



DEPARTAMENTO DE TEATRO

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE CHILE

**LA METODOLOGÍA ACTORAL DE RAÚL OSORIO:**  
INTERDEPENDENCIA, PRINCIPIOS FUNDACIONALES,  
PARTITURAS Y VISIÓN PEDAGÓGICA

**MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTOR**

DANIEL OLIVARES PARRA

**PROFESOR GUÍA**

HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE

SANTIAGO, ABRIL 2017.

## DEDICATORIA

A muchos.

A todos aquellos que me han ofrecido una palabra de aliento.

A esos tantos que tuvieron gestos de apoyo.

Los que han festejado junto a mí  
y los que me han devuelto la esperanza cuando esta se ha caído.

Pero fundamentalmente a mi Madre.  
Responsable de gran parte de todo lo que hoy me hace feliz.

## AGRADECIMIENTOS

Al profesor Raúl Osorio,  
por ofrecer su sabiduría teatral  
con entusiasmo y pasión al momento de enseñar.

A Héctor Ponce,  
por su ayuda y seriedad con que ha guiado esta investigación.  
Por ir más allá del trato académico, por su calidad humana.

A mi familia, por estar siempre ahí.  
Como un apoyo irrestricto.

A los Pizarro Cabañas, mi segunda familia.  
Por acogerme como a uno más en su hogar.

A mis amigos del Teatro.  
Por ser personas maravillosas,  
soñadores que siempre me dan inspiración.

A mi compañera Coralie.  
Por ayudarme en los momentos más complejos de este trabajo,  
con tu bella sonrisa y tus gestos llenos de amor.

Y por supuesto,  
a mi Madre y a mi Padre:  
por todo su esfuerzo y su amor infinito.  
Esto les pertenece tanto como a mí.  
Con amor, gracias.

## TABLA DE CONTENIDO

PORTADA.....	1
DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
TABLA DE CONTENIDO.....	4
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
<b>CAPÍTULO I.</b>	
<b>RESEÑA BIOGRÁFICA: INFLUENCIAS, REFERENTES Y MAESTROS.....</b>	<b>11</b>
1.1. INICIOS: UNIVERSIDAD CATÓLICA, LA PANTOMIMA, LA DANZA Y FERNANDO COLINA: EL PRIMER MAESTRO.....	11
1.2. EL TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL <i>TIT</i> : PUESTA EN PRÁCTICA Y EXPLORACIÓN DE SU IDENTIDAD ARTÍSTICA.....	21
1.3. SEGUNDA ETAPA DE FORMACIÓN: TIERRAS FORÁNEAS Y EL ENCUENTRO CON EUGENIO BARBA: EL SEGUNDO MAESTRO.....	22
<b>CAPÍTULO II.</b>	
<b>PRINCIPIOS FUNDACIONALES Y TRABAJO DE PARTITURAS.....</b>	<b>25</b>
2.1. INTERDEPENDENCIA Y CARÁCTER CIENTÍFICO.....	25
2.2. PARTITURA DEL TEXTO: UNIDADES, SECUENCIAS Y SÚPEROBJETIVO.....	27
2.3. PARTITURA DE ACCIONES FÍSICAS: FOTOGRAMAS; <i>SATS</i> , EQUILIBRIO PRECARIO Y LOS OPUESTOS EN LA ACCIÓN; DISEÑO Y FLUJO EN LA EJECUCIÓN.....	30

<b>2.4. PARTITURA VOCAL: LENGUAJE INVENTADO; FONEMAS, RESONADORES Y OTROS FACTORES DE LA VOZ. DISEÑO Y EJECUCIÓN.....</b>	<b>42</b>
<b>2.5. PARTITURA EMOCIONAL: CONVERGER DE LAS PARTITURAS.....</b>	<b>45</b>

### **CAPÍTULO III.**

<b>VISIÓN PEDAGÓGICA: RECHAZO, DESARROLLO DE LOS SENTIDOS Y VÍA NEGATIVA.....</b>	<b>48</b>
<b>3.1. VOCACIÓN PEDAGÓGICA Y CONCEPCIÓN DEL RECHAZO.....</b>	<b>48</b>
<b>3.2. DESARROLLO DE LOS SENTIDOS Y VÍA NEGATIVA.....</b>	<b>53</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>62</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>66</b>

## RESUMEN

La siguiente investigación recupera, a partir del diálogo directo, la expresión viva del trabajo artístico y pedagógico desarrollado por Raúl Osorio a partir de las preguntas que, como egresado de la carrera de Actuación Teatral, le hiciera en torno al sistema de interpretación escénica que define su propuesta metodológica. Dicha expresión la pude conocer de manera directa a partir de mi experiencia académica, la que se vio reflejada en dos semestres de trabajo en las asignaturas de Actuación II y Taller Integrado III (Egreso).

La memoria que a continuación presentamos, comienza introduciendo de manera sucinta pasajes correspondientes al primer periodo de formación de Osorio en la Universidad Católica, junto a sus incursiones paralelas en la pantomima y la danza. En ese contexto de formación, se destacan las figuras de Enrique Noisvander, Jaime Schneider, Germán Silva y particularmente la de Fernando Colina. Luego, se presenta una breve reseña de sus primeros trabajos de investigación y creación escénica en *El Taller de Investigación Teatral TIT* (1976–1980), para finalizar comentando sus experiencias formativas fuera del país: *Actors Studios* y *Odin Teatret* –principalmente-, deteniéndonos en mayor medida en su encuentro con Eugenio Barba.

En el segundo capítulo, nos adentramos en el sistema de trabajo actoral desarrollado por Osorio: Principios Fundacionales y Método de Partituras, haciendo hincapié en el esfuerzo que Osorio hace por otorgar un carácter científico y sistematizado al problema de la actuación teatral, a partir de las diversas partituras que conforman el trabajo del intérprete: Partitura del Texto, Partitura de Acciones Físicas, Partitura Vocal y Partitura Emocional. Toda esta revisión es comprendida a partir de un principio orientador: el principio de Interdependencia.

Finalmente, veremos la concepción pedagógica con que Osorio intenta plasmar su método, analizando los tres puntos esenciales que configuran –a mi entender- esta visión de trabajo: Rechazo, Desarrollo de los Sentidos y Vía Negativa, para de esta manera comprender en gran medida, y desde diversos ángulos, la visión metodológica que Osorio formula para el trabajo del actor.

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación, entendida como una memoria, tiene como objetivo primordial ser una introducción, *grosso modo*, a la metodología o –como Osorio lo dice- a su manera particular de trabajar. Para tales fines he tomado como objeto de estudio los principios que -desde mi perspectiva y experiencia- son fundamentales dentro del trabajo que desarrolla Osorio, principalmente en el plano pedagógico, pero que bajo sus propias palabras se amplían y desarrollan en todo su quehacer teatral.

Para tal efecto he considerado realizar una investigación bibliográfica, sumando además mi propia experiencia como estudiante del profesor Osorio (primer semestre del Tercer Año, 2012; y Cuarto Año de Egreso, 2013) y una entrevista con él, donde abordamos en profundidad los temas pertinentes a esta investigación. Agradezco desde ya su colaboración en el desarrollo de esta memoria.

Mi propósito inicial se fue modificando en la medida que las conversaciones con el propio Osorio, o las lecturas que conforman mi base bibliográfica, orientaron nuevos puntos de vista respecto de la labor pedagógica y sus implicancias en el trabajo actoral. Es importante destacar en esta



introducción la validez del conocimiento que el profesor Osorio reconoce en algunos referentes que conformaron su propia investigación (Constantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba), así como también en aquellos maestros que forjaron su interés por la pedagogía y la dirección teatral. Sin lugar a dudas, como quedará reflejado en el presente documento, Fernando Colina constituye una base fundamental en su formación inicial, junto con Enrique Noisvander, Jaime Schnaider y Germán Silva.

Mi interés por el trabajo de Raúl Osorio, nace en relación a los principios que su metodología propone en cuanto al problema de la actuación teatral, concebida como una construcción metódica en base a fundamentos técnicos que se articulan como una creación individual que privilegia el orden de lo sensorial antes que la posición psicologista, lo que según mi perspectiva, valora una construcción consciente por sobre destellos azarosos que puedan dar valor a una interpretación; es decir, concibe a la actuación en tanto problema técnicamente trabajable, bajo herramientas que todo individuo posee, pues están implícitas en la naturaleza del cuerpo orgánico.

La estructura de esta memoria permite conocer en una primera instancia los principios de formación actoral de Raúl Osorio, desde su etapa académica en la Universidad Católica, a su experiencia de especialización en el Actors

Studio, en Estados Unidos de Norteamérica, y en el Odin Teatret, en Dinamarca. El segundo momento de este manuscrito contempla una revisión de los principios teóricos y metodológicos que definen su sistema de trabajo, precisando aquellos factores más significativos en la metodología del trabajo de Partituras (dramaturgica, física, vocal y emocional). Finalmente, el texto se cierra con una descripción de la visión pedagógica que suscribe Osorio, precisando aquellas etapas que según su propia declaración constituyen la base sistemática de su propuesta.

## **CAPÍTULO I**

### **RESEÑA BIOGRÁFICA: INFLUENCIAS, REFERENTES Y MAESTROS**

#### **1.1. INICIOS: UNIVERSIDAD CATÓLICA, LA PANTOMIMA, LA DANZA Y FERNANDO COLINA: EL PRIMER MAESTRO**

Raúl Osorio inicia sus estudios teatrales en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica; al mismo tiempo, realiza estudios de pantomima y danza con Enrique Noisvander, Jaime Schneider y Germán Silva. Este comienzo de su camino en el teatro, de entrada, nos revela -o nos sugiere- dos cosas: su interés particular en el problema del cuerpo en escena, que ha sido una constante que ha venido desarrollando hasta el día de hoy; y por otra, lo que en sus palabras se entiende como la “Interdependencia”, es decir la relación dialógica entre las diversas disciplinas que conforman el ámbito actoral. Al respecto, Osorio señala:

Cuando estaba cursando mis estudios formales en la Universidad Católica, al mismo tiempo estaba trabajando en la compañía de Enrique Noisvander, donde recibía las enseñanzas de Enrique y de Jaime Schneider. Sumado a esto estudiaba danza moderna con Germán Silva y actuaba en la compañía profesional de la U. Católica, a la vez que dirigía a un grupo que yo mismo había formado en la Escuela de Teatro de la misma institución (compañeros de curso). Entonces pienso que esta diversidad de actividades, que no se contradecían, crearon en mí una percepción de cuerpo orgánico de estas diferentes disciplinas (interdependencia). Yo veía como lo que hacía en las clases de danza contemporánea tenía que ver con el trabajo de la pantomima, pero también tenía que ver con lo que hacíamos en las clases de movimiento de Fernando Colina, por lo tanto, toda esa información que yo iba recibiendo y que al mismo

tiempo iba practicando me permitió ir conformando un pensamiento particular de abordar el trabajo teatral.<sup>1</sup>

Es evidente que la práctica teatral para Osorio fue muy intensa y heterogénea desde su comienzo, pero además es importante tener en cuenta las personas con las cuales el profesor se estaba formando y trabajando, artistas que –como veremos a continuación- desarrollaron sus disciplinas con profundidad y dedicación a lo largo del tiempo, y que son al día de hoy referentes en sus áreas para la escena nacional e internacional.

