

Pedagogía teatral

El desarrollo del actor

Raúl Osorio

Director y actor
Profesor Escuela Teatro U.C.
Director del Taller de Investigación
Teatral T.I.T.

En nuestra profesión del teatro, es necesario conocer y diferenciar los universos creativos del escritor de obras, del actor y del director teatral. Cada uno posee sus particulares leyes de existencia y, por lo tanto, métodos de acercarse al objeto en creación, diferentes el uno del otro, conformando entre todos un solo cuerpo que es capaz de dar origen al teatro. Por eso es importante crear la geografía del actor en el espectáculo en relación con las otras materias teatrales y muy especialmente con el texto escrito, para que éste no se evada, reduzca o elimine, sino para que actor, texto y palabra coexistan en el espacio escénico, superando mitos y academicismos que se han creado al respecto.

Todos sabemos de la existencia de textos que han cruzado las épocas por su calidad literaria y dramática. También sabemos de la calidad de nuestros autores y directores, pero todo esto aún no constituye el teatro, en su concepto



de espectáculo. Es el actor con su presencia, con su capacidad de ser sujeto de la acción dramática que, estableciendo contacto con el espectador a través de su pulso orgánico, propone y produce la comunicación. Es decir, la posibilidad de un encuentro.

Emisores de textos -resultado literario- cuya significación se entiende al sonido de la palabra -ni antes ni después-.

El cuerpo estorba, el gesto estorba, y todo aquello que cohabita con la palabra, interfiere, y la propia palabra interfiere al organismo que la emite.

Separación de las partes que no se interrelacionan y que no se transmiten sus particulares energías para potencializar la expresión.

Las motivaciones de buscar un desarrollo particular del actor, obedece a una necesidad de exploración en este campo.

Demasiadas fórmulas y principios que formalizan cualquier intento de búsqueda obligó a "partir de cero", y a "inventar" una manera de iniciar el trabajo con jóvenes actores.

Hemos tomado de muchas partes conceptos, ideas, ejercicios, pero siempre han sido las propias experiencias como pequeños e importantes impulsos lo que nos ha permitido deslizarnos hacia una particular manera de enfrentar nuestro problema. Nuestro propio y particular problema en nuestro medio teatral.

LOS INICIOS

En el trabajo emprendido hace algunos años atrás intentamos re-elaborar aquellas materias propias del actor y que constituían —a nuestro juicio— lo específico de este oficio.

Nos tocó participar en un momento de la historia del país en que la riqueza ambiental —por decirlo de alguna manera— era sorprendente, cambiante y llena de posibilidades de poder generar una cultura, y particularmente un teatro, al ritmo de los sucesos. Un teatro con la capacidad de captar el movimiento subterráneo, profundo de los acontecimientos, poniendo la atención principalmente en la cotidianidad —muchas veces no valorada— de los hombres y mujeres que protagonizan esa historia.

Los nuevos espacios mentales y espirituales conquistados y los que aún quedaban por conquistar —al igual que los espacios sociales— nos parecían un desafío en donde, con el teatro y muy particularmente a través del oficio del actor, era posible estar presente.

En ese momento se crea la Escuela de Artes de la Comunicación¹ (E.A.C.). David Benavente, como Director de la E.A.C., propone una nueva

manera de interrelacionar el teatro, el cine, la televisión y las ciencias sociales buscando repotencializar la creación, e impulsando ideas renovadoras con respecto a los problemas pedagógicos.

A su vez, el teatro venía de una reciente y positiva experiencia dirigida por Fernando Colina y Enrique Noisvander, creadores del Taller de Experimentación Teatral, quienes, junto a un grupo de actores, habían investigado sobre el escenario, tratando de establecer un espacio y un nuevo rol para el actor, tanto en el aspecto creativo y de participación, como en la presencia que éste debía tener dentro del espectáculo.

De esta manera la E.A.C. aparece como un lugar que acoge nuestras inquietudes. Encontramos en su interior, junto a otros profesores, el espacio apropiado para arriesgar, factor indispensable si se quiere realizar un proceso de investigación, cuyos resultados siempre inciertos no surgen sino a partir de la rigurosidad y capacidad personal de mantenerse en la decisión de descubrir.

