra por primera vez con el papel, era algo que Stanislavsky obligaba a analizar profundamente dentro de la práctica de sus ensayos.”<sup>89</sup>

En *El trabajo del actor sobre su papel*, Stanislavski habla sobre la naturaleza del análisis que debían realizar con la obra de *Otelo*. Asocia a la razón del actor como una vanguardia que va preparando los caminos por los que el sentimiento creador irá afianzando sus descubrimientos y luego la misma razón, como retaguardia, cerrará triunfalmente las conquistas del sentimiento. De ahí que lo importante del análisis que realiza el actor es el ir indagando en sus sentimientos, vivencias y sensaciones para el acercamiento actor-personaje:

El proceso del análisis no es solamente racional. Participan en él muchos otros elementos. Es menester dar a ellos, especialmente a los sentimientos, suficiente libertad para que puedan ponerse de manifiesto. El análisis es el medio para conocer, y en nuestro arte conocer es sentir. Sólo a través de la auténtica emoción se puede penetrar en los escondrijos subconscientes de la naturaleza humana y conocer, es decir, sentir, aquello que vive oculto en las almas de los seres, inaccesible al oído, a la vista y a la consciencia.<sup>90</sup>

## **Yuyachkani**

Este grupo de teatro comenzó a trabajar en la década de los setenta como parte de un movimiento cultural-político que buscaba distinguir sus propias raíces culturales y sociales de las impuestas por sistemas políticos ajenos. El contexto político era adverso a la democracia debido a los regímenes dictatoriales operantes en Perú (y en general de toda Latinoamérica). El grupo Yuyachkani

---

<sup>89</sup> María Knébel, *El último Stanislavsky*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, p. 21.

<sup>90</sup> Constantin Stanislavski, *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, p. 218.

desarrolló un método de trabajo donde la creación colectiva y la apertura a una teatralidad más abierta y compleja (en cuanto a sus influencias culturales autóctonas y teatro popular milenario) dieron la pauta a un movimiento teatral latinoamericano que aportado otros paradigmas para el mundo.

Sin embargo, el contacto con otras latitudes no fue rechazado (por lo menos en un principio) y en el libro *Notas sobre Teatro*, con registros escritos del director del grupo Miguel Rubio Zapata (1923-), se narra la estrecha relación de trabajo que Yuyachkani tuvo con el Odin Teatret (Noruega 1964, en 1966 se traslada a Dinamarca, grupo dirigido por Eugenio Barba). La línea de trabajo con las acciones físicas parece conectarse entre Jerzy Grotowski-Eugenio Barba-Miguel Rubio. La acción física fue clave para encontrar la *Presencia*<sup>91</sup> del actor en una segunda etapa del grupo<sup>92</sup>.

Otra referencia que hay en el libro sobre el trabajo con las acciones físicas es en unipersonal titulado “Adiós Ayacucho” basado en el cuento de Julio Ortega sobre el continuo peregrinaje de familiares que buscan los restos de sus campesinos asesinados por la guerra sucia. Se menciona que la colaboradora Ana asistió al actor Augusto con secuencias de acciones físicas y objetos descontextualizados, en ese momento, del texto.<sup>93</sup>

### **Julia Varley (en Puebla enero 2008)**

Para complementar esta mención se cita una breve experiencia que el autor de este trabajo tuvo en Puebla al ver trabajar a la actriz Julia Varley del Odin Teatret. Al recordar esta experiencia, se observa que el trabajo con las acciones físicas fueron abstraídas completamente de los conceptos Stanislavskianos como “objetivo” y “circunstancias dadas” para funcionar como una primera fuente de

---

<sup>91</sup> Con el término *Presencia*, Miguel Rubio se refiere a la presencia escénica del actor que necesitaban para captar la atención del espectador en los espacios abiertos donde presentaban la mayoría de sus trabajos.

