

Identificación y distanciamiento como procesos actorales en la propuesta de Raúl Serrano: análisis de su productividad en el film Tootsie

STATUTO, Hernán / Universidad Nacional de las Artes -
hernanstatuto@gmail.com

Eje: Problemas Comparados de Cine y Teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: subjetividad autoral - texto dramático - polifonía

Resumen

De la teoría del recientemente fallecido pedagogo teatral argentino Raúl Serrano (2004; 2013; 2016), los estudios teatrológicos retomaron, sobre todo, sus críticas a la *memoria emotiva* y la noción de la *estructura dramática*. Sin embargo, son muchos los conceptos que han tenido menos receptividad pero que, no obstante, merecen ser vistos con detenimiento. Dos de ellos son los correspondientes a los de “identificación” y “distanciamiento”, procesos que debiese llevar a cabo el actor en la aplicación de su técnica (pensada primordialmente para el realismo) en otras poéticas como la comedia y el grotesco. Identificación y distanciamiento son dos conceptos que consideramos fundamentales tanto para entender dinámicas que se suceden en muchísimos géneros dramáticos (tanto teatrales como audiovisuales).

La siguiente ponencia pretende analizar la productividad de estos dos conceptos en el film *Tootsie* (Pollack, 1982) para, de este modo, ampliarlos y ponerlos a prueba. En la película, catalogada de comedia dramática, podremos ver cómo el protagonista (Dustin Hoffman) alterna en su interpretación estas dos maneras de encarar el personaje para crear efectos disímiles en su interpretación.

Introducción

A partir de las reflexiones de Stanislavski hacia finales del siglo XIX y principios del XX, se abre un campo en el que numerosos hacedores del arte teatral comienzan a pensar y teorizar (de modo más o menos sistemático) el arte del actor. Pero las investigaciones de Stanislavski al respecto respondían al surgimiento de nuevas corrientes literarias como el realismo y el naturalismo que produjeron una colisión entre las viejas técnicas actorales y las dramaturgias modernas. Desde allí, el pensamiento en torno a la actuación pocas veces tocó el problema acerca de las diferencias entre la actuación y el género

dramático. La más de las veces, la teorización acerca del arte actoral no planteaba diferencias estilísticas asimilando la actuación de manera exclusiva al estilo realista. ¿Son los mismos procedimientos actorales que se realizan para la comedia, el drama o la tragedia? Las respuestas a este interrogante están todavía muy poco desarrolladas.

El pedagogo teatral argentino Raúl Serrano (1933-2023) aportó, gracias a la publicación de extensos ensayos, reflexiones al respecto. En *Nuevas tesis sobre Stanislavski* (2004) incorpora un apartado en el que analiza diversas poéticas y en donde su idea de estructura dramática (que desarrollaremos oportunamente), aplicada inicialmente para el realismo, puede (a través de ciertos desplazamientos) aplicarse a otros géneros dramáticos. Pero, si bien sembró el germen del asunto, sus investigaciones siguieron la línea de los problemas planteados por el realismo escénico.

Esta ponencia se propone rescatar dos conceptos desarrollados subrepticamente por Raúl Serrano. Se trata de los conceptos de identificación y distanciamiento, dos procesos actorales que el autor propone para hacer frente al grotesco criollo y la comedia clásica. No obstante, no fueron desarrollados en sus trabajos posteriores. Serrano siguió pensando en el marco del realismo los problemas de un actor que debe construir lo no dicho. De este modo, dejó un campo libre para el pensamiento de poéticas. El propósito de la presente ponencia es analizar la productividad de estos conceptos en el film *Tootsie* (Pollack, 1982) para testear, además, su uso en otros géneros.

Comenzaremos introduciendo la figura de Raúl Serrano y sus principales aportes al campo de las técnicas teatrales como la noción de estructura dramática y sus elementos. Posteriormente, veremos la distinción que establece entre técnica y poética y su propuesta de adaptación técnica a las poéticas del grotesco criollo y la comedia clásica. Allí podremos desarrollar los conceptos de identificación y distanciamiento. Por último, intentaremos aplicar esos conceptos al film propuesto.