Re-elaborar algunas ideas, planteando algunas preguntas que problematicen e impulsen a una búsqueda de posibles respuestas sobre el oficio del actor, no necesariamente intenta descalificar o declarar insensibles las ya existentes. Este concepto de búsqueda no es otra cosa que la necesidad de indagar en un lenguaje que sólo se recupera y se vuelve más vivo a partir de las nuevas maneras de percibir el mundo, en un proceso que se gesta de adentro hacia afuera, a partir de las

¹Ver: M. L. Hurtado y G. Munizaga, "Testimonios del Teatro. 35 años de teatro en la Universidad Católica", Ediciones Nueva Universidad, 1980.

propias experiencias, que rechaza el formalismo y que existe sólo si se es capaz de disentir de uno mismo, de eludir verdades terminales y rigurosas.

Quizás en ningún otro oficio, la experiencia personal con la materia teatral, que implica evolución y cambio, se hace tan necesaria como en el trabajo del actor. Hay muchos que podrían explicar los factores que hacen posible la fluidez de la energía en el movimiento físico del actor, pero únicamente realizando la experiencia se entenderá en su real dimensión no sólo *lo que es*, sino que principalmente se harán presentes en el organismo una serie de impulsos que conllevan el *saber algo* con lo cual se puede *hacer algo*.

A través de la experiencia se ha ido conformando una metodología de trabajo que evolucionó desde el encuentro con algunas maneras de facilitar e impulsar el trabajo del actor sobre el escenario, hasta llegar a emplear la metodología con el fin de crear algunas obras de teatro. Durante estos últimos años he realizado talleres para actores profesionales, clases en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, talleres para aficionados, y he empleado el método de trabajo en la creación de **Los payasos de la esperanza**¹; **Tres Marías y una Rosa**², en colaboración con David Benavente; **No +** inspirada en la obra de Peter Handke, **El pupilo quiere ser tutor** y otra serie de trabajos que no vieron la luz pública o que se presentaron en forma privada para algunos espectadores.

Este ha sido un largo proceso, y es posible que esta necesidad de escribir y de intentar ordenar la experiencia, obedezca a que muchas preguntas fueron

contestadas con otras preguntas, y que hoy —así lo creo— deben ser las interrogantes y los desafíos que nos propongamos en la presente etapa.

ALGUNOS PRINCIPIOS METODOLOGICOS

Esta metodología de trabajo no pretende establecer leyes universales o terminales, que den respuesta al “cómo llegar a ser un buen actor”, sino que pretende dar algunas indicaciones útiles que permitan la exploración —en desarrollo— del arte del actor.

Descubrir algunos sistemas del comportamiento corporal del actor en la etapa pre-creativa, es un primer paso importante para su formación. Sistemas de comportamientos que posteriormente, si no son re-elaborados, interferirán el flujo natural del acto creativo.

Parte importante de la formación del actor consiste en des-aprender estructuras de comportamiento que limitan, bloquean, interfieren, engañan y desvían su trabajo.

Algo que parece obvio cuando se dice, es que el actor, con sus capacidades orgánicas, se contacta, se comunica y se interrelaciona con el mundo que lo rodea. Pero deja de ser obvio cuando descubrimos que en su organismo, dueño de una particular biografía, existen factores que tienden a desactivar, a interferir o a bloquear la correcta o sana relación entre sus percepciones y el mundo exterior.

Es importante poner énfasis en que las primeras tareas o problemas a solucionar por el actor no corresponden a aprender algo que está fuera de él, ya sean ideas, elementos técnicos o algo parecido, sino que, mediante una serie de ejercicios básicos, simplemen-

¹ En Revista APUNTES Nº 84, de la Escuela de Teatro U.C., diciembre 1978.

² Ediciones Chile América, CESOC, 1989.



Foto: Jorge Aceltuno

te ha de trabajar consigo mismo, para iniciar el proceso de desprenderse de hábitos corporales que se han ido incorporando a lo largo de su biografía. Hábitos que tienden a interferir la libre fluidez de la energía y, por consiguiente, del movimiento. Estos hábitos bloqueadores no sólo toman presencia cuando el actor necesita realizar una acción física, sino que también los vemos aparecer en el fenómeno de la acción perceptiva.

En este punto se valoriza aún más el hecho de reconocer los elementos bloqueadores, ya que el acto de percibir y el pensamiento se encuentran entrecruzados, siendo inseparables. Se puede decir entonces que el actor, al realizar su tarea escénica, en donde está contemplada la percepción, piensa a través de sus sentidos.

Educar al cuerpo, es educar los sentidos para disponerlo a la relación.