<sup>92</sup> Miguel Rubio, *Notas sobre Teatro*, 2° edición, Lima, University Of Minnesota, 2002, p. 162.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 93

movimiento que después sería contextualizada en la composición del trabajo (que a diferencia de Stanislavski y Grotowski, El Odin Teatret parte, en general, de textos no dramáticos). Julia Varley hacía un breve espectáculo con textos de Octavio Paz y otros poetas a partir de la acción física de despertarse estando sentada en una silla. El impulso y calidad de esa acción, posteriormente, era abstraída y trasladada al brazo o al pie derecho únicamente. Y no sólo eso, sino que jugaba cambiando la calidad del movimiento y su ritmo. Al final no se vio a Julia Varley despertar de una silla, pero si las acciones físicas resultantes del impulso de esa primera acción con textos de varios poetas. Lo notable de esta mención es observar cómo aún en una forma de hacer teatro tan distinta a la del realismo de Stanislavski, las acciones físicas tienen sentido para el trabajo actoral y compositivo de un grupo latinoamericano y otro danés.

### **Dimitrios Sarrás (¿?-1983)**

Por último, Dimitrios Sarrás fue reconocido en México, principalmente, como un importante formador de actores desde finales de la década de los sesenta (fecha en que llegó aproximadamente nuestro país) y director de numerosas telenovelas y obras de teatro en los ochenta. De origen griego, estudió en el Actor's Studio (Nueva York) y junto con la previa presencia de Seki Sano fue un importante divulgador del Sistema de Stanislavski en nuestro país.

En su artículo *El actor creativo* plantea varias nociones sobre el arte de la actuación. Entre ellas menciona a las acciones físicas como un medio a través del cual el estado interno del proceso de actuación se revela: "La verdadera actuación requiere que ambas partes, *la interna* y *la externa* se unan, se compaginen y se complementen. Cuando las acciones físicas se están desarrollando ambas partes, con el mismo sentido y la misma intensidad el organismo humano piensa, siente, y

se mueve (...) el movimiento es *un traductor físico* de pensamientos y sentimientos.”<sup>94</sup>

Dimitrios Sarrás plantea que las acciones físicas crean un lenguaje visual que el espectador puede leer. Por lo tanto, asegura que el actor que conoce esta “segunda parte del método de Stanislavski” es capaz de comunicar la vida interior de su personaje visualmente; de traducir la vida interior físicamente.

Con los comentarios registrados en este Apéndice se revela que el Método de Acciones Físicas resonó en distintos grupos teatrales además del círculo cercano a Stanislavski; que finalmente cada quien retoma el tema y enfatiza algún aspecto de acuerdo a su labor estética o pedagógica. Y que en México tuvimos (entre otros quizá que no han registrado su labor) la presencia de un formador de actores, Dimitrios Sarrás, que registró de manera escrita su visión sobre las acciones físicas y que probablemente permeó en toda la generación de actores que formó y dirigió.

---

<sup>94</sup> Dimitrios Sarrás, *El actor creativo*, en *Las técnicas de actuación en México*, México, Escenología, A.C., 1993, p. 415.



## Conclusiones

Emprender un trabajo de investigación como este ha sido una de las tareas más apasionantes y demandantes que he vivido. La dificultad radicó en mi preocupación sobre la extensión y sustento del tema que decidí describir. La clave resultó en plantearme metas a corto plazo que fueran acercándome, día a día, al tema; pero sobre todo, la fuerza que me ayudaba a recuperar el entusiasmo y continuar el trabajo consistía en haber escogido un tema que, intuitivamente, me hacía sentido conforme leía más sobre él.

Encuentro en la lectura del Método de Acciones Físicas una introducción, para quien estudia actuación o dirección, sobre los principios del quehacer actoral. Que el actor logre realizar una acción simple requiere de varios elementos técnicos indispensables:

- 1) Generar la pequeña creencia o verdad en una acción física elemental ejecutándola con la energía necesaria (es decir que hay un buen manejo de relajación y concentración que ayuda a construir la gran verdad del personaje).