Enrique Noisvander y Jaime Schneider son dos nombres fundamentales para la pantomima en Chile. Ambos dirigieron un proyecto de investigación, de creación y de pedagogía que tuvo gran éxito en su época, teniendo buena acogida tanto entre sus estudiantes como en el público, con temporadas a teatro repleto y con giras a nivel nacional e internacional, dejando un legado que sigue considerándose como uno de los más relevantes para las artes escénicas de nuestro país. “*Recuerdos de mi niñez* (1957) es el primer gran éxito del grupo. Los premios y giras internacionales los hacen crecer como colectivo, lo que deriva en una necesaria renovación de sus integrantes. El

---

<sup>1</sup> Todas las referencias directas tienen como base una entrevista realizada el 22 de agosto del 2016. En la oportunidad, el encuentro con Raúl Osorio permitió abordar diversas facetas de su biografía, así como de su trayectoria académica y artística. La entrevista, realizada en el espacio *Escena Física*, fue grabada y transcrita, conformando un cuerpo de diez páginas. De aquí en adelante, toda referencia a esta entrevista aparecerá citada de la siguiente manera: Entrevista, 2016:1 y ss.

liderazgo de Noisvander se asienta y comienza a perfilarse como un formador de talentos en esta disciplina.”<sup>2</sup> Noisvander, junto a Schneider, comparten los conocimientos de la pantomima en relación con otras disciplinas, como la danza y el teatro, colaborando con proyectos e investigaciones propias de estas artes, las cuales se nutren al ampliar sus saberes y técnicas en relación al cuerpo y la proyección de éste sobre el escenario, pudiendo reelaborar y adaptar los nuevos saberes para sus propios fines. Entre los años 1953 -año en que Alejandro Jodorowsky (impulsor de la investigación en pantomima y maestro de Noisvander) deja el país para ir a Francia a perfeccionar sus conocimientos y este último asume el liderazgo del grupo- y 1989 (fecha en que Noisvander fallece) el grupo tiene una prolífica y admirable trayectoria. Durante ese periodo el grupo se profesionaliza (1963), colabora con el *TET* (Taller de Experimentación Teatral, de la Universidad Católica); incursionan en la televisión (Canal 13); abren su propia sala, *Teatro Petropol*, en el barrio Lastarria (1972); y reciben el premio anual del Círculo de Críticos de Arte, por uno de sus mayores éxitos, *Educación Seximental*, entre otros múltiples estrenos y giras.

---

<sup>2</sup> CHILE ACTÚA. Los mimos de Noisvander. [en línea] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=8>> [consulta: 13 febrero 2017]

Germán Silva es otro de los nombres que Osorio menciona en cuanto a su proceso formativo. Silva estudió en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, perfeccionó sus estudios en Buenos Aires y realizó sus primeras coreografías en el Teatro Ópera, ubicado en el principal circuito de artes escénicas de dicha ciudad (av. Corrientes). En Chile, ingresó al Ballet de Arte Moderno (BAM) y participó en el programa de televisión *El Show de la Alegría*, para luego ser contratado como coreógrafo estable de Canal 13. Después de su paso por la televisión, Silva es contratado nuevamente como coreógrafo, esta vez del Ballet de Arte Moderno del Teatro Municipal. Con su primer montaje, *Germinal*, recibe el premio *El Laurel de Oro*. Luego es contratado como coreógrafo invitado en el Ballet Nacional, donde monta la obra *Inmolación*, por la que recibe un reconocimiento de la Sociedad de Autores Teatrales. En 1966 funda y dirige el *Ballet Contemporáneo*, para luego abrirse paso al extranjero. Trabaja en el Ballet Nacional Ecuatoriano; en México integra el Ballet Clásico; en Francia gana el concurso para el cargo de Maestro de Baile del Gran Teatro de la ciudad de Tours, y luego viaja a París, donde organiza *Le Ballet Contemporaine* y crea su propia escuela; en Italia es contratado en el Festival de Danza Contemporánea de Florencia, para finalmente radicarse en París. Al final de su carrera, Silva vuelve a Latinoamérica, pasando nuevamente por Ecuador (Ballet de Ecuador), y finalmente vuelve a Chile para integrar el Ballet Nacional Chileno (*Doloras*) y el Ballet de Santiago (*Coreactos*). Con

posterioridad, Silva viaja a Hungría a colaborar con la Universidad Estatal de dicho país. En 1991, y a la edad de 57 años, Silva fallece, dejando un amplio legado y una dilatada carrera, sumando más de veinte montajes en diversos escenarios del mundo.<sup>3</sup>

Fernando Colina es uno de los maestros más referidos por Osorio en el transcurso de nuestra entrevista, dejando en evidencia que es un antecedente trascendental para su trabajo y su vida. Colina es profesor de movimiento en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y fundador, junto a Noisvander, del Taller de Experimentación Teatral, *TET*:

Fernando Colina, director y actor del Teatro de Ensayo, junto con el mimo Enrique Noisvander, formaron a comienzos de 1968 el Taller de Experimentación Teatral (*TET*) con algunos actores del Teatro de Ensayo y con alumnos de la Academia de Teatro UC como Arnaldo Berríos, Francisco Morales, Héctor Noguera, Ramón Núñez, Raúl Osorio, Ana Reeves, Silvia Santelices y Violeta Vidaurre. Se centraron en el actor: su cuerpo, el sonido y la voz, el trabajo grupal, el aporte activo y crítico de cada miembro del grupo desde su pensamiento y postura frente al teatro y a la realidad histórico-social.<sup>4</sup>

Para la época, Colina era un innovador, un visionario que trae una nueva propuesta de enfoque de trabajo en las escuelas de teatro y en el teatro en general; va en dirección hacia una propuesta que se centra en el trabajo del

---

<sup>3</sup> Véase, al respecto, *PIONEROS EN LA CREACIÓN DANCÍSTICA DE CHILE. Compilación biográfica de coreógrafos nacionales, con estudios de danza en la Universidad de Chile, periodo 1941 – 1973*. Memoria de Título de Rosalia Fuentes Basaul (2006).

<sup>4</sup> CHILE ACTÚA. 1968-1969: Taller de Experimentación Teatral (TET). [en línea] <<http://chileescena.cl/index.php?seccion=modernizacion-integral>> [consulta: 13 febrero 2017]

actor -como se ha mencionado, su cuerpo, su sonido, su voz- y en el trabajo de creación colectiva. En el nombre de la agrupación podemos visualizar la intención reformista del grupo, la búsqueda de un carácter “experimental”, algo inédito para el teatro chileno de ese periodo. Colina se pone en sintonía, en el espíritu y en lo relativo a algunos principios de trabajo, con lo que está haciendo en ese momento Jerzy Grotowski en su *Teatro Laboratorio*; así como también Eugenio Barba y el *Odin Teatret*; o bien con agrupaciones experimentales como *The Living Theatre* y *The Open Theatre*.

El T.E.T, se planteó como una forma de resolver y experimentar con la formación integral del actor, que en ese momento no estaba siendo trabajada de esa manera por ninguna escuela de actuación de nuestro país. Participaron de este taller experimental alumnos de teatro, dramaturgos, directores, escenógrafos y músicos, creando juntos una forma innovadora e inédita. El resultado fue bien acogido y se continuó el trabajo. A fines de 1968 el taller recibió el Premio de Círculo de Críticos. Fernando Colina y Enrique Noisvander recibieron el Premio APES.<sup>5</sup>

Este tipo de trabajo de laboratorio es algo que Osorio reconoce dentro de su metodología hasta el día de hoy: enfocar el trabajo en el cuerpo del actor, en los elementos técnicos de los cuales el actor dispone: el cuerpo, la voz y el sonido. Esto es algo que reconozco en mi formación como un sello particular del profesor Osorio y es uno de los factores que más me motivó para llevar a cabo esta investigación. Una búsqueda no literal ni exclusivamente racional, que a partir del trabajo de composición sobre el cuerpo busca modificar el

---

<sup>5</sup> MEMORIA CHILENA. Taller Experimental Teatral (T.E.T). [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96403.html>> [consulta: 13 febrero 2017]



organismo para de esta forma captar las experiencias sensibles que se deriban y así ampliar nuestra comprensión de manera intelectual y sensitiva. En el texto *50 años de teatro en la Universidad Católica: Crear es andar detrás de la verdad*, María de la Luz Hurtado señala, respecto del trabajo de Colina:

El actor y director Fernando Colina impulsó un movimiento renovador, destinado a remecer la concepción y las metodologías de la puesta en escena. Quiso restablecer el ánimo investigativo en el proceso del actor, para él, motor básico de lo teatral. La gestualidad corporal, el uso de la voz, de los objetos, en una coreografía realizada a partir de estos elementos esenciales, serían el punto de partida de su propuesta. ([s.a.], 6)

Más adelante veremos como esa “coreografía realizada a partir de estos elementos esenciales” se vincula desde la propuesta creada por Meyerhold (Partituras Externas), pasando por el profesor Fernando Colina, hasta llegar al trabajo de Partituras desarrollado por Osorio.

Otro punto a destacar es el valor que para Osorio tiene el quehacer teatral práctico, las experiencias sobre el escenario, las vivencias como forjadoras principales del aprendizaje: la importancia del estar en juego, el pasar tiempo sobre el escenario viviendo el teatro desde dentro. Tengo la visión de estar ante una formación “a la antigua”, por así decirlo; algo que para mí es ajeno, y que es difícil no entender como una pedagogía de carácter romántica, que se apega a las raíces del teatro –sobre todo en las tradiciones orientales-

donde el vínculo del discípulo-maestro es fundamental para la transmisión de los saberes del arte (*Teatro Nô, Kabuki y Kathakali*, entre otros).

Un punto a destacar es la importancia de los consejos de los profesores. Es muy fuerte, muy marcador la gente con la cual tú te encuentras y que puede observar lo que tú estás haciendo y que además puede reflexionar contigo. Pensar en conjunto la actividad que estás ejecutando. Estos dos factores: diversidad de actividades por un lado y la posibilidad de pensar, de reflexionar con mis maestros me fueron creando una “tierra de cultivo”, una especie de soporte técnico, metodológico, teórico, que cuando empecé a trabajar haciendo clases en la U. Católica con la clase de movimiento (a muy temprana edad, recién había egresado) ya tenía una estructura de pensamiento que me permitía construir programas de clases concretos y a la vez muy complejos. También tengo que agregar que otra experiencia que fue muy decisiva, fueron las ayudantías que hice. Estas ayudantías eran verdaderos seminarios de dirección: el ver en qué consistía la dirección *in situ*, no en la teoría, sino en el quehacer en sí mismo, en el oficio, que tiene que ver con la artesanía de las disciplinas. Si hay algo en lo que me parece importante hacer un énfasis, es que había una práctica muy intensa, lo que no desdice las lecturas y reflexiones, pero el porcentaje de práctica, de curso artesanal fue muy fuerte, muy exigente. Pero no cualquier práctica laboral, me refiero a la práctica teatral al lado de un maestro que puede observar lo que tú estas haciendo y que reflexiona en conjunto contigo y que forma parte de un aprendizaje. Si no, se transforma en un activismo teatral, que si bien puede desarrollar algunas partes del cuerpo teatral, no evoluciona. (Entrevista, 2016:2)

Aquí Osorio hace mención a la presencia de un maestro como guía, una figura que cumple doble función: la de ser pedagogo y modelo a seguir. Es decir, un individuo que a partir de su experiencia se ha especializado en la entrega de los saberes, orientando y entregando, paulatinamente y en el tiempo correspondiente, los conocimientos precisos que, a su entender, el estudiante debe recibir en un orden específico; todo esto, desde luego, sustentado en la observación del proceso del discípulo y su experiencia. La relación dialéctica entre el desarrollo del discípulo y la entrega del conocimiento preciso por parte del maestro, tiene como destino el convertirse en terreno fértil para que el estudiante -futuro artista- pueda adquirir los conocimientos que le subsiguen de

manera cada vez más autónoma e intuitiva, para así lograr su independencia artística de manera metódica y consciente, teniendo la posibilidad de convertirse en futuro maestro. Es lo que va construyendo, en parte, aquello que podemos llamar oficio, y que estará sujeto al nivel de desarrollo que el vínculo maestro-discípulo pueda llegar a tener. Lo que Osorio llama “artesanía de las disciplinas”, puede entenderse como aquellos saberes “secretos” a los que difícilmente se puede tener acceso sin la presencia de un guía experimentado y dedicado que sea capaz de darnos luces en nuestro camino.<sup>6</sup> Es lo que, según su perspectiva, el texto teórico se ve imposibilitado de entregar, pues dada la naturaleza de su soporte -la palabra codificada y registrada- se le niega la posibilidad de estar en presente, lo que a su vez impide el traspaso de las sutiles diferencias en la entrega del material pedagógico: evidentemente, un receptor es siempre distinto a un otro. Además, se debe sumar que el soporte textual –a diferencia del teatro- no implica a todos los sentidos del ser humano, y al sustentarse en el lenguaje escrito, que es construcción social, niega lo “natural”, aquello que diferencia al cuerpo biológico. Lo textual es más bien un vehículo de pensamiento, y no abarca todas las aristas de la experiencia.