Raúl Serrano y la estructura dramática

El recientemente fallecido Raúl Serrano nació en la provincia de Tucumán en 1934. Siendo ya adulto, dirigió varias piezas teatrales en su ciudad natal. Con el apoyo de una beca, tuvo la oportunidad de estudiar en Instituto de Teatro y Cinematografía Ion Luca Caragiale en Bucarest, Rumania. Luego de diez años, regresó a la Argentina. Frente a la imposibilidad de sustentarse económicamente con sus puestas, decide impartir clases de actuación. Sin embargo, se encuentra con un panorama de la educación actoral distinto al que vivió durante sus años en Europa y Asia. En Buenos Aires reinaban las ideas de

un primer Stanislavski tamizadas por la sistematización que hizo Lee Strasberg desde el Actor's Studio de Nueva York.

Ante su disconformidad, se ve en la necesidad de pensar y replantear ideas a partir del del método de las acciones físicas, segunda etapa en las investigaciones de Stanislavski¹. El valor más grande de Serrano radica, quizá, en haber elaborado una crítica sistemática a las técnicas de memoria sensorial y emotiva que en su momento resultaban casi indiscutibles. El mismo Serrano afirma haberse transformado en una mosca blanca por cuestionar la metodología de los grandes de esa época (Monstruos: Raúl Serrano - María Fiorentino (capítulo completo) - Canal Encuentro HD, 00:03:24). Coincidimos con Rosenzvaig en apreciar al pedagogo argentino como un referente indiscutido del método de las acciones físicas dentro y fuera del país (2011, 44).

Serrano parte de la premisa que ningún actor puede realizar, en condiciones de la escena, algo de lo que sea incapaz en la vida. Recuperar emociones a voluntad es algo que no es posible en el ser humano, con excepción de algunas situaciones muy específicas y en condiciones muy concretas que distan de la realidad de la escena. El arte del actor no se trata de evocar. Actuar consiste, entonces, de responder, como en un juego, a condiciones inexistentes pero que el actor adopta de modo convencional y consciente. Como resume en Calero, “Lo que se trata en actuación es responder desde el animal a causas que no existen y esto es una formulación técnica porque nosotros desde la vida estamos hechos para responder a causas que no existen”. (2010, 63)

En su búsqueda de sistematicidad, elabora la noción de estructura dramática. Ya que el actor no debe recurrir a su memoria (ni sensorial, ni corporal) ni al texto (cuyas réplicas resultan engañosas en un género como el realismo), es sobre la estructura en donde el actor debe volcar su trabajo. Se trata de un instrumento cognoscitivo, determinado teóricamente, que permite un verdadero proceso de análisis a través de la improvisación: “su hallazgo, planteo e instrumentación requiere un cierto trabajo teórico que se presenta como el punto inicial del análisis del actor” (Serrano, 2004, 192). La primera tarea consiste en descubrir y construir la estructura dramática que se desprende de las sugerencias autorales.

Como toda estructura, está compuesta de varios elementos con relaciones de necesidad entre ellos y que, en su combinación, da surgimiento a una nueva cualidad no igual a la suma de sus partes. Estos

¹ Zucchi (2023) distingue una segunda etapa en las investigaciones de Stanislavski posteriores a la Revolución Rusa de 1917 y su gira en 1922 cuyos escritos conformaron la posterior publicación de *El trabajo del actor sobre su papel*. Allí, Stanislavski desestima la impronta psicologista de su sistema original y el estado interno como punto de partida. En el método de las acciones físicas, la propuesta se dirige a los aspectos exteriores como las acciones que llevan adelante los personajes (p. 37).

elementos que enumera Serrano son los conflictos, el entorno, los sujetos, el texto y las acciones físicas. Son estas últimas, las acciones físicas del actor, las cuales en la praxis real integran todos los elementos estructurales en la escena. En trabajos posteriores, Serrano reemplaza el término acciones físicas por actuación debido, entre otras cosas, a su intención de desandamiar el método de las acciones físicas de Stanislavski a su propuesta metodológica que, si bien en un principio le sirvió de base, ya poco tenía que ver con sus primeras indagaciones.