- 2) Desarrollar los procesos lógicos de la acción (para lograr esos procesos lógicos, la acción física tiene un objetivo o un “para quién” o “para qué”. Esto además, demanda al actor una actitud creativa al distinguir la acción física como una estrategia de su personaje para obtener algo.

- 3) Conexión entre cuerpo y mente (nos es muy claro lo que pasa en el interior y exterior del actor por la conexión inherente que existe en la acción física).

- 4) El manejo del impulso y por consiguiente del ritmo de la acción (el actor detecta el impulso físico de realizar una acción y lo ejecuta en el tiempo y de la forma necesaria.)

Todo estos elementos técnicos, y quizá más, intervienen cuando el actor realiza una acción física elemental. Por lo tanto, resulta, según investigué, un primer paso para el actor en formación realizar acciones físicas.

Finalmente el actor va a mostrar su trabajo al espectador por medio de acciones (no explicaciones), después de haber integrado en ellas una cantidad considerable de información (provista por el director y otra descubierta por el propio actor).

¿De qué manera el actor va a descubrir e integrar toda la información de la que hablamos? Nuevamente encuentro la respuesta en la lectura de acciones físicas: **la práctica**. Las observaciones de Raúl Serrano me parecen muy enriquecedoras ya que se encarga de distinguir cómo a partir de las observaciones de Stanislavski se comienza a definir la especificidad del quehacer actoral; defendiendo este quehacer como un saber hacer que se asimila con el cuerpo (principalmente); lo cual es congruente si observamos que el actor utiliza todo su cuerpo para expresar dicha información. Por lo tanto, se reafirman la conveniencia de acudir a la práctica como dinámica de trabajo del actor. Pero quizá sería una conclusión parcial decir que el Método de Acciones Físicas sólo se enfoca en el cuerpo o en la práctica; Stanislavski nunca dejó de percibir el trabajo de actor como psicofísico. Los datos y el sentido de las acciones físicas no se anularon; ya que Stanislavski encontró en la acción física el nexo entre lo psíquico y lo corporal. De esta manera propuso una herramienta que permitiera al actor controlar ese proceso psicofísico. Hay entonces una visión integral sobre el actor, que busca conciliar dos procesos aparentemente separados.

El Método de Acciones Físicas acierta en concentrar la atención del actor en su principal herramienta de expresión: **la acción**. Generalmente, toda emoción o contenido del actor se traduce en acciones físicas para poder ser legible por el compañero actor y espectador. La labor del actor es psicofísica; hay una integración y relación simultánea entre lo que hace el cuerpo, siente y piensa.

Al leer a Grotowski, queda muy clara la función estructuradora que tienen las acciones físicas para el actor; requiere de una gran precisión en su conformación como estructura porque ésta guiará al actor en cada función. Grotowski nos cuenta el ejemplo de Cieslak en *El príncipe constante* de cómo la precisión era tanta que empataban las grabaciones de audio y video aunque habían sido

realizadas en distintas fechas (años después). El trabajo con las acciones físicas es un reto de precisión (en su repetición); este rigor permite que todos los impulsos y creatividad surjan. Si las acciones físicas no estuvieran ejecutadas con la precisión generada en el proceso, el efecto reflejo de las emociones no podría suceder en cada representación. En este sentido las acciones físicas funcionan como un acondicionamiento psicofísico; si no se llevan a cabo de acuerdo a los procesos que ya descubrió el actor y las fija por medio de la repetición y ensayo, no existe la certeza de que el cuerpo responderá de la manera que se requiere en cada función.