---

<sup>6</sup> Barba, en el texto *El arte secreto del actor* (1990), explica que una de las funciones del *training* es la preservación de un saber secreto, esto debido a que “Los métodos de representación son inestimables y pertenecen a específicas familias o grupos que custodian escrupulosamente sus secretos.”, y luego agrega en cuanto a este punto “-el aprendizaje de los secretos- sólo puede ser adquirida de individuo a individuo. Es un proceso muy íntimo” (330).

La relación que un teatro y libro es fecunda. Sin embargo, tiende a desequilibrarse a favor de la palabra escrita que permanece. Las cosas estables tienen una debilidad: la estabilidad. De este modo la memoria de las experiencias vividas como teatro, una vez traducidas en frases que perduran, corren el peligro de petrificarse en páginas que no se dejan traspasar. (Barba, 1992:28)

Todo esto es lo que el profesor Osorio pudo recibir, en gran parte, a través de las ayudantías que realizó con maestros como Eugenio Dittborn, Ramón Núñez, y de manera especial con Fernando Colina, considerado un referente capital en esta primera etapa de aprendizaje. Otra experiencia de traspaso de los saberes artesanales del oficio, es la que vivió Osorio a temprana edad dirigiendo a actores de dilatada experiencia profesional:

Luego en las clases que yo hago de movimiento (al igual que Fernando Colina) me comienzo a dar cuenta que manejo una manera particular de hacer la clase, y que puedo observar en los alumnos que tiene cierta eficacia de aprendizaje. Esa experiencia de esa cierta eficacia de aprendizaje, es lo que yo llamo "metodología de la observación". A los veinticinco años me toca dirigir a actores muy experimentados, que me doblan en edad, que no poseen una gran técnica ni una gran metodología de trabajo, pero que tienen una gran intuición. Actores que no vienen de largos estudios teatrales, sino de una larga experiencia en el escenario. En esta experiencia yo logro observar en ellos, nutrirme de ellos, aprendo de estos actores que tiene una sabiduría desde la práctica. Esta es otra etapa que me permite ir conformando, ir descubriendo ciertos misterios, que no voy descifrando, pero que si me permiten tener una cierta claridad que me dejaba ver mejor, ver con una mente más amplia, más flexible, más abierta para trabajar. (Entrevista, 2016:3)

## 1.2. EL TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL *TIT*: PUESTA EN PRÁCTICA Y EXPLORACIÓN DE SU IDENTIDAD ARTÍSTICA

Lo narrado hasta el momento es lo que podemos entender como la primera etapa de formación de Osorio. Con posterioridad, el profesor adquiere cierta independencia y se sumerge en sus propias experiencias y aventuras teatrales, situadas principalmente en el plano de la dirección, la pedagogía y la investigación. Cabe destacar, dentro de esta etapa, la formación del Taller de Investigación Teatral (*TIT*). Esta organización,

Formada mayoritariamente por alumnos y egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile -Rodolfo Bravo, Mauricio Pesutic, Luz Jiménez, Soledad Alonso, Loreto Valenzuela, José Luis Olivari más Miriam Palacios- y dirigida por un profesor de esta, Raúl Osorio (...) Su proyecto fue crear obras a partir de la observación de lugares y personajes pertenecientes a sectores marginales de la sociedad que estuvieran impactados por problemas del momento, para luego llevarlas a esos sectores como teatro de servicio, que alimentara su autoconciencia y su capacidad organizativa.<sup>7</sup>

De esta primera etapa del *TIT* nacen los montajes: *Los payasos de la esperanza* (1977) y *Tres Marías y una Rosa* (1979), escritos por David Benavente y dirigidos por Osorio. Hoy en día, como se sabe, constituyen dos expresiones genuinas del proceso de creación colectiva que caracterizó al teatro chileno en dictadura. Una nota de *Chile Actúa*, refiere al respecto:

---

<sup>7</sup> CHILE ACTÚA. 1976-1980: Taller de Investigación Teatral *TIT*. [en línea] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=16>> [consulta: 15 febrero 2017]

A pesar de este potente inicio, el *TIT* original se disolvió al no acordar sus miembros una proyección del trabajo en nuevas iniciativas. Raúl Osorio conservó el nombre de la compañía realizando durante la década de 1980 diversos seminarios para actores profesionales, dando a conocer la línea de investigación teatral propia del *TIT* y montando obras a través de esa y la siguiente década.<sup>8</sup>

### **1.3. SEGUNDA ETAPA DE FORMACIÓN: TIERRAS FORÁNEAS Y EL ENCUENTRO CON EUGENIO BARBA: EL SEGUNDO MAESTRO**

Una segunda etapa de formación -y aclaro que la separación es sólo con un afán de ordenar la narración, pues la concepción de aprendizaje, a mi entender, tiene un fluctuar continuo (el saber artístico se ve permeado y nutrido por todos los eventos que se nos presentan en la vida y no sólo por los estrictamente considerados técnicos o artísticos)-, es la que Osorio vive en sus distintos viajes fuera del país (Estados Unidos de Norte América, Dinamarca, Italia, entre otros lugares), donde se encuentra con otro de sus grandes maestros o referentes: Eugenio Barba. La rememoración de Osorio es muy precisa al referir este encuentro:

Mi encuentro con Eugenio Barba fue muy importante, porque más que descubrir cosas nuevas (que si las hubo por supuesto), tengo la sensación de que reafirmó principios de trabajo, un modo de mirar el teatro en cuanto a la dirección escénica y también a la pedagogía. Me refrescó, por que me di cuenta que ahí se componía un cuerpo de principios, de metodologías y

---

<sup>8</sup> CHILE ACTÚA. 1976-1980: Taller de Investigación Teatral TIT. [en línea] <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=16>> [consulta: 15 febrero 2017]

de formas de mirar el arte del teatro que podía aplicarlos en la pedagogía, en la investigación y en la creación. A Grotowski lo vi muy poco, estuve un periodo en Pontedera muy corto, dos meses aproximadamente en que pude ver el trabajo de Grotowski. A él lo vi un par de veces, pero a Thomas Richards lo pude ver más. Aquí se me volvieron a afirmar principios y descubrí cosas nuevas obviamente. Y anterior a Grotowski y a Barba, estuve un periodo en el Actor Studios, el antiguo Actor Studios, y aquí tuve la suerte de estar con Strasberg, que toma el método de Stanislavski y construye su propia versión del método. Todo esto se me fue sumando, unas más otras menos, por rechazo, por aceptación. Pero es evidente que si tuviera que reconocer un maestro de esta última etapa, sería Eugenio Barba. (Entrevista, 2016:8)

La presencia de Barba me parece muy viva –diría, trascendental- en lo que Osorio ha desarrollado hasta el día de hoy. De hecho, más adelante veremos cómo gran parte de su método de trabajo es desarrollado a partir de muchos de los conceptos que Barba acuñó en su concepción de la antropología teatral (*Sats*, *Equilibrio Precario*, *Los Opuestos en la Acción*). También en su trabajo de *Partituras* la figura de Barba se vuelve fundamental. Sin embargo, es importante recordar que Barba, por su parte, se ve nutrido del diálogo cultural del que el arte se ha visto beneficiado históricamente: Eugenio Barba toma elementos desarrollados por las tradiciones del teatro oriental (*Kabuki*, *Teatro Nô* y *Kathakali*, entre otras), que a su vez se alimentan de otras disciplinas, como las artes marciales y la danza; por otro lado, también se apropia de elementos del teatro, la danza y los deportes en occidente (*Comedia del Arte*, *ballet* y *boxeo*, por ejemplo), y de los avances logrados por teatristas pretéritos y contemporáneos: Meyerhold y Grotowski principalmente, los cuales a su vez comienzan su trabajo desde los principios desarrollados por Stanislavski. Así, la red de conocimientos teatrales se mantiene en un dinamismo creciente que

toma sus rutas por aceptación o negación; lo importante es la conciencia de aquello, para así poder profundizar y ver con más claridad las herramientas que nosotros mismos estamos ocupando. A esta toma de conciencia, en la visión que el propio Osorio suscribe, se la puede considerar como una tercera fase de aprendizaje, una fase de asimilación que permite iluminar nuestra intuición, nuestras inquietudes para seguir fortaleciendo nuestra manera particular de trabajar.

Comencé a leer a Meyerhold y me di cuenta que habían cuestiones muy similares con lo que hacía Colina. Recuerdas que dije que cuando Colina dirigía no daba indicaciones del tipo emocional, sino que dirigía a partir de los tiempos, de los ritmos, de la dinámica; para crear una especie de partitura objetiva, aparentemente sin emociones, pero cuyo contenido estaba en los ritmos y estaba en las dinámicas. Y eso tiene que ver con Meyerhold, con la Biomecánica. Meyerhold creaba su principio más fundamental, más básico, más importante que se llama las Partituras Externas, donde el actor se ve libre de hacer muchas cosas: porque no está sujeto a la psicología, no está sujeto a la construcción de los personajes; son muy pocos los referentes que se tiene para poder crear. Y crea estas Partituras Externas que se funden con el trabajo de Stanislavski en su última etapa, cuando comienza a profundizar sobre las acciones físicas y finalmente muere, no alcanzando a desarrollarlo totalmente. Y lo más interesante es que esa posta la toma Grotowski, que se educa en Polonia y en Moscú; es Stanislavskiano. Él se reconoce como gran admirador de Stanislavski y desarrolla el tema de las acciones físicas. Por lo tanto, como puedes observar, también se coluden las metodologías. Porque las fronteras entre diferentes géneros y técnicas tienden a desaparecer en buena hora. No para hacer de esto una mermelada sin nombre, sino para tener una libertad más grande para crear algo con más propiedad y dentro de una libertad mayor. Finalmente, uno no inventa nada. Y esto es para todo: filósofos, científicos, etc. Cuando tú aplicas de forma estricta el estar en una determinada dinámica y ritmo hay una reacción orgánica natural: esto es un principio yoguístico. Cuando tú tomas una posición particular en el yoga, viene a tu organismo una emoción particular que lo invade; a través de las formas se crea una reacción. Y esto tiene que ver con Meyerhold, y tiene que ver con el yoga, y tiene que ver con el trabajo final de Stanislavski y que yo lo vi con Fernando Colina cuando él dirigía. Porque esto está en el organismo natural del teatro. No es que a uno se le ocurran cosas, uno descubre. (*Ibíd.*, 9)



## CAPÍTULO II

### PRINCIPIOS FUNDACIONALES Y TRABAJO DE PARTITURAS

#### 2.1. INTERDEPENDENCIA Y CARÁCTER CIENTÍFICO

¿Existe realmente una metodología de trabajo de Raúl Osorio? Esta pregunta, que si bien puede parecer obvia y que para mí tiene una respuesta bien concreta (si no, no lo pienso como posible el capítulo), se hace necesaria plantearla para abordar el tema desde su punto inicial, de aquello más radical que define la existencia de un sistema o programa metodológico. ¿Cómo se desarrolla entonces esta metodología?