No trataremos aquí todos los elementos de la estructura, sino solo aquel que tiene que ver con los procedimientos en cuestión que desarrollaremos. Nos referimos al sujeto. Serrano se pregunta, en primer lugar, si es el actor (aquel ente empírico realmente existente) o el personaje (la entidad literaria) el sujeto real en la estructura dramática. Pero el autor considera que debe entenderse al sujeto en su carácter procesual como “el actor que, en la medida que realiza lo solicitado por la estructura, se construye como personaje” (2004, 259). Adoptando como modelo la teoría del trabajo marxista, entiende que “el actor, al hacer lo que hace el personaje, se irá transformando en él” (254).

El actor participa en el juego teatral a través de tres instancias (2013, 164). En un primer nivel, como persona individual, con sus características físicas, psíquicas y culturales, conformando lo que otrora podría conocerse como *phisique du rol*. En un segundo nivel, adopta un rol o función dramática. Y es aquí en donde encontramos el concepto de identificación.

Se trata de aquello que hace el actor cuando comienza a luchar por la obtención de los objetivos del personaje a interpretar. El actor ya no procede según sus códigos y creencias como persona. No. Ahora empieza a actuar para lograr los fines propuestos en la escena por el dramaturgo para su personaje. [...] El rol comienza así a transformarlo pero le deja intacta su apariencia física y su modo de hablar. Lo deja igual a sí mismo en su aspecto exterior como persona. Lo que se logra en esta etapa es que las distancias entre el actor, con lo que es él mismo, y el personaje como alguien distinto, se acorten. Ahora el actor, único ser viviente, se hace cargo de lo que quiere su personaje y comienza a reproducir en su persona todos los contenidos intelectuales y afectivos requeridos por el rol. Todo lo consigue mediante su participación psico- física y activa. Es el momento que llamaremos “identificación”. [...] El actor ya no es el civil con identidad propia sino que ahora, durante el transcurso del juego dramático, se muestra vivenciando problemas y situaciones que no le pertenecen. Ahora es “otro”. (Serrano, 2018, 165)

Finalmente, el tercer nivel responde a la caracterización. Allí, el actor integra las formas físicas o verbales imposibles de haber surgido en el proceso de identificación, ya que estas se incorporan de un modo exterior y atendiendo a la capacidad de observación o imaginación del sujeto.

En resumidas cuentas, en un primer lugar, el actor adopta un rol a través de la improvisación en tanto lucha con los conflictos propuestos por la dramaturgia y lo hace en un proceso que Serrano caracteriza como centrífugo, puesto que va desde su interioridad hacia el exterior. Es en este proceso en donde se

da la identificación del actor con su rol. En una segunda instancia, el rol se transforma en personaje a través de la caracterización que consiste en la “introyección de detalles de comportamientos” (2004, 167). Se trata, a diferencia del anterior, de un proceso centrípeto que implica la mirada exterior, es decir, desde afuera hacia la interioridad. Este proceso debe hacerse al margen de la improvisación, ya que, por sus lógicas específicas, ambos no pueden realizarse en simultáneo.

Poética y estética

Serrano, también, establece una distinción entre técnica y poética. Las técnicas actorales no se constituyen como universales para todos los géneros dramáticos. En efecto, para Serrano, es imposible la existencia de una técnica apta para todos los estilos.

No existe la posibilidad de lograr una preparación técnica “en general”, aséptica, sin contaminaciones estilísticas y que pueda considerarse pre dramática, en general. Necesariamente, todo entrenamiento se encuentra enderezado, si se quiere encaminado hacia el logro de una poética determinada (Serrano, 2004, 78)

Por tanto, y dado que ninguna técnica resulta a-estética (2004, 75), distingue dos caminos de aproximación a la obra. Por un lado, la técnica, a la que concierne la descripción de materiales y procedimientos dejando de lado juicios valorativos. Por otro, la poética, es decir, el modo singular e irrepetible en que esos materiales son utilizados. La respuesta técnica brindada por Serrano es la estructura dramática que pretende describir y sistematizar un objeto que a lo largo de los años no ha tenido modificaciones: el cuerpo del actor, sometido a las leyes naturales, y la propuesta general del teatro en tanto se configura como situación conflictiva sin motivaciones reales para los actores. La poética, en cambio, ha variado a través de los años atendiendo a las leyes de la cultura y se ha conformado a través de los mismos materiales, pero dispuestos en distintos principios constructivos.