Es importante resaltar que existe una diferencia muy sutil entre Grotowski y Stanislavski a la hora de trabajar la acción física. Esta diferencia consiste en que en el caso de Stanislavski, el actor trabaja con las acciones físicas de su personaje y con Grotowski se exploran las acciones físicas “reales” de la vida personal del actor. Con esta distinción surge una duda ¿Cuáles son los límites entre lo real y lo ficticio de la acción física cuando la está ejecutando el actor? ¿Hay alguna diferencia si la acción física pertenece a una circunstancia ficticia o a una real? Finalmente, aunque la acción física, en el caso de Stanislavski, sea sugerida por el texto; cuando el actor la ejecuta, éste acude a la lógica de su comportamiento “real” o “personal”. Vimos en el ejemplo de “contar el dinero” que el alumno empieza a descubrir la lógica y continuidad de la acción (como ocurre en su vida real) y la sensación de verdad en esa acción. Y aunque el actor de Grotowski acude a una circunstancia de su vida personal como punto de arranque para la construcción de su Acción; termina generando una estructura que responde a la organización del espectáculo y a otros elementos que no necesariamente pertenecen a ese evento “real” (que además es un recuerdo o una imagen muy relativa que no necesariamente ocurrió de esa manera y que puede ser llamada ficticia porque no le está ocurriendo al actor en ese momento, la está evocando).

Por lo tanto, nos damos cuenta que la ejecución de la acción física, como la plantea el Método de Acciones Físicas de Stanislavski, tiene varias aristas. Por un

lado, parece tener una raíz con la vida real del actor cuando éste explora su lógica y creencia en ella. Stanislavski proponía que el actor entrenara las acciones físicas elementales, como el escribir una carta con objetos invisibles. En este caso no hay obra ni circunstancias dadas; sólo existe la acción física y las sensaciones que genera cuando el actor logra captar el proceso de la ejecución; aquí se está entrenando su capacidad de reaccionar y actuar con lógica ante circunstancias “inexistentes” o “ficticias” de manera refleja. En este ejemplo, solo opera una vía: la externa; la acción física funciona como único estímulo sin una ficción en la mente del actor de por medio.

Por otro lado, se plantea que la acción física pertenece a una circunstancia dada y forma parte de una cadena de acciones que generan momentos emotivos; así la mente y el cuerpo del actor están integrándose por medio de la acción física para generar la estructura necesaria en el espectáculo. Es decir, la mente del actor está consciente del objetivo de su personaje y sus circunstancias y a la vez, la acción física (brindando la sensación de verdad) culmina ese deseo. Por ejemplo, un actor interpreta a Otelo en la escena donde asesina a Desdémona; supongamos que el actor ejecuta la acción física de hincarse cerca de ella justo antes de arrojarse a asfixiarla; la calidad de esa acción física depende de las circunstancias tan extremas por las que está pasando el personaje pero también de la cadena de acciones que llevan al personaje a hincarse (y como lo hace). La reacción emotiva del actor será resultado de estos dos factores. De lo contrario diríamos que por el simple hecho de hincarse el actor suelta en llanto o rabia, o en el caso contrario, que tiene esas reacciones por tener en su mente muy claro que va a matar a Desdémona. Si el actor se hincara en otra obra donde interpreta a otro personaje, no tendría la misma reacción. Por lo tanto no creo que el Método de Acciones Físicas sea una alternativa formal al sistema de vivencia que planteaba Stanislavski. El método responde a un proceso que acude por dos vías simultáneamente: la interior y la exterior.

Respondiendo entonces a la diferencia entre Stanislavski y Grotowski, creo que la diferencia es metodológica y estética. Son dos posturas distintas sobre el

acercamiento del actor a su proceso. Finalmente en los dos se cumple la ecuación de la acción física: hay un objetivo o impulso que surge a partir de la interacción con una otredad o circunstancia dada y que se expresa en una acción física. La atención del actor alterna entre circunstancia (real o ficticia) y la memoria o lógica de la acción en su referente con la vida real. Sobre la interacción con la circunstancia dada es importante recordar, como se mencionó en el segundo capítulo, que enunciar el objetivo como verbo activo moldea la calidad de la acción física. Esa enunciación si es consciente y funciona como guía de trabajo durante el análisis activo; la atención del actor está enfocada en su objetivo y en realizarlo por medio de la acción física; no en qué debe sentir.