Existen ciertos principios de trabajo que he venido desarrollando en el espacio de la pedagogía que luego los he llevado al espacio de la dirección. Son espacios que cohabitan en estos dos lugares. Esto tiene que ver con una concepción del trabajo teatral en donde la idea de investigación, de pedagogía y de creación no están dissociadas, sino que pertenecen a un mismo organismo. Sin embargo, en un espacio de laboratorio se pueden indagar estos diversos espacios por separado. Como un cuerpo humano donde no funcionan las partes por separadas, pero sin embargo podemos investigar sobre el corazón, los pulmones, sobre el hígado, etc., sabiendo de antemano que ninguno de esos órganos funciona por separado, sabiendo que funcionan de manera interdependiente. (*Ibid.*, 1)

He aquí uno de los conceptos fundacionales para entender su método de trabajo: la **Interdependencia**. Para el profesor Osorio, el cuerpo del teatro es uno e inseparable, y se compone de partes específicas como el movimiento, la voz, el texto, el ritmo, la pedagogía teatral, la dirección, la investigación; pero

donde cada uno de estos componentes se funden con el otro: las líneas de división son muy delgadas y siempre se pasa un poco de uno de los lados al otro; los colores se mezclan en los umbrales, existe una dependencia de los elementos entre sí, una **Interdependencia** en relación a un objeto único que es el teatro, que nació como un cuerpo completo y que a través de la historia se ha ido desmenuzando –y lo más probable es que lo siga haciendo- para un estudio en detalle de cada una de sus partes. Sin embargo, para el profesor resulta vital el comprender que esta división es sólo con un objetivo de laboratorio, de experimentación, de estudio, pero que en la realidad existen como partes de un todo. A esto él le llama **Interdependencia**. En un bosque, por ejemplo, si uno quita una especie esto repercutirá sobre el todo, haciendo que desaparezcan otras especies hasta hacer desaparecer el bosque en sí, lo que a su vez tendrá otra repercusión y así una cantidad incontable de repercusiones, pues “todo forma parte de un todo”.

Acá observo dos cosas: la importancia del carácter científico de la investigación, el esfuerzo de establecer cimientos concretos para la elaboración de un método de trabajo (separación en partes con el objeto de potenciar el laboratorio), y una visión de mundo que se acerca a los principios de pensamiento desarrollados por culturas de oriente: budismo y taoísmo entre otras (todo forma parte de un todo, la **Interdependencia**).

En cuanto al carácter “científico” de esta visión sobre el trabajo, lo podemos observar en la práctica cuando el profesor separa en Partituras independientes la gran partitura del actor: Partitura del Texto, Partitura de Acciones Físicas, Partitura Vocal y Partitura Emocional, para así poder realizar una búsqueda minuciosa y técnica del trabajo del actor. Las Partituras son, al igual que las partituras musicales, una guía, un mapa que el actor construye, que diseña para penetrar en su trabajo en detalle y volverlo a su vez más objetivo, más preciso, más técnico y más concreto.

## **2.2. PARTITURA DEL TEXTO: UNIDADES, SECUENCIAS Y SÚPEROBJETIVO**

En la Partitura de Acciones Físicas, por ejemplo, el actor trabaja en base a la **Partitura del Texto** que ha hecho previamente; o sea, en base a su lectura personal de la dramaturgia. El texto ya es en sí una partitura que ha diseñado el dramaturgo; el trabajo del actor consiste, entonces, en el análisis de esta partitura y en el cómo se apropia de ésta bajo su mirada personal: imágenes de textos (literales y las que se desprenden en cuanto a experiencias personales), distintas percepciones sinestésicas, asociaciones de tipo cultural, relación con su mundo interno y referentes. Además, en la Partitura del Texto realizamos la

identificación de las distintas Unidades y Secuencias. “El texto es ya un *resultado* acabado que espera encontrarse en el momento justo con otro *resultado* logrado autónomamente mediante el denso trabajo de entrelazar las distintas partituras de los actores.” (Barba, 1992:193)

Las **Unidades** son una herramienta que sirve para facilitar el estudio de la obra y es básicamente una división, una fragmentación del texto en pequeñas “partes temáticas” que se relacionan con el Súperobjetivo de la obra: “La técnica de división es comparativamente simple: ¿Cuál es la ánima [médula]... la cosa sin la cual no puede existir?” (Stanislavski, 2001:146). Las **Unidades** sirven para descubrir qué es lo que hace que esa parte de la escena sea fundamental para el todo; nos permite profundizar en detalle en cada momento-unidad del texto.

Recuerden siempre que la división es temporaria. El papel y la obra no deben permanecer en fragmentos. Una estatua quebrada, o una tela trunca, nunca constituyen una obra de arte, por más bella que sean sus partes. Sólo en la preparación del papel se utilizarán las pequeñas unidades, que durante su verdadera creación, se fusionan en grandes unidades. Cuanto menos y más grandes sean las divisiones, menos trabajo tendrán y les será más fácil manejar el papel completo (Stanislavski, 2012:121).

En cuanto a las **Secuencias**, podemos decir que son una suma de Unidades que –como dijo Stanislavski- se “fusionan en grandes unidades”, las que a su vez componen los cuadros, escenas y/o actos de la obra.

Finalmente, nos queda el **Súperobjetivo** de la obra. “Usamos la palabra Súperobjetivo para caracterizar la idea esencial, el ánimo, que proporcionó el ímpetu para escribir la obra” (Stanislavski, 2001:131). Es decir que el **Súperobjetivo** es el lugar donde se apunta con la obra y es esencial, para todo el proceso de trabajo que le sigue, que la búsqueda de este **Súperobjetivo** sea minuciosa, pues es la dirección hacia donde enviaremos todas nuestras energías, nuestro trabajo al crear nuestras siguientes Partituras.

En una obra, la corriente total de objetivos individuales, menores, todas las ideas imaginativas, sentimientos y acciones del actor convergerán para lograr el súper-objetivo del argumento. La unión común debe ser tan fuerte que hasta el pormenor más insignificante, si no está relacionado con el súper-objetivo, se destacará como superfluo o equivocado. (Stanislavski, 2012:277)

Lo mismo lo podemos aplicar a la creación de nuestras Partituras, que si no están relacionadas con el **Súperobjetivo** de la obra (del texto dramático o de la propuesta de la puesta en escena), se verán como ajenas al todo y carecerán de sentido para el montaje, lo cual no quiere decir que la relación sea literal; por el contrario, para alejarnos de lo literal, de lo obvio, es que creamos las Partituras. “El encuentro de la *fase final del proceso* de los actores con el *resultado* del autor, el texto, hacía aparecer a este último bajo una nueva luz, sustrayéndolo de interpretaciones obvias.” (Barba, 1992:194). Todo esto para realizar un trabajo que no esté forzosamente subyugado a la omnipresencia del texto, de la dramaturgia o de la palabra. “El texto es un referente más, la

profundidad no está en el texto, sino en la ejecución. El texto forma parte de las diversas partituras que componen las escenas”, explica Osorio. Esta manera de estudio del texto en fragmentos, este método de investigación deductiva o inductiva, apuntan nuevamente al carácter científico, de laboratorio, de esta metodología.

### **2.3. PARTITURA DE ACCIONES FÍSICAS: FOTOGRAMAS, SATS, EQUILIBRIO PRECARIO Y LOS OPUESTOS EN LA ACCIÓN. DISEÑO Y FLUJO EN LA EJECUCIÓN**

En base a esta Partitura del Texto se comienza a diseñar la **Partitura de Acciones Físicas** (la creación de ambas Partituras pueden ir en paralelo, y teniendo claro lo medular, el Súperobjetivo, lo temático de la puesta en escena, se puede diseñar primero la **Partitura de Acciones Físicas** para luego trabajar en la Partitura del Texto), que se compone de una cantidad ilimitada de acciones que se realizan con el cuerpo en el espacio y que se pueden apoyar de utilerías, vestuarios, escenografías, cuerpos de los otros actores, y los *tránsitos* que se dan entre una acción y otra. Cada acción tiene: un peso (ligero, pesado); una dirección en el espacio (adelante, atrás, arriba, abajo, izquierda, derecha, diagonal izquierda-arriba-adelante, diagonal derecha-abajo-atrás...);

velocidades (rápido, lento, medio y sus distintas variantes en cada una); ritmo (*in crescendo, decrescendo, sostenido, staccato, etc.*); tono muscular (firme, tenso, blando, lánguido) y niveles de altura (bajo, medio, alto), entre otros incontables factores que pueden componer cada una de estas acciones, siendo éstas la más reconocidas -por mi experiencia- en el trabajo de Osorio.

Para generar un diseño detallado, preciso y rico en los factores recién mencionados, nos apoyamos en los **Fotogramas** para construir la dramaturgia de nuestra **Partitura de Acciones Físicas**. Los **Fotogramas** son actitudes físicas que el actor crea o imita (copiando cuerpos que aparecen en pinturas, esculturas o fotografías) de manera minusiosa, para así crear un material preciso y que a su vez genere una energía *extra-cotidiana* que afecta al *bios* del actor ejecutante, y que eleva su presencia escénica. En palabras de Osorio,

Estos fotogramas son descubiertos por ellos a través de ejercicios o los roban de observaciones que realizan. Esto equivale al *Mié* del *Teatro Kabuki*. Esto es una detención que realiza el actor o la actriz –en alguna posición o actitud corporal- y que implica un especial estado de tensión. Es una inmovilidad que está viva, llena de energía. (Osorio, 2000:8)

Factores fundamentales a tener en cuenta en el momento de elegir o crear un **Fotograma** son: el *Sats*, Equilibrio Precario y Los Opuestos en la Acción; estos factores son los que inciden, principalmente, en que el actor pueda generar una energía *extra-cotidiana*.

La energía del actor es algo preciso que todos pueden identificar: su fuerza muscular y nerviosa. No es la pura y simple existencia de esta fuerza que nos interesa porque de hecho ya existe, por definición, en todos los cuerpos vivientes, sino la manera en que es modelada y en qué perspectiva. En todo instante de nuestra vida, consciente o inconscientemente, modelamos nuestra fuerza. Existe todavía un *surplus* teatral que no sirve para moverse, para funcionar, para estar presentes y para intervenir en el mundo circundante sino para funcionar, moverse y estar presentes en un modo teatral eficaz. Estudiar la energía del actor significa entonces *interrogarse sobre los principios a partir de los cuales los actores pueden modelar, educar su fuerza muscular y nerviosa según una modalidad que no es la misma que la vida cotidiana.* (Barba, 1990:83)

En este sentido, tanto las expresiones de Osorio como las de Barba subrayan la relevancia del factor energético, en términos de una revelación de lo extracotidiano. Por tal razón, Barba opondrá el uso eficaz –cotidiano- del cuerpo, versus el modo con que se modela en situaciones de representación.

El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del *bios* escénico, de la “vida” del actor o del bailarín consiste pues en comprender que a las técnicas cotidianas del cuerpo se oponen técnicas extra-cotidianas; es decir, técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo. A estas técnicas extra-cotidianas recurren quienes se ponen en una situación de representación. (...) Las técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Por el contrario, las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía. (...) El principio del máximo gasto de energía para un mínimo resultado. (*Ibid.*, 20)

La energía extra-cotidiana es el piso base sobre el cual el actor construye su presencia escénica, un *cuerpo en vida*, y es uno de los elementos *Fundacionales* del arte del actor (lo que Eugenio Barba llama principios pre-expresivos, principios que se encuentran en distintas culturas teatrales más allá de los diferentes estilos o tradiciones). En oriente, esta energía extra-cotidiana, esta “vida” o “presencia” del actor, la encontramos en conceptos como: *koshi*,



*ki-hai* y *yugen* (Japón), *kung-fu* (China), *prana* y *sahkti* (India) y *chikhará*, *bayu* y *taxú* (Bali). Se debe señalar que además, dentro de esta energía extra-cotidiana, existen dos polos que en la Antropología Teatral de Barba se definen como *Anima* y *Animus*, que nada tienen que ver con la diferenciación entre femenino y masculino, sino más bien con dos distintas temperaturas energéticas: una suave (*Anima*) y una vigorosa (*Animus*). Esta diferenciación de polos energéticos la podemos encontrar en la danza balinesa, expresada como *Manis* (delicado, blando, tierno) y *Keras* (fuerte, duro, vigoroso); y en la tradición hindú, como *Lasya* (delicado) y *Tandava* (vigoroso).

Como se ha mencionado, uno de los elementos que componen esta energía extra-cotidiana es el **Sats** (palabra escandinava).