De este modo, explicita que los alcances de su técnica se encaminan hacia el realismo escénico. La elección de este no tiene que ver con una cuestión valorativa sino didáctica². Sin embargo, en *Nuevas tesis sobre Stanislavski*, polemiza con aquellos que lo han criticado por su predilección al realismo (2004, 280) e incluye en su libro una segunda parte en donde analiza algunos deslizamientos de su

² Serrano opta por usar el realismo- naturalismo como herramientas para que sus estudiantes adopten la técnica. Según cuenta, “No porque yo crea que el realismo es mejor o peor que los otros estilos dramáticos. Sino, porque creo que es el más complejo y el más formativo”. (Raúl Serrano en Trac Parte 2 de 3, 02:09)

técnica y su noción de estructura dramática en pos de lograr tres poéticas no realistas: el grotesco criollo, la comedia clásica y el drama isabelino.

A efectos del presente trabajo, tomaremos el grotesco criollo y la comedia clásica en donde se ponen en juego los conceptos que nos proponemos desarrollar: la identificación y el distanciamiento. Si, como vimos dentro del sujeto (como un elemento de la estructura dramática), la identificación consiste en la “distancia mínima que el actor puede establecer con su personaje” (2004, 285), veremos que en ambos géneros esta distancia será sobre la cual se deberán realizar modificaciones.

El grotesco criollo y la comedia clásica

En el grotesco criollo, Serrano incluye principalmente la dramaturgia de Discépolo y algunas piezas de Alberto Novión, Defilippis Novoa y sainetes de González Pacheco. Si bien, a primera vista, podrían representarse íntegramente como un drama (o íntegramente como una comedia), la complejidad del género, según Serrano, consiste en la fórmula que pronunciara un famoso actor de la época: en el grotesco, hay que “reír llorando y llorar riendo”. La traducción de esta fórmula según un punto de vista técnico sería la siguiente:

El actor deberá generar permanentemente situaciones dramáticas que, en sus momentos culminantes, tuercen hacia la comedia o a la inversa. Y esta necesidad traducida al lenguaje técnico implicaría: operar todo el tiempo con la identificación propia del drama realista (lo que obtiene la empatía del público) y de pronto acentuar los rasgos cómicos del personaje, es decir, destacar los aspectos que distancien al actor de su rol buscando el enajenamiento o distancia que caracteriza a los seres de la comedia. (Serrano, 2004, 354)

Es decir que, para Serrano, el actor que interprete un personaje del grotesco debe alternar su composición entre la identificación (es decir, hacerse cargo de los conflictos del rol) y el distanciamiento. Este último, entendido como una especie de hiato que separe al actor de su personaje en el cual el primero se burle del segundo. El distanciamiento en el grotesco se lograría a través de acentuar los modos cómicos del personaje: “Se trata de un acento que se desplaza hacia los objetivos que luchan contra el conflicto, en el caso de buscarse la identificación, o hacia la más superficial mirada que acentúa los rasgos vocales o físicos risibles y que provocan el distanciamiento” (2004, 357).

El grotesco trabaja como tópico principal el drama de los inmigrantes que, provenientes de Italia y España en su mayoría, llegan a Buenos Aires con la ilusión de “hacer la América” pero se encuentran con una realidad distinta. Las características risibles de los personajes tendrán que ver con su “mal” uso del lenguaje (el cocoliche), entre otras cuestiones.

Por comedia clásica, Serrano entiende y agrupa a autores como Molière y Goldoni, cercanos a la comedia del arte. Si bien enumera algunos otros procedimientos necesarios para llevar a cabo desde el punto de vista actoral esta poética (como la necesidad de establecer una puesta en escena provisoria y anterior a la improvisación o la ruptura de la cuarta pared), los conceptos de identificación y distanciamiento vuelven a aparecer y, en nuestra opinión, resultan fundamentales.

Para Serrano, existe una distancia crítica. A pesar que el actor debe perseguir los mismos objetivos que el personaje en la escena, “el personaje cómico no puede lograrse desde la plena identificación. Existe una distancia crítica entre el actor y su personaje” (2004, 364). Ya que se trata de personajes con defectos morales (basta recordar los títulos de Molière como *El avaro* o *El misántropo*), la caracterización tendrá que ver con subrayar estos defectos mediante su encarnación. Si el realismo es un espejo que refleja, la comedia, según el autor, puede pensarse como un espejo que aumenta. Y ese aumento deberá resaltar la moralidad dudosa de estos seres.