Otra arista de la acción física es que funciona también como un fenómeno teleológico (relacionado con lo planteado por Serrano sobre el texto dramático); es decir, que cuando un actor está empezando la exploración de la obra, se encuentra con acciones físicas de su personaje que le son ajenas. En ese momento le sirve ejecutarlas como medio de investigación y empatía de las circunstancias dadas de su personaje. Al final, cuando veamos el espectáculo, la acción física funcionará como estructura que guía y estimula al actor en cada función y que además es un signo claro para el espectador que está leyendo el espectáculo.

Una última arista que encuentro sobre la acción física es su cualidad unificadora o de punto de convergencia de los diversos elementos que forman parte de la puesta en escena y sobre todo del trabajo sobre el personaje del actor. En la acción física se sintetiza: espacio, relaciones entre los personajes, emociones, objetivos, conflictos y la trama del texto dramático. Esta cualidad la conocimos en los planteamientos de Raúl Serrano.

Otro punto que encuentro vigente de Stanislavski es que a partir de sus planteamientos sobre la técnica de actuación se fomenta un papel más activo por parte del actor. Al leer *El trabajo del actor sobre sí mismo*, nos percatamos de cómo un joven estudiante de actuación busca con entusiasmo herramientas para lograr una actuación orgánica. Se desglosan una serie de temas que el actor debe

entrenar: imaginación, concentración, comunicación, relajación muscular, etc. En síntesis, vemos a un actor que está buscando (investigando) sobre su propio instrumento. En el Método de Acciones Físicas es el actor quien investiga por medio de un análisis activo la información que le servirá para ir construyendo a su personaje. Ésta actitud propuesta parece más congruente y productiva para trabajar en un proceso creativo; al mismo tiempo resulta una propuesta bastante abierta por parte de Stanislavski (viéndolo desde su rol de director escénico); ya que concibe al actor como un integrante activo de la puesta en escena; sobre todo en lo referente a la interpretación y construcción de su personaje.

Con todo lo anterior, expongo que la virtud principal que encuentro en los planteamientos del Método de Acciones Físicas son pautas o maneras de trabajar durante un proceso creativo que nos pueden ayudar a generar una mejor dinámica. Una dinámica de trabajo que me interesa seguir analizando por su argumentada congruencia con el quehacer actoral.

¿El Método de Acciones Físicas es universal? ¿Sirve para trabajar en otros estilos además del realismo? Es probable que no. Por un lado, cada equipo define su propia manera de trabajo a partir de sus investigaciones e inquietudes artísticas (además de que existen otros teóricos con aportaciones también importantes). Hay que recordar que las fuentes sobre el tema quedaron inconclusas. Además existen barreras al leer a Stanislavski.

La primera barrera consiste en enfrentarnos a una traducción del ruso; sabemos que por más fiel que sea una traducción hay equívocos en la recepción del sentido por la diferencia de lenguas y culturas (y en nuestro caso una distancia temporal considerable). Otra barrera es la dificultad para registrar por escrito tantos procesos intangibles que intervienen en la práctica actoral; por lo tanto, es más certero decir que cuando hablamos de Stanislavski, estamos realizando una interpretación sobre sus observaciones y no estableciendo dogmas o leyes en

nombre de él. Ésta interpretación tendrá un sentido muy particular, y quizá, distinto para quien lo lea y lo relacione con su práctica<sup>95</sup>.

En mi práctica actoral Stanislavski ha estado presente cuando encuentro un sentido que guía las palabras y acciones de mi personaje; cuando percibo que estoy comunicándome con mis compañeros actores y los espectadores durante una función; cuando al probar distintos tipos de entrenamiento corporal y vocal me doy cuenta de los beneficios y ajustes en mi comportamiento escénico; cuando, de repente, siento la magnitud de lo que estoy haciendo.