Los actores del *Odin Teatret*, después de algunos años de training, tienen la tendencia a asumir una posición en la cual las rodillas, un poco dobladas, contienen el *sats*, el impulso de una acción que aun se ignora y que puede tomar cualquier dirección: saltar o agacharse, dar un paso atrás o al costado, o levantar un peso. El *sats* es la postura base que se encuentra en el deporte: en el tenis, badminton, boxeo, esgrima, cuando se debe estar preparado para reaccionar. (Barba, 1992:19)

El **Sats** es entonces una postura de alerta, de movimiento en la quietud; quiere decir estar siempre preparado para accionar frente a algún suceso, lo que supone a su vez un gasto energético extra-cotidiano, un estado de atención constante, más allá de si se está en movimiento o “detenido”; es una postura que se opone a la postura de quietud pasiva de la vida cotidiana, pues, como

explica el profesor Osorio: “El cuerpo tiende al reposo, no tiende a la actividad. Tiende sólo a suplir sus necesidades básicas de sobrevivencia. El teatro y el deporte escapan a estas necesidades.”<sup>9</sup> Eugenio Barba, impulsor del término y maestro de Osorio, lo explica de la siguiente manera:

El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. Es el resorte antes de saltar. Es la actitud del felino preparado para atacar, retroceder o volver a la posición de reposo. Es el atleta, el jugador de tenis o el púgil, inmóvil o en movimiento, listo para reaccionar. (*Ibid.*, 92)

Es el momento previo a la liberación de la acción en el espacio, el momento donde toda la energía necesaria es contenida y suspendida de forma dinámica, en una inmovilidad en movimiento, sosteniendo así, a través de la totalidad de la representación, la presencia, la “vida” del actor, independiente de si éste está en una acción de alto dinamismo y vigor, o en una actitud física aparentemente inmóvil. Y si bien el término **Sats** es acuñado por Barba y utilizado por Osorio, una vez más encontramos este principio *pre-expresivo*, *Fundacional*, en otros autores y culturas teatrales. Meyerhold usaba el término *pre-actuación* (“Este es un preparativo para la acción, es la tensión que se acumula, crece y espera solución.”<sup>10</sup>), comparaba la *pre-actuación* con un “trampolín” y la consideraba un factor clave del teatro: “No es la actuación en

---

<sup>9</sup> Esta y otras referencias a Osorio, corresponden a expresiones suyas efectuadas en clases, durante el segundo semestre de 2013 (Taller Integrado III, Egreso, Sala Antonio Varas, TNCH).

<sup>10</sup> Meyerhold, Vsevolod (1994) *El Actor sobre la Escena: Diccionario de Práctica Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, p.136.

cuanto tal lo que nos interesa, sino la *predigra*, la pre-actuación, porque la espera suscita en el espectador una tensión superior a la que provoca en él algo que ya ha recibido o predigerido. Esto no es teatro. El espectador desea zambullirse en la espera de la acción” (Barba,1992:95). En términos poéticos, pero muy cercanos al espíritu de lo expresado anteriormente, Etienne Decroux habla de una inmovilidad en movimiento: “La presión de las aguas sobre el dique, la mosca detenida por el vidrio, constreñida a volar en el mismo sitio, la caída diferida de la torre que pende pero se mantiene aún erecta. Al igual que un arco en el momento de apuntar, arqueado y tensado, el hombre implosiona” (Barba, 1992:94). Y así, en esta misma perspectiva, otros teatristas han hablado de este mismo principio desde distintas terminologías: Vajtangov (discípulo de Stanislavski) habla de “vivir en las pausas”; en Bali se habla de los *tangkis* (el bailarín, autor y educador Balines “I Made Bandem”, explica los *tangkis* comparándolos con la puntuación en la escritura, lo que evita que “se pierda el sentido en un correr indiscriminado de palabras”, siendo las acciones y/o movimientos en el espacio el símil de las palabras); en la Ópera de Pekin, los **Sats** tienen una especial importancia y son todo un momento en la secuencia de acciones físicas del intérprete, que antes de *detenerse* acelera a gran velocidad sus acciones para *parar* de golpe, suspendiendo el movimiento, el cual ya está listo para proseguir en un momento y en una dirección inesperada para los espectadores. Se dice “el movimiento se bloquea, en lo

interno no se bloquea”; En el *Teatro Nô* se dice que la base de la danza es “detener el movimiento cuando los músculos están tensos”; y el mismo Stanislavski habla de “estar quieto teniendo el ritmo justo”.

El **Equilibrio Precario** es otro de los conceptos-técnicas fundamentales para la generación de una energía extra-cotidiana. Consiste en la búsqueda consciente de la alteración del equilibrio estable (tendencia “natural” del cuerpo en la cotidianidad), en función de lo que llamamos un **Equilibrio Precario**, el cual activa en el organismo una serie de tensiones musculares en el esfuerzo por no caer y el intento de restablecer el equilibrio. Esto genera una activación de manera orgánica de una energía extra-cotidiana, la cual dilata la presencia escénica del intérprete: “Al rechazar el equilibrio “natural”, el actor oriental interviene el espacio con un “equilibrio de lujo”, un equilibrio inútilmente complicado, aparentemente superfluo y que requiere mucha energía.” (Barba, 1990:107). En el *Teatro Nô* existe la técnica *Suriashi*, la cual consiste en que el actor al moverse jamás levanta los talones del suelo, lo hace sólo levantando la punta de los pies, alterando de esta manera su equilibrio “natural” hacia uno precario. Su columna se encuentra recta, con el estómago adentro, los gluteos apretados, la pelvis inclinada hacia delante y con la sensación de que un hilo lo tira hacia abajo desde el piso pélvico y otro hacia arriba desde la coronilla (Los

Opuestos en la Acción). En el *Kabuki* existen dos técnicas en base a la alteración del equilibrio: *aragoto* y *wagoto*.

En el *aragoto*, estilo “rudo”, se aplica la “ley de la diagonal”: la cabeza debe ser la extremidad de una línea diagonal fuertemente inclinada cuya otra extremidad está constituida por el pie extendido lateralmente hacia el exterior. Todo el cuerpo se mantiene en un equilibrio alterado y dinámico sostenido por una sola pierna. (...) En el *wagoto* del *Kabuki*, el actor mueve su cuerpo en una ondulación lateral mediante una acción de la columna vertebral que produce una continua amplificación del desequilibrio en la relación entre el peso del cuerpo y su base, los pies. (Barba, 1992:38)

En el teatro Balinés, los intérpretes alteran su equilibrio disminuyendo la base de apoyo de sus pies, levantando lo más posible la parte que antecede de los dedos (metatarso). En el *Kathakali* se llega a un **Equilibrio Precario** apoyándose sólo sobre el canto externo del pie. En el ballet clásico europeo, los talones deben estar levemente separados del piso mientras el tronco se encuentra firmemente erguido. Y en el mimo moderno la técnica de dilatación de la presencia escénica se basa en el desequilibrio y los opuestos (“El mimo se encuentra comodo en la incomodidad”, dice Decroux). En tanto, para el profesor Osorio: “El **Equilibrio Precario** es fundamental para mantener en acción constante el cuerpo” (referencia de clases), para generar una presencia física dilatada, radiante, constante y pregnante, o sea un alto nivel de “presencia”, de “vida” escénica.

Finalmente, tenemos **Los Opuestos en la Acción**, que es la búsqueda de distintas oposiciones en el cuerpo cuando se ejecuta una determinada acción, para generar cierta dinámica que anima al cuerpo. En la escultura y la pintura este principio es muy evidente, pues sin éste la obra nos parecería “muerta”, o como dice Da Vinci (“Doblemente muerta: una por ser ficción y otra por no mostrar el movimiento ni de la mente ni del cuerpo”). Las oposiciones pueden ser a nivel de direcciones del cuerpo (poner el peso sobre la cadera izquierda haciendo presión en dirección al piso, mientras la columna erguida es guiada por la cabeza que mira hacia la diagonal derecha-arriba), o por los tipos energéticos o de tonalidades que cohabitan en el cuerpo (tener una posición corporal relajada, distendida, mientras el puño en alto es apretado con vigor).

El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una mirada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el *principio de la oposición*. Alrededor de este principio-que-retorna, usado por todos los actores, aunque a veces en forma inconsciente, algunas tradiciones han construido elaborados sistemas de composición. En la Opera de Pekin, el sistema codificado de los movimientos del actor se rige por este principio: cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la cual se dirige. Todas las formas de teatro tradicional balinés están construidas estructurando una serie de oposiciones entre *keras* y *manis*. *Keras* significa fuerte, duro, vigoroso; *manis* delicado, suave, tierno. Los terminos *manis* y *keras* pueden aplicarse a diversos movimientos, a las posiciones de las diferentes partes del cuerpo en una danza, a las diferentes secuencias de una misma danza. Si se analiza un *agem*, una posición de base del actor balinés, se observa que ésta contiene un consciente alternarse de partes del cuerpo en posición *keras* y partes en posiciones *manis*. (*Ibíd.*, 45-46)

En **Los Opuestos en la Acción**, además de ser una fuente fundamental para generar una energía extra-cotidiana, teatral, nos ayudan a ampliar nuestros movimientos (ejemplo de técnica en la Ópera de Pekin) y nos apoyan

en la construcción de nuestra propia dramaturgia de acciones físicas al focalizar un punto claro de atención en el cual queremos que se centre el espectador. Tomemos por ejemplo la postura del hombre que tiene casi la totalidad de su cuerpo en reposo, relajado y distendido y que tiene levantado el brazo derecho con el puño en alto, apretándolo con fuerza. Este es el punto de fuga donde irá la mirada del espectador, pero que se construye por su opuesto: el cuerpo en relajo.

Al crear oposiciones el actor crea resistencias: la resistencia a la que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento del *tonus* muscular. Pero también se produce una amplificación en el espacio: a través de esta dilatación espacial la atención del espectador es dirigida y precisada, y la acción dinámica ejecutada por el actor se hace al mismo tiempo comprensible. (Barba, 1990:244)

**Los Opuestos en la Acción** nos permiten hacer una suerte de “plano cerrado”, un “primer plano” en la partitura diseñada por el intérprete. “El principio de las oposiciones, justamente porque las oposiciones son la esencia de la energía, se conecta al principio de la simplificación. Simplificación significa, en este caso, omisión de algunos elementos para destacar otros que, de este modo, aparecen como esenciales” (Barba, 1992:51). Camille Pissarro decía: “Manet es el más fuerte de todos nosotros: construye la luz con el negro.”

Y Raúl Osorio, al mismo respecto señala, en cuanto a las oposiciones:

La oposición del cuerpo te permite crear el esfuerzo. No hay esfuerzo sin oposición y esta pugna se tiene que buscar” (...) “Esfuerzo físico, esfuerzo mental y esfuerzo emocional. Cuando uno supera la barrera del esfuerzo físico puede acceder a los otros. El cuerpo es un impedimento (por su tendencia natural al reposo, al gasto energético mínimo, al menor

esfuerzo). El concepto de esfuerzo es muy importante, es un esfuerzo que me conduce a un umbral que esta más allá de lo que puedo hacer de manera cotidiana. Entonces si quiero entrar a otros niveles creativos tengo que cumplir pagar este esfuerzo. El esfuerzo habla de la importancia de estar allí.<sup>11</sup>

Estos son los factores que, como mencionamos más arriba, componen la base de una energía extra-cotidiana, que constituye el punto de inicio para generar una **Partitura de Acciones Físicas** eficaz, llamativa, brillante, “viva”.

Una vez que tenemos el diseño de la **Partitura de Acciones Físicas**, tenemos que trabajar en que esta tenga una manera particular de fluir, que denote cierto tipo (particularidad) y nivel de vitalidad, y que a su vez se conecta con la Partitura del Texto, no de manera literal ni racional, sino que como una conexión desde lo fundamental (Súperobjetivo dramático o de dirección), desde los factores estéticos o sensitivos.