Otro punto del distanciamiento tiene que ver con la mayor inteligencia del actor respecto a su personaje. El actor “procede siempre como si fuera ingenuo, torpe o inferior. Pero en algún lugar descubrimos la suprema inteligencia del actor que, ya antes que nosotros, mucho antes, ha dispuesto todo para que lo creamos tonto” (2004, 368). Las emociones, por otra parte, no son auténticas (como en el caso del drama realista que son sentidas).

En síntesis, la famosa premisa (hecha hasta dogma válida para todo), escuchada habitualmente por aquellos que transitaron varios cursos de actuación y que invita a los actores o aprendices de actuación a “no juzgar a sus personajes” se ve acá inversa. La identificación, propia del drama realista, constituye esa “falta de juzgamiento” en tanto el actor adopta, como sujeto, los elementos de la estructura dramática (conflicto, entorno, réplicas del texto, etc.) y, en la lucha contra lo que se le opone, deviene en su rol. Cuando el actor utiliza el proceso de distanciamiento, este no renuncia a la lucha contra lo que se le opone, pero, a través del proceso de caracterización establece una distancia crítica en que se separa, juzga y muestra a su personaje en sus defectos para generar el efecto risible.

Serrano concluye: “Lo que venimos diciendo resume alguno de los rasgos de la comedia clásica que, seguramente, no pueden aplicarse sin más a la comedia de salón o amable o a cualquier otro género que implique risa” (2004, 369- 370). Es justamente en esta ponencia en donde pensamos rescatar el distanciamiento como un procedimiento transversal que puede encontrarse una variedad amplia de géneros teatrales y cinematográficos al igual que, como en el grotesco, la alternancia entre identificación y distanciamiento.

Tootsie

Se trata aquí de aplicar estos conceptos de identificación y distanciamiento que Serrano identifica en el grotesco criollo y la comedia clásica en el film *Tootsie* (Pollack, 1982) para que ilumine actuaciones dentro de otros géneros. El film está catalogado como drama o comedia romántica y en él se entremezclan cuestiones propias de estos géneros. Mediante una trama en la cual un actor se hace pasar por mujer para conseguir trabajo en una novela, el film, que muestra el drama de este actor y el romance de este con su compañera de elenco, tiene también tópicos clásicos de la comedia que se dan en la confusión entre los roles de hombre y mujer. Pero muchas de las escenas, como dice Serrano al respecto del grotesco, si nos atenemos al guion cinematográfico (las situaciones planteadas y las réplicas de los personajes), podrían ser abordadas de modo indistinto con un modo identificado o distanciado. Prueba de esto es que su adaptación teatral en una versión musical da amplio margen a los directores de escena y actores a tomar cuestiones desde un punto de vista u otro.

Conocemos las limitaciones, sin embargo, de describir algo tan complejo y, en cierto punto, tan efímero como una interpretación actoral. Intentaremos, de todos modos, ser lo más objetivos posible atendiendo a lo que es claramente visible.

Es preciso remarcar que, aunque Serrano ve este proceso de distanciamiento en la caracterización, aquí se da un proceso singular. La caracterización tiene aquí un motivo dentro del verosímil dramático. El personaje se caracteriza de mujer para que los demás crean que lo es. De esta manera, la interpretación dentro de la diégesis requiere tener un cierto nivel de realismo para que los demás crean que se trata realmente de dos personas distintas. El distanciamiento en este personaje se dará por brindarle al personaje ciertas características de torpeza.

La trama principal versa sobre la vida de Michael Dorsey (Dustin Hoffman) un actor que, no pudiendo vivir de sus interpretaciones, se gana la vida como camarero y dando clases de actuación. La primera secuencia de montaje adelanta muchas cuestiones que a lo largo del film tomarán otro cariz. Lo vemos a Michael siendo rechazado una y otra vez por no cumplir con el *phisque du rol* de sus personajes. Le dicen que es demasiado alto, demasiado bajo, demasiado joven o demasiado viejo mientras él hace lo posible para disimular esas características en pos de obtener el papel. Esto anticipa, de alguna manera, lo que hará: se disfrazará de mujer cuando tenga la posibilidad de audicionar para un personaje femenino.