Puedo decir que hasta ahora observo en el Método de Acciones Físicas elementos universales que pueden ser necesitados durante un proceso de montaje. A continuación los enumero:

- 1) El fomentar que los ensayos se desarrollen en un espacio (y con elementos de utilería) que permita el gradual acondicionamiento físico y emotivo del actor a lo que será finalmente el espacio escénico.
- 2) Centrarse en lo hará el actor y cómo lo leerá el espectador.
- 3) Trabajar sobre una estructura que guiará al actor durante el espectáculo.
- 4) Generar los impulsos o necesidades que brinden una calidad específica a sus acciones. Esto último se hace por medio de la improvisación; la cual resulta una dinámica más congruente con el proceso actoral porque permite trabajar, simultáneamente, con una estructura y la espontaneidad de un proceso creativo (como sucede en las funciones de teatro cada vez que se representan).

Otro elemento que resalto sobre el tema de este trabajo es concebir a la actuación como un proceso gradual. Stanislavski distingue que el actor, al

---

<sup>95</sup> Sobre este punto resulta muy enriquecedor consultar la *Respuesta a Stanislavski* de Grotowski (incluida en los números 11-12 de la revista MÁSCARA).



empezar su trabajo sobre el papel, no cuenta con todas las circunstancias ni estímulos necesarios ante los cuales pueda reaccionar espontáneamente (como si ocurre en la vida cotidiana). El actor tiene que estructurar a lo largo de los ensayos: los objetivos de su personaje, sus circunstancias, la relación con los otros personajes, la necesidad de comunicarse con ellos, entre otros elementos. Esto me parece una observación fundamental para los interesados en reflexionar sobre la actuación; ya que se plantea una tarea que le corresponde al actor: reaccionar a la ficción mientras construye su propia estructura del personaje. Se vio en el primer capítulo que la aplicación del “sí” mágico es por medio de una proposición a desarrollar; es decir que, se concibe a la actuación como producto de un proceso (de meses) donde el actor va complejizando la calidad de su trabajo. Por supuesto que es importante reconocer que un actor entre más y mejor entrenado esté logrará hacer la construcción de mejor manera y quizá más rápido; pero en ningún momento existe la pretensión de obtener resultados inmediatos o sorprendentes en los primeros acercamientos al papel. Hay una disposición de abrir un proceso de investigación durante el proceso de ensayos.

Otro punto a resaltar es que el Método de Acciones Físicas permite ver de una manera más sintética el funcionamiento de un actor. La atención se centra en la generación impulsos que producen acciones (con una calidad energética tal) que permite al espectador percibir las y sentir las. Se revisó que la generación de impulsos surge del conflicto; que a su vez se produce del choque entre lo deseado y la imposibilidad de realizarlo directamente. Es decir, que la actuación surge del conflicto; el cual es una categoría estética que ha acompañado al teatro desde sus orígenes. Dichos nexos con categorías universales y milenarias del teatro occidental dan a la teoría de Stanislavski una cualidad que trasciende su contexto estilístico e histórico. Por lo anterior, queda muy clara la importancia de conocer a Stanislavski; pues su teoría se convierte en una poética que define los principios básicos del quehacer actoral.

¿Qué pasa con el Método de Acciones Físicas actualmente? Es difícil responderlo de manera precisa porque sus preceptos han sido difundidos por

varias partes del mundo, principalmente, de manera escrita. Vemos que en Argentina se publican los manuscritos completos de Stanislavski a principios de los años ochenta, y cómo la labor de Raúl Serrano ha permeado en varios pedagogos argentinos que rescatan nociones del juego e improvisación en sus procesos de formación (Jorge Holovatuck y Débora Astrosky, por ejemplo). En México, Edgar Ceballos publica varias traducciones referentes al tema también en la década de los ochenta y principios de los noventa. En nuestra Universidad (UNAM) he experimentado este enfoque de trabajo con los maestros José Luis Ibáñez (desde otras conexiones como Cicely Berry y Patsy Rodenburg), Natalia Traven (Método Strasberg) y Artús Chávez; este último comentó que conoció el tema, hace unos cuantos años, en una residencia que hizo en la Universidad Rusa de Artes Teatrales (GITIS). Hay varios maestros en nuestro país que han trabajado las acciones físicas desde la perspectiva de Grotowski como Rubén Ortíz, Gerardo Trejoluna, Raúl Valles e Inet Simental (grupo Necrotono, Chihuahua) y Jaime Soriano en su Laboratorio de Artes Escénicas (LArtes). Actualmente, en Londres, un grupo de docentes y actores que se conocen como *The Stanislavski Experience* imparten diversos talleres en universidades y escuelas (entre los cuales está The Method of Physical Action and Active Analysis que imparte Nick O'Brien [alumno de María Knébel]) y en la Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) se anuncia en su página de internet *Stanislavsky-based rehearsal exercises and project work* en su programa de cursos de actuación.