Para Meyerhold el diseño de los movimientos es la condición *sine qua non* para ser actor. Meyerhold indaga los criterios de esta condición a lo largo de toda su carrera. Le da siempre más autonomía en relación al trabajo sobre el texto, modelando la partitura ya no con el instrumento del pensamiento dramático, sino a través del saber musical. (Barba, 1992:195-196)

Meyerhold alude, en la referencia de Barba, a las posibilidades que el organismo contiene, y que pueden ser empleadas para percibir más allá de una cuestión racional o temática, aunque estos factores indudablemente, e inevitablemente, influyen en su elaboración. No se centra aquí su objetivo, pues

---

<sup>11</sup> Apuntes de clases de Actuación II, 2012.



de lo contrario se anularía el esfuerzo del actor por llegar a una búsqueda que escape de lo obvio; es un camino oblicuo que gracias a esta característica encuentra elementos que, de haberse hecho de manera directa, hubiese sido imposible encontrar. En la ejecución de nuestro “mapa de acciones físicas”, podemos hacer ajustes finales que se efectúan a partir de dos elementos: Dilatar y Reducir. Dilatar tiene que ver con una amplificación de los movimientos que componen la acción y de su ritmo; la acción se transforma en lo que Barba llama *macro-acciones*. Reducir es el proceso contrario, es decir, consiste en llevar la acción a su manifestación visible mínima.

Las macro-acciones si son verdaderamente tales y no gesticulación, pueden ser absorbidas por el tronco conservando la energía de la acción original. Se transforman en impulsos, en micro-acciones de un cuerpo cuasi-inmóvil que acciona. Este proceso, por el cual se restringe el espacio de la acción, puede definirse como absorción de la acción. El proceso de absorción de la acción tiene como consecuencia una intensificación de las tensiones que animan al actor y que el espectador percibe independientemente de la amplitud de esta acción. (*Ibíd.*, 51-52)

Estos dos elementos técnicos, además de enriquecer nuestro mapa de acciones físicas, nos sirven como reguladores de lenguaje, pues dependiendo del tipo de obra (realista, grotesco, callejero, etc.) o personaje que nos toque interpretar, podemos tender más hacia una dilatación de las acciones o hacia una reducción.

Valorar el camino más que la meta, poner el foco en la búsqueda más que en el resultado. Como dijo Goethe: “Que no puedas llegar nunca; eso es lo que te hace grande”; o en este caso, “lo que hace grande tu trabajo”. Recuerdo que una vez el profesor Osorio dijo: “Cuando el actor termina una temporada con su última función, es cuando recién está preparado para estrenar. Y aún así esto no significa que su búsqueda haya terminado”.

#### **2.4. PARTITURA VOCAL: LENGUAJE INVENTADO; FONEMAS, RESONADORES Y OTROS FACTORES DE LA VOZ. DISEÑO Y EJECUCIÓN**

Una vez que tenemos nuestra Partitura del Texto y la Partitura de Acciones Físicas, pasamos a una segunda fase que comienza con el trabajo de la **Partitura Vocal** (recordemos que el orden del diseño de la Partitura del Texto y la Partitura de Acciones Físicas no es lineal, pues pueden ser construidas en paralelo o en orden inverso si se tiene claro el Súperobjetivo de la obra). Los factores que principalmente influyen en la **Partitura Vocal** son: la musicalidad, la sonoridad (tonos graves y agudos), los fonemas, el ritmo, los distintos volúmenes de los sonidos (espesor y decibeles), y los resonadores (“pecho, la faringe [el espacio hueco que hay sobre la faringe], en la boca, la nariz y los

huesos de la cara, y en los espacio huecos de la cabeza [los senos]”<sup>12</sup>); es decir, todo aquello que compone el registro vocal. La primera etapa de este proceso consiste en buscar una canción de un lenguaje que sea lejano a nuestra cultura, e idealmente de origen étnico, folclórico, para que el material que nos proporcione la canción sea particular en cuanto a los distintos aspectos musicales que la componen, ya que si es una canción que se acerca a una cultura más globalizada, a lo *Pop*, probablemente los fonemas que en la canción se manejen sean dentro de un registro vocal y sonoro acotado y reconocible para nosotros, negándonos así la posibilidad de ampliarlo y enriquecerlo. Sonidos distintos a lo que podemos encontrar, por ejemplo, en los fonemas o el registro vocal de los cantos Tibetanos (en los mantras por ejemplo, “Tara Emanations”, Tibetan Chant), o los cantos de los Gitanos de Egipto (“Ya Dorah Shami”, del film documental *Latcho Drom*), los que nos brindarán una nueva gama de “colores vocales” con los que trabajar en nuestra **Partitura Vocal**. Además, el hecho de que el lenguaje sea no comprensible para nosotros en su aspecto semántico, nos ayuda a centrar nuestra atención en los factores musicales de la canción, en su función estética, en la plástica sonora; pues para poder generar una verdadera acción vocal<sup>13</sup>, que tenga la facultad de crear estímulos precisos que intervengan tanto en nuestro

---

<sup>12</sup> Berry, Cicely (2006) *La voz y el actor*. Barcelona: Alba editorial, p. 22.

<sup>13</sup> La voz, en su aspecto lógico-semántico y en su aspecto sonoro, es una fuerza material, una verdadera acción que pone en movimiento, dirige, forma, detiene. De hecho, debe hablarse de acciones vocales que provoquen una reacción inmediata (Barba, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*, 1986:79).

organismo como en el de los demás intérpretes, para así finalmente proyectarse en el espacio, es necesario superar el sentido social que posee de por sí la palabra y adentrarse en un aspecto sensorial. Lo importante en la canción, es la mimesis, conseguir que los sonidos sean lo más similares posibles a los de la canción de referencia, para así pasar por resonadores, ritmos, tonos y timbres vocales que nunca hemos ocupado. El esfuerzo está en la precisión de la mimesis. Al respecto, Barba señala:

Si existen estímulos precisos, existen reacciones precisas. Entonces se manifiesta una lógica sonora a través del ritmo; es decir, a través de los cambios, las variaciones del tono, los intervalos, la intensidad de la voz, los cambios de volumen, los acentos tónicos que subrayan ciertas partes de las frases, las micropausas delante de ciertas palabras, todas las pausas que preceden a las inspiraciones, que en lugar de hacer “agujeros” en nuestro discurso, agudizan su sentido. Si este ritmo existe, si esta pulsación vocal y física existen, es señal de que todo el cuerpo vive. (Barba, 1986:82)

Una vez rescatados estos elementos de la canción, los usaremos para componer nuestra **Partitura Vocal**, la que a su vez estará en diálogo con la Partitura del Texto y la Partitura de Acciones Físicas, en una lógica sumatoria. Se trata de una partitura donde ocupamos los fonemas, los ritmos, y todos los elementos musicales que necesitamos de la canción elegida para crear un “lenguaje inventado” que utilizaremos para poner en escena la Partitura del Texto. Osorio precisa: Lo que se persigue en el habla del “lenguaje inventado”, a diferencia de la canción, es la fluidez de la idea. En el habla uno transita, juega por esos sonidos, por esos fonemas que se desprenden de la canción. Es

una cuestión más lúdica, más espontánea, más libre. Por ejemplo: trabajamos una escena del texto en donde las ideas de los diálogos de nuestro rol a interpretar los transcribimos a nuestro idioma inventado (basado en el trabajo de mimesis sobre la canción), para así poder darle un carácter particular, matices sonoros y que las ideas a transmitir sean claras más allá de la lógica narrativa de las palabras. Esto a su vez tendrá que ir en diálogo con la Partitura de Acciones Físicas, pues el cuerpo es uno y contenedor de todas las partituras en simultáneo, por lo que es inevitable y más aun deseable que la Partitura de Acciones Físicas modifique la **Partitura Vocal**. Esto no significa que pongamos todo en simultaneidad, en un mismo tono; de hecho es interesante poner las partituras física y vocal en contradicción (estar en una acción física de gran tensión muscular en contradicción a una acción vocal relajada).

## **2.5. PARTITURA EMOCIONAL: CONVERGER DE LAS PARTITURAS**

Finalmente tenemos la **Partitura Emocional**, que nace del diálogo y las contradicciones de las Partituras del Texto, de la Partitura de Acciones Físicas y de la Partitura Vocal. Esta partitura funciona como una consecuencia de las otras partituras; no se puede hacer una “dramaturgia” de la **Partitura Emocional**, a diferencia de lo que sucede con las anteriores, pues esta se

funda en un *resultado* orgánico que se produce en la sumatoria de las demás Partituras. Y para Osorio el sentido de “verdad” escénica “tiene que ver con las reacciones orgánicas que se producen en el cuerpo del actor”. Es decir que podemos deducir que la finalidad de nuestras otras Partituras es el provocar al cuerpo del intérprete, ya que “cuando hago una acción, la acción me dice algo”, agrega el profesor.

La acción del actor es real si es disciplinada por una partitura. El término “partitura” (utilizado por primera vez por Grotowski) indica una coherencia orgánica. Es en virtud de tal coherencia orgánica que el trabajo sobre la pre-expresividad puede ser conducido como si fuese independiente del trabajo sobre el sentido (es decir la dramaturgia) y puede orientarse según sus propios principios, llevando al descubrimiento de significados no obvios, instaurando la dialéctica del proceso creativo entre organización y causalidad.”<sup>14</sup> (Barba, 1992:186)

Provocar esa causalidad de manera consciente es el trabajo de nuestras Partituras, para que luego la emoción pueda fluir libremente dentro de un contexto complejamente organizado.

La partitura es como un vaso de vidrio dentro del cual arde una vela. El vidrio es solido, está ahí, puedes confiar en él. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interno de cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Precisamente como la llama en el vidrio se mueve, palpita, crece, disminuye, está a punto de apagarse, inesperadamente readquiere esplendor, responde a cada halito de viento –de esta manera mi vida interna cambia cada noche de momento en momento (*Ibid.*, 197)

El organismo de por sí está siempre emocionado, en distintas medidas, escalas y calidades (cuantitativa y cualitativamente), pero está constantemente

---

<sup>14</sup> Barba, Eugenio. (1992) *La canoa de papel*. México: Grupo Editorial Gaceta, S. A. (Pág. 186)

emocionado. Las Partituras vienen a provocar, contener y guiar esa emoción; es por esto que es fundamental desarrollar nuestra propiocepción del organismo. Tengo frío, me duele la espalda, me provoca placer, etc.. La propiocepción es una capacidad de la naturaleza del organismo, no tenemos que aprenderla, pero sí desarrollarla.

**CAPÍTULO III**  
**VISIÓN PEDAGÓGICA: RECHAZO, DESARROLLO DE LOS SENTIDOS Y**  
**VÍA NEGATIVA**

Todas las cosas bajo el Cielo nacen del Ser  
y el Ser nace del no-Ser.

(LAO TSE, Tao Te King.)

**3.1. VOCACIÓN PEDAGÓGICA Y CONCEPCIÓN DEL RECHAZO**

En el transcurso de la entrevista, uno de los factores que se hace presente con relevancia y que, por mí experiencia como alumno del profesor Osorio, noto que es una característica en su trabajo, es la importancia que para él tiene la labor pedagógica. Ha sido el trabajo docente el que ha cumplido el rol de funcionar -mayormente- como puerta de entrada a los diversos conocimientos que Osorio ha descubierto y ha desarrollado en el teatro, y que han dado forma a su metodología, a su manera particular de trabajar. Este rasgo me parece destacable y de importancia para la formación de un artista y para la comunidad académica teatral en general, dado que por cuestiones del oficio -donde la estabilidad laboral es escasa y difícil de conseguir a través de la



creación- muchos de los profesores que se encuentran impartiendo la docencia teatral, ejercen esta función como una solución a la inestabilidad laboral que se les presenta, más que como una oportunidad de desarrollar la pedagogía como oficio en sí, pues no constituye su trabajo de interés primario. Esto lo señalo como una opinión fundada en mi experiencia como estudiante en el Departamento de Teatro de la U. de Chile (2010 - 2013), y en base a opiniones y reflexiones que he podido compartir con compañeros y colegas tanto de mi universidad como de otras instituciones donde se enseñan carreras referentes al oficio teatral. De todas formas, me da la impresión de que esta situación es aceptada, comprendida, solidarizada y naturalizada, por la comunidad teatral de nuestro país, en general. De todo lo mencionado se desprende que tengamos a muchos artistas y creadores de distintas estirpes (directores, dramaturgos, diseñadores, actores, performers, etc.) haciendo clases, más que a pedagogos propiamente tales, a docentes de oficio. Esta coyuntura en sí misma no me parece negativa -no pretendo poner el énfasis en una cuestión moral-, de hecho encontrarse con un creador en el aula me parece necesario, pues tomas contacto con un individuo que en el presente se encuentra ejerciendo la labor creativa y por consiguiente te vincula a ti, como estudiante, a dicha labor, al oficio. Empero, encontrarse con un especialista en la entrega de conocimientos, un individuo que ha profundizado y se ha dedicado a ésta función a lo largo de su carrera, me parece fundamental. Pienso que es lo que marca la diferencia en

el proceso de formación de un individuo, o por lo menos, así se presentó en mi encuentro con el profesor Osorio.