Pero hay otra cuestión, en clave a los propósitos de nuestra investigación, que resultan más interesantes. En esa secuencia, varias escenas lo muestran impartiendo clases a sus estudiantes. Una indicación, dicha de manera vehemente, sobresale por las demás: “No interpreten un papel que no esté dentro de ustedes.

No digan ‘él’ o ‘ella’ [...]. Si no puedes hacer tuyo el papel, no puedes interpretarlo” (Pollack, 1982, 00:04:30).

Esta afirmación indica, al nivel de la diégesis, el concepto de identificación que venimos desarrollando. “Hacer tuyo el papel” habla de la identificación del actor con los conflictos del personaje. Decir “él o ella” referirá, en ese caso, el distanciamiento crítico del actor respecto de su rol. Pero, además, anticipa lo que hará el protagonista: Michael Dorsey intentará identificarse con Dorothy Michaels, su versión femenina que utilizará para lograr obtener el papel. Sin embargo, aunque en el film predominará el intento de Hoffman por identificarse con su personaje de Michael, esto no será siempre posible cuando la escena requiera cuestiones de comicidad. Es interesante destacar, no obstante, como en esta escena la película refleja de modo autoconsciente el intento de identificación que realizará Michael para con Dorothy.

La trama principal, consistente en la búsqueda de trabajo y el posterior enamoramiento de Michael con su colega de trabajo Julie Nichols (Jessica Lange), está trabajada con momentos mayormente de identificación. Cuando el representante le dice que nadie le dará trabajo, Michael decide transformarse en Dorothy y cautivar a todos en una prueba televisiva. En dicha audición, Tootsie (como después será llamada Dorothy) interpreta un monólogo en el que la enfermera se enfrenta al doctor de la clínica Southwest General. Algunas razones exclusivas al verosímil de la trama, como el género para el cual audiciona o la emoción que debe generar en sus interlocutores para finalmente conseguir el papel, hacen que la actuación de Hoffman sea identificada. Actor y personaje se funden en uno, adoptado las condiciones y la lucha del personaje de ficción en una interpretación que llega casi hasta las lágrimas.

El distanciamiento estará dado, principalmente, en aquellas situaciones que narren las confusiones de una situación hilarante como lo es la de un hombre que debe cambiar su identidad. De esta manera, cuando el protagonista sea ubicado en un camarín de mujer o intente evitar a dos pretendientes (al galán de su novela o al padre de su enamorada) se requerirá de una actuación más distanciada para generar los efectos cómicos.

Podemos observar, por ejemplo, una secuencia de montaje bastante ilustrativa. Una vez obtenido el trabajo, Michael vestido de Tootsie va a comprar ropa para el nuevo personaje que interpretará en la vida. Esa secuencia está llena de pequeños momentos de distanciamiento. En él, Hoffman se muestra más torpe que su personaje Michael, mostrando la impericia de un intérprete que, aunque debe fingir en la vía pública ser una mujer, muestra de modo desfachatado una brutalidad que ni siquiera el actor sería capaz en esas circunstancias. Así, varias tomas muestran como, por ejemplo, guarda delicadamente el

dinero en su billetera y, acto seguido, se acomoda la ropa interior de modo grosero. O una pelea con otro transeúnte que pretende subirse a su taxi.

Mientras Michael se enamora de Julia, ella ve en Dorothy (que es en verdad Michael personificando) a una amiga y confidente. Es por esto que Julia le pide a Dorothy que cuide de su hijo mientras tiene una salida con su pareja (el director de la novela). Ella, ante la preocupación, le da algunas indicaciones. Pero Dorothy las desestima: “¿Cuánto trabajo puede darte un bebé?” (1982, 01:22:50), dice para tranquilizarla Tootsie. Pero, inmediatamente después, un corte muestra otra secuencia de montaje con las desventuras de Dorothy. Así, en una toma, se lo ve corriendo con el niño en brazos al grito de “Por favor, no llores”. Esta escena está trabajada, de forma clara, atendiendo a un distanciamiento entre actor y personaje. Se ve a Dorothy corriendo torpemente con los tacos y en una velocidad desapropiada si el objetivo fuese dormir a un bebé. Hoffman se distancia claramente de su personaje y se burla de él. Posteriormente toma al bebé como si fuese un objeto buscando donde puede ponerlo. La gracia de esta secuencia radica en mostrar una situación hilarante producto de la confusión que Michael genera por su decisión de hacerse pasar su mujer.