La percepción, como intenta aplicarse en nuestro trabajo, pretende definir un *acto de conocimiento* realizado a través de nuestros sentidos, verificado en la conciencia. Es importante destacar que el *acto perceptivo* supera el universo de las sensaciones en *donde puede no existir conciencia y reaparece en nuestro organismo como un conocimiento*. El otro elemento importante a tener en cuenta es que la *experiencia* surge a partir del dato *físico* posible de identificar con nuestros sentidos y que actúa como *estímulo* provocando *resonancias* en nuestro organismo, *resonancias* que obligan a re-adequar nuestra actitud primera frente al mismo fenómeno. Esto está significando un *constante* desarrollo en el descubrimiento de nuestro mundo interior y exterior.

La percepción enfocada desde la perspectiva del desarrollo del actor pretende potencializar su capacidad de

darse cuenta no solamente de los componentes de los mundos interior y exterior, sino que además del *cómo* se producen en el universo de las *relaciones humanas*, dado que nuestro trabajo apunta principalmente a desarrollar la capacidad del darse cuenta de *lo dramático*, en donde la presencia del hombre es fundamental.

Ahora, el actor se expresa a sí mismo o a los demás a través del conocimiento que posee. Incluso su llamada fantasía o inspiración fantástica surgen a partir de "lo real", de aquello que posee en su *memoria*. A partir de este *conocimiento* el actor podrá deducir, relacionar, asociar, desprender o suponer universos existidos, existentes o por existir. Debemos aclarar que este *conocimiento* no es solamente de tipo "mental". Hablamos de un conocimiento que ha pasado a formar parte de él mismo a través de la *experiencia*. Es decir, el actor ha capturado elementos que constituyen el mundo, permitiéndose la *resonancia* de los mismos en una manera de incorporarlos a su propio universo de *conocimiento*.

Es con este tipo de *saber* que el actor puede crear el gesto, y es con este tipo de saber que el actor se encamina a descubrir en su propio organismo —y no como algo que se adhiere desde afuera— la esencia de lo dramático.

EL METODO DE LA OBSERVACION

El método de la observación le permite al actor desarrollar una conciencia más profunda a partir del conocimiento de su mundo exterior. Este conocimiento, a su vez, invita a profundizar en las relaciones con su mundo interior, estableciendo un universo de resonancias que enriquecen y estimulan la capacidad de pensamiento activo, es-

to es, pensamiento que se expresa en la *acción de los ejercicios*, en donde se verifica dicho conocimiento.

Este universo observado no se le presenta al actor sólo como una serie de datos de información, sino como un conocimiento incorporado a su mundo interior. Conocimiento que lo re-ade-cúa, lo orienta y guía en sus impulsos creativos.

- Esta incorporación de datos se realiza a través de acciones presentes en los ejercicios.
- El ejercicio *es una acción* que permite *conocer*.
- El ejercicio siempre tiene un propósito.

HACIA UNA CONCIENCIA NO COTIDIANA

A través de la ejercitación se propone una búsqueda que permite al actor incorporar una conciencia más profunda de su realidad corporal, considerándola como una verdadera unidad existente entre su mundo exterior y su mundo interior.

Invita a profundizar un conocimiento de sí mismo, ampliando su *conciencia cotidiana*.

EJERCITACION BASICA

- El ejercicio es un problema a resolver.
- Las dificultades del ejercicio permiten hacer ver al actor sus deficiencias. Una vez realizado el ejercicio, ya no sirve para crear destrezas; debe elaborarse continuamente para que permita al actor seguir descubriendo.
- La reiteración de un ejercicio "que ya se sabe" produce fijaciones y "modos" en el actor.
- La ejercitación es pre-creativa. Es

nuestra preparación para entrar en la zona creativa.

- El ejercicio permite “liberar” modalidades-facultades del actor, y acusar deficiencias.
- Un ejercicio bien realizado (un problema bien enfrentado) supone resultados negativos y positivos. Pero hay que decir que el mejor ejercicio realizado es aquel que nos permite ver las carencias. Lo negativo que hay en el organismo. Es lo que nos permite avanzar hacia las zonas oscuras. Cuando se realiza el ejercicio en un 100%, generalmente no hay comentarios. Simplemente hay que pasar a otra cosa. Una otra cosa sería *poner en juego* lo descubierto en una etapa creativa, entrando en el terreno de la elaboración.