Dentro de los conceptos que vehiculan la manera en que el profesor entrega los conocimientos que hacen parte de su metodología de trabajo (ver capítulo anterior) hemos mencionado la Interdependencia como uno de los principios fundacionales que sirven para comprender la forma en que Osorio concibe la disciplina. Mas, existen otros elementos que hacen parte de la visión pedagógica y de creación del profesor Osorio; uno de éstos es el “Rechazo” y el beneficio que éste representa en la búsqueda y el desarrollo como artista e individuo:

Uno va construyendo su particular modo de funcionar de acuerdo a sus necesidades, las cuales tienen que ver con: tu biografía, tu cultura, tu educación, tu ADN; y tienen que ver muy fuertemente con el espacio donde tú te desarrollas. Con las personas que te encuentras a través de la aceptación y el rechazo. El rechazo es muy importante en la educación: porque a veces uno puede no saber lo que quiere, pero sí saber lo que no quiere y eso también te va formando camino. (...) Grotowski en una entrevista dice: “Tú eres hijo de alguien”, no eres sin padre. Cuando reconoces tus padres se abren tus orígenes. La negación de la memoria es muy dañina para la evolución, porque yo puedo aceptar o rechazar, pero el rechazo también es válido. Hay maestros por aceptación y maestros por rechazo. (Entrevista, 2016:1;10)

La asimilación y ulterior integración (por aceptación o rechazo) de todo lo que conforma tanto tu genotipo como tu fenotipo, en beneficio de los caminos que escoges dentro del arte, es algo de gran valor en esta visión de trabajo. Nuevamente la Interdependencia que incorpora, que incluye, no sólo los

elementos propios del arte teatral, sino que también las múltiples experiencias de vida que te configuran como individuo. De hecho, más que incorporarlas (pues esto implica una manera consciente de hacerlo), tu camino en el arte se ve influido y direccionado por todo lo que te rodea, lo que aceptas y lo que rechazas, inevitablemente. Por consiguiente, es importante el comprender lo rechazado no de manera negativa y excluyente, pues esto anula de manera taxativa la validez de lo otro; lo que a su vez provoca que te sea negada la posibilidad de ver las salidas que el rechazo te abre. Nadie “es” si prohíbe que los otros sean, señaló Paulo Freire. Con una conciencia amplia y flexible, es posible integrar y utilizar de manera provechosa tanto las experiencias y las metodologías que se relacionan de manera directa con nuestras afinidades, objetivos y deseos; así como también las que apuntan “aparentemente” en dirección opuesta, pero que precisamente por esta contradicción se relacionan a su vez con lo que buscamos. Lo importante es estar dispuesto a la reflexión, o sea a escuchar con una conciencia libre, sin predisposición alguna y teniendo el coraje de soltar nuestras propias verdades, para así abrir nuevas cabidas. A esto, Osorio añade:

En el rechazo siempre hay un punto de resonancia que te impulsa a hacer algo. A algo que puedes convertir en una sabiduría de una particular forma de trabajar que establece lo diverso que eres tú frente a otros. Y esto es más allá del teatro y del actor. En la vida es muy importante ser individuo. No individual, individuo. Para llegar a esto, debes entrar en zonas profundas tuyas, porque eso que está oculto en esas zonas profundas, es lo más valioso. Si no entiendes esto te quedas con la superficialidad y te conformas; pero vas a vivir un vacío que no te satisface. No tiene que ver con el éxito ni el fracaso. Tiene que ver con el conocimiento y la

posibilidad de conectarte contigo mismo y de reconocerte en ello. Cuando esto sucede, tienes una posibilidad mucho mayor de poder ejecutar aquello que tú tienes en tu cuerpo, en tu cabeza y en tu emoción. (*Ibid.*,10)

La idea del provecho y beneficio del **Rechazo**, además de otros elementos que hemos mencionado, me corroboran la impresión de estar frente a una visión de trabajo y de mundo que adhiere en gran medida a principios desarrollados, principalmente, en oriente. Cosa no gratuita, puesto que sus maestros han sido profundamente influenciados por el mundo oriental; fundamentalmente Eugenio Barba, pero también Jerzy Grotowski -que si bien no fue maestro directo de Osorio (él mismo ha mencionado que su contacto con Grotowski fue escaso, a diferencia del que tuvo con Thomas Richards)- ha influenciado notablemente el trabajo de Osorio, sobre todo en lo relativo a este capítulo: su visión pedagógica. A su vez, la premisa de concebir el **Rechazo** también como elemento formativo, se relaciona con dos conceptos que se vinculan entre sí y que también tienen que ver fuertemente con la presencia de Grotowski: el Desarrollo de los Sentidos y la Vía Negativa.

### 3.2. DESARROLLO DE LOS SENTIDOS Y VÍA NEGATIVA

Hemos visto como Osorio ha desarrollado toda una metodología de trabajo que viene a proponer una manera de enfrentar el problema de la actuación, desde una propuesta metódica, que se funda en base a conceptos técnicos. El trabajo de Partituras (visto en el capítulo anterior), es un método que tiene, dentro de sus objetivos, estimular la creación de reacciones orgánicas en el cuerpo del intérprete, a fin de situarlas en concordancia a circunstancias específicas a interpretar, enmarcadas en un personaje, para así poder liberarlas en la expresión de su ejecución (la reacción orgánica del cuerpo, es el símil de lo que otras metodologías denominan como “verdad escénica”). Ahora bien, para que nuestras Partituras tengan los elementos propicios para generar dichas estimulaciones, es fundamental el tema del **Desarrollo de los Sentidos**, pues a partir de la percepción sensorial el actor encuentra los gatillantes necesarios para que su interpretación emerja como orgánica y verosímil. En relación a esto, Osorio señala:

Si indagas sobre los factores de la mente creativa en: escritores, pintores, músicos, etc., te darás cuenta que el tema del desarrollo de los sentidos es fundacional. Dentro de la “metodología de la observación”, la palabra observación tiene que ver con los sentidos, con el desarrollo de los sentidos en una práctica física, mental y emocional. La cualidad creativa está en todos los seres humanos, así como la capacidad de emocionarse, esta todo en el organismo humano. (*Ibíd.*, 4)

El enfoque pedagógico presente en este pasaje profundiza el ánimo científico que el método propone. Pues, antepone la palabra “desarrollo” a la palabra “sentidos”. Desarrollar aquí, representa la posibilidad de poder cultivar los sentidos por medio de una cualidad propia del ser humano, propia de los organismo vivientes: la propiocepción. La propiocepción es la capacidad de observación, por medio de los sentidos, del propio organismo y es una capacidad que no se necesita aprender, dado que viene con nosotros: tengo frío, tengo hambre, me duele tal lugar, etc. La propiocepción, es una capacidad implícita de los organismos vivientes y se relaciona con el sentido natural de sobrevivencia. Si desarrollar tiene que ver con investigar, acá la herramienta fundamental para el investigador-artista es la propiocepción. Al intérprete, en esta metodología, se le sitúa principalmente como investigador de sí mismo; pues se presupone que en su organismo están todos los elementos necesarios para desempeñarse y evolucionar como artista. Esta es la concepción de trabajo que Grotowski denomina “Vía Negativa”, y que Osorio utiliza para poder ayudar al estudiante-intérprete a liberar todas las cualidades existentes en su cuerpo y que sirven para poder desempeñar de manera íntegra la interpretación escénica. En cuanto a la **Vía Negativa**, Osorio comenta:

Entonces lo que se le enseña al alumno es a observar esa habilidad existente en su organismo y le enseñas a descifrar, a sacar a la luz, a hacer visible en él mismo aquella habilidad que se busca a través de lo que se llama la negación. Esto significa que el alumno trabaja sobre aquello que obstaculiza la aparición de esa habilidad, de ese talento. Y no que incorporas algo que podría o no podría estar en ti. (*Ibíd.*, 4)

La **Vía Negativa**, es entonces, una herramienta que se vincula de manera directa con el Desarrollo de los Sentidos, en una relación dinámica de dependencia mutua. Pues sólo a través de los sentidos podemos identificar aquellos factores que obstaculizan el fluir continuo de nuestra creatividad y nuestras emociones. A su vez, mientras menos resistencias hayan en el organismo del intérprete, más se verán potenciados sus sentidos, pues su atención, su foco energético, una vez desprovisto de resistencias, se verá libre de transitar en plenitud sobre las percepciones sensoriales. Estos obstáculos, en general, se encuentran en un plano inconsciente de la mente del artista, por lo cual es muy compleja su identificación de manera racional. Para generar un acceso a estas resistencias, Grotowski creó una serie de ejercicios que se ejecutan a partir del *training* y que se presentan como una excusa para identificar, y por consiguiente liberar aquellos elementos que se presentan como resistencias para el intérprete. Grotowski en *Hacia un Teatro Pobre*, explica el término **Vía Negativa** de la siguiente manera:

Todos los ejercicios que constituían meramente una respuesta a la pregunta: “¿cómo puede hacerse esto?” se han eliminado. Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación. (Grotowski, 1970:94)

Este proceso de eliminación se enmarca dentro de una visión auto-educativa, pues como bien precisa Grotowski, los obstáculos y resistencias son diferentes y personales para cada uno de los intérpretes. En este proceso auto-educativo, el actor debe tener presente que muchas de las resistencias que en él habitan, vienen de fuentes hereditarias, son transmitidas por sus antepasados, por sus genes, y otras provienen de su entorno cultural. Por lo tanto, por medio del *training* lo que se busca es volver a educar el cuerpo, o como dice Barba: aprender a aprender. Al respecto, Barba explica:

El uso social de nuestro cuerpo es necesariamente el resultado de una cultura. Ha sido culturizado y colonizado. Conoce únicamente los usos y las perspectivas para los que ha sido educado. Para encontrar otros debe apartarse de sus modelos. Debe fatalmente dirigirse hacia otras formas de "cultura" donde pueda ser "colonizado". Pero este paso hace descubrir al actor su propia vida, su propia independencia y su propia elocuencia física. Los ejercicios del *training* representan esta "segunda colonización". (Barba, 1990:326)

Para que se pueda dar esta segunda colonización, esta nueva naturaleza del cuerpo del actor, esta vez libre de obstáculos y resistencias que bloquean y que oprimen el libre flujo de las emociones y de las reacciones orgánicas ya existentes en su cuerpo, que esperan, a través de su arte, a hacerse visibles, es necesario que tenga un dominio y un conocimiento muy profundo de los ejercicios que se plantean en el entrenamiento. Esto se logra solamente por medio de la repetición y la concientización de que el propósito final se encuentra más allá del ejercicio, saber que no es el ejercicio en sí lo que



importa. Sin embargo, a la vez se debe tener claro que la correcta ejecución del ejercicio (su forma exterior fija) es indispensable.

El gran problema del training es que todavía hoy, muchos piensan que son los ejercicios quienes permiten avanzar al actor: mientras que los ejercicios son sólo una parte aparente, visible, de numerosos aspectos, de un proceso unitario e indivisible. (...) El actor en realidad, al cabo de un tiempo –según las capacidades individuales y la temperatura del proceso- ya no realiza los ejercicios que ha aprendido, sino que domina algo más complejo y profundo, es decir aquellos principios que hacen que su cuerpo cobre vida en el escenario. (*Ibíd.*, 333-334).