Si bien no es objeto de análisis en el presente trabajo, es lícito remarcar que la comicidad se basa en prejuicios genéricos: el hombre se ve en situaciones propias de la mujer que no puede resolver (como cuidar un niño) o con comportamientos masculinos impropios del género femenino, como la grosería en acomodarse la ropa interior o una pelea física. El film ronda el tema de lo femenino y lo masculino y el distanciamiento puede verse, en infinidad de casos, burlándose de las diferencias entre ellos.

Más allá de esta salvedad, estos dos ejemplos precedentes recuerdan el procedimiento que destacara Serrano para el Grotesco. Aunque acompañados por elementos del montaje (propios del lenguaje cinematográfico), hay un deslizamiento entre la identificación y el distanciamiento. El famoso “corte A”, que es utilizado en otros momentos del film con gags verbales, también se utiliza mostrando momentos de identificación con un abrupto corte a momentos de distanciamiento.

Pero, como mencionáramos en un comienzo, los momentos románticos están tratados desde una actuación identificada. El actor no puede burlarse de su personaje en tanto este se encuentra en una situación conflictiva. Michael se enamora de Julia, que en verdad lo conoce como Dorothy, y confía como a una amiga íntima. Llevar su objetivo de revelar su amor implicaría asumir su verdadera identidad.

A modo de conclusión

Este trabajo tuvo la pretensión de resaltar y poner en valor dos conceptos vertidos por Serrano que han sido poco desarrollados por el mismo autor e ignorados la academia pero que, sin embargo, consideramos un gran aporte como germen inicial para investigar la actuación en estéticas no realistas. Lejos de ser concluyente, deseamos dar el puntapié inicial para que puedan desarrollarse y sistematizarse.

El análisis del film no tuvo más que el propósito de servir de soporte para poner a prueba estos conceptos. Hoy en día es cada día menos frecuente encontrar propuestas teatrales o audiovisuales que requieran una actuación realista en su forma “más pura”. Por el contrario, el surgimiento de nuevas poéticas y la mezcla de géneros establece la necesidad de pensar las técnicas actorales para la formación del actor de una forma más amplia a como se lo ha hecho. El problema técnico-estético en la formación de actores es un campo con muchas vacancias y con grandes posibilidades.

Bibliografía

- Calero, Teresa. *El impulso creador del actor: testimonios*. Corregidor, 2010
- Rosenzvaig, Marcos. *Técnicas teatrales contemporáneas: las propuestas de 16 grandes maestros*. Capital intelectual, 2011
- Serrano, Raúl. *¿Se puede enseñar a crear? Clases de actuación. Contexto- Análisis- Propuesta*. Atuel, 2016
- . *Lo que no se dice: una teoría de la actuación*. Atuel, 2013
- . *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel, 2004
- Zucchi, Mariano. "El trabajo del actor con el texto dramático en el método de las acciones físicas, de Stanislavski". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 37, abril de 2023, <https://doi.org/10.34096/tdf.n37.12453>.

Fuentes

- "Monstruos: Raúl Serrano - María Fiorentino (capítulo completo) - Canal Encuentro HD". *YouTube*, subido por Canal Encuentro, 22 de mayo de 2017, www.youtube.com/watch?v=4Tm0_hjLFvw.
- "Raúl Serrano en Trac Parte 1 de 3". *YouTube*, subido por Grupo Trac, 22 de enero de 2018, www.youtube.com/watch?v=-9dB6hluU_Q.
- "Raúl Serrano en Trac Parte 2 de 3". *YouTube*, subido por Grupo Trac, 22 de enero de 2018, www.youtube.com/watch?v=miSM1hTCwLU.
- "Raúl Serrano en Trac Parte 3 de 3". *YouTube*, subido por Grupo Trac, 23 de enero de 2018, www.youtube.com/watch?v=KCKtA_mYDBg.
- Tootsie*. Dir. Sydney Pollack. Interp. Dustin Hoffman y Jessica Lange. Columbia Pictures, 1982. *HBO*. Web. 15 de agosto de 2023.