Finalmente, este trabajo es una reflexión sobre el quehacer actoral; sobre sus principios básicos y especificidades técnicas; es la síntesis de varias preguntas y conclusiones que surgieron en mi paso por la Universidad, durante cinco años, en compañía de grandes y queridos maestros (as) y compañeros (as). Este trabajo me resulta una gran guía y motivación para seguir avanzando en mi carrera, y encontrar nuevas y más específicas posibilidades.

## **Bibliografía**

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola (autores y compiladores), *El Arte Secreto del actor Diccionario de Antropología teatral*, Yalma-Hail Porras; Bruno Bert (traducción), Edgar Ceballos (diseño), México, Escenología A.C., 1990.

Ceballos, Edgar (ed.), *El proceso de la dirección escénica (apuntes de ensayos)*, México, Escenología A.C., 1988, (Colección Escenología #2).

Ceballos, Edgar (ed.), *Las técnicas de actuación en México*, México, Escenología A.C., 1993.

Jiménez, Sergio (selección de textos), *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*, Edgar Ceballos (dirección editorial), México, Grupo Editorial Gaceta S.A., 1990, (Colección Escenología 12)

Knébel, María, *El último Stanislavsky, análisis activo de la obra y el papel*, Jorge Saura (traducción del ruso), tercera edición, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, (Colección Arte serie Teatro #112)

Richards, Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Marc Rosich y Elena Vilallonga (traducción), Barcelona, Alba, 2005.

Rubio Zapata, Miguel, *Notas sobre Teatro*, Luis A. Ramos-García (editor), 2º edición, Lima, University of Minnesota, 2002 (Teatro: Estudios Críticos).

Serrano, Raúl, *Nuevas tesis sobre Stanislavski fundamentos para una teoría pedagógica*, Buenos Aires, ATUEL, 2004, (colección Historia y Teoría del Teatro).

Serrano, Raúl, *Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor*, Edgar Ceballos (editor), México, Escenología A.C., 1996, (colección Escenología #33)

Shakespeare, Guillermo, *Macbeth, Otelo, Julio Cesar*, M. Menéndez T Pelayo, J.A. Márquez (traducción), Madrid, EDAF, 1998. (Biblioteca EDAF 124)

Stanislavski, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo, el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Salomón Merener (traducción), Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1979.

Stanislavski, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo, el trabajo sobre sí mismo en el proceso de las vivencias*, Domingo Cortizo (dirección de colección), Salomón Merener (traducción), Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1986, (Colección La Farándula)

Stanislavski, Constantin, *El trabajo del actor sobre su papel*, Domingo Cortizo (dirección de colección), Salomón Merener (traducción), Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A, 1993, (Colección La Farándula)

## **Hemerografía**

MÁSCARA cuaderno iberoamericano de reflexión sobre la Escenología, Cieslak.  
Edgar Ceballos (director), México D.F., No. 16, Año 4, enero 1994.

MÁSCARA cuaderno iberoamericano de reflexión sobre la Escenología Número especial de Homenaje, Grotowski, Edgar Ceballos (director), trimestral, México D.F., No. 11-12, octubre de 1992.

MÁSCARA cuaderno iberoamericano de reflexión sobre la Escenología, Stanislavski, ese desconocido, Edgar Ceballos (director), trimestral, México D.F., No. 15, Año 3, octubre 1993.