Dentro de la metodología de Osorio, que se expresa a través del trabajo de Partituras, los ejercicios que aquí se nombran tanto por Grotowski como por Barba (quien toma los ejercicios creados por Grotowski –figuras de contacto- en el *Teatro Laboratorio*, para utilizarlos con sus propios fines), se les puede homologar por el trabajo de Partituras que Osorio propone. Más específicamente, el intérprete al trabajar sobre la ejecución del diseño de su partitura, debe tener en cuenta el enfoque de la Vía Negativa (proceso de eliminación), intentando eliminar toda resistencia que impida el fluctuar continuo del diseño de su partitura, y por consiguiente, de las reacciones orgánicas que ésta puede generar en su cuerpo físico, mental y emocional. Esto debido a que las Partituras, por la naturaleza de su estructura fija que exige ser construida en detalle (ver capítulo anterior), se presenta como un obstáculo de alta complejidad en su ejecución, y por lo tanto, al igual que los ejercicios de *training*, se hace imperioso un conocimiento pleno de su estructura para llegar a

eso “otro” que está detrás de las formas fijas. Tomemos como ejemplo la Partitura del Texto; Barba explica este fenómeno de la siguiente manera:

Así pues, es necesario eliminar el bloqueo objetivo que puede ser el hecho de tenerse que acordar del texto a decir. Entonces es necesario aprender este texto de memoria, de un modo tan perfecto que salga sin dificultades como un verdadero proceso espontáneo que permita al actor tenderse con su acción en el espacio y olvidarse del texto. (Barba, 1986: 74)

Para poder acceder a lo invisible, es necesario tener un manejo omnipresente de lo visible, es decir, de su cara externa. En la metodología de Osorio, existe una provocación de parte de la forma externa para hacer manar lo interno, eso impalpable de lo cual toda interpretación debe verse provista para superar la forma y el mero virtuosismo y así convertirse en una experiencia íntegra que indaga en los misterios del ser humano. El punto clave es que para ese “ir más allá” (de la estructura) no existe receta que valga. Cada individuo, deberá por medio del quehacer práctico, descubrir los diversos factores que lo impulsan en su camino. Así también lo entiende Barba, con respecto a los ejercicios:

Siempre, en nuestro teatro, el enfrentamiento ha consistido en un encuentro entre la disciplina –es decir, la forma fija del ejercicio- y un ir más allá de esta forma fija, del estereotipo que en el fondo es el ejercicio. La motivación para este ir más allá es individual, diferente para cada actor: es esta justificación personal la que determina el sentido del entrenamiento. (*Ibíd.*, 74)

Ahora bien, es cierto que este método fundado en estructuras fijas que exigen ejecutarse con destreza minuciosa y en detalle, puede llegar a percibirse como un método, que por su aparente rigidez, no permite llegar a zonas emocionales orgánicas, espontaneas y sinceras. Y bien esto puede llegar a ocurrir, el trabajo de Partituras nos puede encerrar en sus formas fijas no dejando traspasarse por lo “otro”. Por mi experiencia, creo que la única manera de que esto no suceda, es teniendo un manejo absoluto sobre las Partituras, íntegro, para que de esta manera nuestra atención no esté en la complejidad que representa ejecutar su estructura, y tengamos la libertad total de disfrutar, de encontrar el placer en su fluir ininterrumpido dentro de un diseño que nos contiene. Otra aparente contradicción, es la que resulta del concebir la unión entre Partituras y Vía Negativa. La primera consiste en componer y la segunda en eliminar. La primera se centra en una cuestión externa y la segunda en lo interno. Sin embargo, para el mismo Grotowski, impulsor y principal investigador de la Vía Negativa, esta contradicción no existe:

La mayoría de los actores del Laboratorio Teatral empiezan apenas a trabajar para lograr hacer visible ese proceso. En su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo. (Grotowski, 1970:11)

En esta cita, Grotowski habla de la importancia de la composición de la forma, para a través de ella llegar a lo invisible, que él llama lo espiritual. De hecho, advierte que sin una composición estructura, diseñada, se corre el riesgo de caer en lo amorfo, en lo insustancial, y el teatro es, indefectiblemente, un problema carnal, un cuerpo (forma) puesto en el espacio. Más adelante, reforzando y profundizando la idea, Grotowski, en el mismo escrito, añade: “Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él).” (*Ibíd.*, 11-12) La premisa de que a través de la forma es como se llega a lo invisible, es anterior a Grotowski, de hecho es su maestro Stanislavski uno de sus más importantes defensores. El profesor Osorio, también toma las palabras de Stanislavski para explicar esta teoría:

Hay una frase que viene desde Stanislavski, que es un principio de trabajo que dice “camino consciente hacia el subconsciente”. Esto, que también se puede encontrar en las filosofías orientales, en el psicoanálisis, habla de cómo desde los factores materiales, los físicos, orgánicos, visibles y perceptibles, tu entras en las zonas invisibles del organismo, del comportamiento humano. Para entrar en estas zonas, la intuición es lo que funciona, las explicaciones racionales tienen poca presencia, tienen validez –nunca se deja de racionalizar y de pensar-, pero en donde otros factores, otras herramientas, otros sentidos de la mente, de las emociones, del cuerpo, te permiten entrar en zonas que están vedadas a la racionalidad. (Entrevista, 2016:3)

En este sentido, y compartiendo la visión desarrollada por Grotowski en *El teatro como vehículo*, Osorio percibe a la actuación como algo más que una herramienta puesta al servicio de la escena, pues a su vez, la actuación es una excelente disciplina para el reconocimiento del sí mismo, de lo que te conforma como un individuo particular, pues aborda al organismo desde los múltiples cuerpos que lo componen: mentales, físicos y emocionales. Finalmente, el profesor Osorio comenta en torno a la educación actoral:

El primer paso que se debe dar, es que el alumno desarrolle su conciencia. No podrá aprender nada si no tiene una conciencia amplia, abierta, profunda, seria, rigurosa, que le permita observarse a sí mismo y poder entenderse a sí mismo en cuanto a cuerpo orgánico conformado por cuerpos mentales, cuerpos físicos y cuerpos emocionales. Tiene que tratar de comprender esa complejidad que somos cada uno. La educación, no es sino un espacio para crear la libertad de los individuos en el colectivo. Eso hay que aplicarlo con mayor razón si tú quieres ser capaz de construir lenguaje para decir cosas, tienes que tener un instrumento que sea capaz de resonar en entera libertad, que pueda expresarse en la libertad sobre aquello que quieras decir. (*Ibíd.*, 5)

## CONCLUSIONES

Lo primero que puedo concluir luego de este trabajo de investigación, y que me parece de fundamental relevancia para la comunidad teatral de nuestro país, específicamente la que ubica su foco de interés en el problema de la actuación, es la visión científica que Osorio intenta plasmar en su forma particular de trabajo. Es una propuesta que se caracteriza por la existencia de un sistema, un método actoral que se articula en una estructura precisa, que contiene fundamentos y un orden a seguir específico. Se trata de un diseño legible, cuya base plantea principios desarrollados por diversas artes, tales como: danza (Equilibrio Precario), pintura y escultura (Los Opuestos en la Acción), música (fundamentos rítmicos como: *in crescendo*, *decrecendo*, *staccato*); sumado a principios desarrollados por diversas disciplinas del cuerpo, como los deportes y las artes marciales (*Sats*), que podemos encontrar en múltiples culturas teatrales: *Teatro Nô*, *Kathakali*, *Kabuki*, *Comedia del Arte*; y que han sido considerados a su vez por autores como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski y Eugenio Barba, principios que Osorio entiende como fundacionales para la actuación.

Lo segundo que me parece digno de destacarse en su trabajo, y que se alinea nuevamente con su interés por otorgar un grado de carácter científico a

su método, es el estudio que realiza en torno al organismo humano. Al respecto, la propiocepción y el Desarrollo de los Sentidos son, bajo la mirada de Osorio, las armas más primitivas de las cuales un intérprete se puede valer, pues forman parte integral de su organismo. Sin embargo, para un estudio acabado de estos factores, habría que profundizar en mayor medida en estudios biológicos, antropológicos y psicológicos, cuyo centro de atención se sitúe en el cuerpo y en los valores estéticos que este posee. Todo esto con el objeto de tener la posibilidad de realizar un catastro concreto de estos valores, y de esta manera tener la posibilidad de sistematizar la metodología de la manera más detallada y más concreta posible.

Otro elemento que, a mi parecer, se presenta como valor particular, es el interés que Osorio demuestra por la pedagogía teatral y la profundización que él ha logrado en este ámbito a lo largo de su carrera. Es más, me atrevo a decir que Osorio, como teatrista, ha centrado su atención en la pedagogía teatral más que en cualquier otro factor referente a la disciplina. Además, hay que considerar que Osorio ha desarrollado y nutrido su pedagogía, no sólo con elementos propios del marco de los estudios teatrales (Vía Negativa en Grotowski, por ejemplo), sino también por medio de una indagación en otros saberes, provenientes de diversas disciplinas, tanto de occidente como de oriente, tales como el yoga, la meditación y el taoísmo (Interdependencia), o a

través de propuestas pedagógicas como la de Paulo Freire (Pedagogía del Oprimido) o Humberto Maturana (pensar al hombre no como un ser racional, sino como un ser emocional que ocupa la razón para justificar sus acciones).

Finalmente, el punto que menos desarrollo ha tenido en este trabajo investigativo (bajo mi perspectiva constituiría una investigación en sí misma) es lo referente al inconsciente psicoanalítico puesto como campo de investigación para el intérprete. Uno de los puntos planteados en el método de Partituras, es que a través del cuerpo se puede alcanzar los umbrales de la mente, lo obscuro, para así ponerlo a disposición del intérprete-artista como material creativo.

Un último punto que puedo señalar como fundamental en la metodología que compone el trabajo de Osorio, es el énfasis que él pone sobre el trabajo de las Partituras del actor (Partitura del Texto, Partitura de Acciones Físicas, Partitura Vocal y Partitura Emocional), las cuales, además de constituir un trabajo sistematizado, brindan un grado de autonomía creativa y de libertad para el intérprete que otras formas de trabajar no proponen, pues están demasiado supeditadas a la hegemonía del texto (a la búsqueda del “qué quiso decir el autor”, como si hubiera sólo una verdad que se hace indispensable encontrar para luego ponerla en escena). Al actor, en este sistema, se le invita



a construir sus propias dramaturgias de cada partitura. La dramaturgia de la Partitura de Acciones Físicas se funde con un estudio propuesto para el texto (Unidades y Secuencias), con puntos de libertad y puntos de concordancia (el Súperobjetivo fundamentalmente); se establece un equilibrio entre ambas Partituras, para posteriormente acoger la Partitura Vocal, que viene a potenciar o contradecir los puntos que se han establecido entre las anteriores Partituras, para finalmente desencadenar en la Partitura Emocional. En este trabajo el actor no se ve obligado a “sentir”, sino más bien tiene la libertad de sentir, pues tiene todo un trabajo de composición de su interpretación que se convierte en un piso base donde se le permite “jugar”. El trabajo de Partituras invita al actor al detalle y a la búsqueda de acciones -físicas, vocales y mentales (pensar la mente constituye una acción en sí misma)-, todo lo cual constituye, a mi entender, una parte esencial del arte del actor. En este sistema, el actor es ante todo creador; arquitecto y obrero, compositor y ejecutante, y en esto reside su carácter de artista.

## BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.

BARBA, E. y SAVARESE, N., *El arte secreto del actor*. México: "Pórtico de la Ciudad de México"; Escenología, 1990.

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992

BERRY, Cicely. *La voz y el actor*. Barcelona: Alba Editorial, 2006.

CUADERNO DE PICADERO. 2009. Buenos Aires, Argentina. N°18.

FUENTES BASAUL, Rosalia. *PIONEROS EN LA CREACIÓN DANCÍSTICA DE CHILE, Compilación biográfica de coreógrafos nacionales, con estudios de danza en la Universidad de Chile, periodo 1941 – 1973*. Memoria de Título: Universidad de Chile, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores, 1970.

MEYERHOLD, Vsevolod. *El Actor sobre la Escena: Diccionario de Práctica Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

OSORIO, Raúl. *Entrevista a Raúl Osorio*. Daniel OLIVARES PARRA. 22 de agosto de 2016.

REVISTA MÁSCARA. 1993. México. Nº11-12

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual del actor*. México: Editorial Diana, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. *Preparación del actor*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 2012.

TEATRO APUNTES. 2000. Santiago, Chile. Nº117.