¿ADIESTRAMIENTO- AMAESTRAMIENTO?

Hay una notoria diferencia —pedagógicamente hablando— entre el “amaestramiento” y lo que comúnmente llamamos el “adiestramiento”. A un animal no racional se le amaestra y se le pueden crear hábitos de respuestas que en definitiva son las que nosotros deseamos que dicho animal tenga y no las que libertaria y espontáneamente el animal tendría.

¿Podría ocurrir que no diferenciáramos entre estos dos conceptos al enfrentar la tarea del desarrollo del actor?

Si pensamos —y creemos— que el actor debe descubrir su propia identidad, significa proponerle una tarea por delante; ayudarlo a conocerse a sí mismo y al mundo que lo rodea, estimular en el descubrimiento de sí, de las potencialidades y talentos que le permitirán como actor estar presente y conectado con su tiempo.

Esta necesidad de que el proceso de desarrollo del actor actúe como liberador de sus propias facultades, en el sentido que “permita ser”, es un lugar común a cualquier sociedad, a cualquier grupo humano que enfrente el problema de la educación.

“Aprender a leer y a escribir —dice Paulo Freire— debería ser una oportunidad para que el hombre supiera cuál es el verdadero significado de “hablar la palabra: *Un acto humano que implica reflexión y acción*”.

Según las palabras de Freire, podemos deducir entonces que en el acto mismo del aprendizaje de destrezas básicas, debería existir la posibilidad de que el actor descubriera el significado profundo de expresarse. Una acción que implica dos operaciones básicas: *reflexionar y actuar*, posiblemente dos componentes importantísimos de la capacidad del ser creativo.

Los ejercicios presentados a continuación son elementales, en el sentido que desde estas proposiciones, el actor puede proponer elaboraciones más complejas a resolver.

El origen de los ejercicios se debe a la experiencia de nuestro propio trabajo, si bien hay algunos ejercicios que corresponden originalmente a artistas como Tony Cots, Enrique Noisvander, Victoria Santa Cruz, Fernando Colina, Peter Schuman, Eugenio Barba, entre otros.

EJERCICIOS DE OBSERVACION

Observar a un personaje-persona en la realidad, para extraer un material que esté basado en sus actitudes básicas, gestos básicos y acciones físicas básicas. Es importante la descripción física del lugar y la descripción de los objetos que se encuentran en su interior, tanto aquellos que manipula el

personaje-persona como los que determinan el carácter del espacio.

Trabajo sobre el material básico observado.

Descubrir *con* el personaje —en situación— combinando los elementos que el actor maneja, dejando fluir los datos durante el ejercicio, y permitiendo sus interrelaciones. Es una manera de sumergirse en las zonas oscuras a partir de las iluminadas. De lo contrario, el actor no manejará sino formalmente los datos pre-descubiertos en la observación, en una suerte de composición. Sin embargo, estos datos deben servirle no para construir, ya que rigidiza su propio acto, sino para avanzar en el conocimiento, buscando, *dispuesto a encontrarse* con significaciones desconocidas.

DISTANCIAMIENTO AFECTIVO OBSERVACION DE PERSONAS

La relación con el modelo de la realidad le permite al actor establecer afectos que entorpecen la mayoría de las veces la observación. Hablamos de un distanciamiento afectivo para no escribir lo que el actor siente en relación al personaje, sino cómo el personaje resuena con sus afectos en sus propios universos de relación.

Lo formal en lo general

La particularidad del gesto cobra significación en la generalidad del universo en donde se produce, es decir, en la situación que lo determina.

Lógica interna en la improvisación

Para encontrar los movimientos corporales, el actor crea una red de estímulos externos, a los que reacciona con acciones físicas.

Sumergido en las tareas escénicas básicas, previamente establecidas, e incorporado al espacio visualizado a través de sus percepciones y corporizado a través de sus acciones, el actor “deambula”, guiado por la secuencia anárquica de sus imágenes mentales que lo hacen saltar de un lugar a otro, aparentemente sin ninguna lógica, pero que en verdad cobra sentido en la lógica interna de sus propios impulsos.

El gesto realizado con propiedad permite un acto de conocimiento. El gesto le devuelve al actor un dato, una significación: es el gesto básico o la actitud básica observada. El conocimiento se produce en el cuerpo del actor al realizar el gesto. No necesita tener un conocimiento decodificado del gesto, saber su significación. Al actor le basta con la experiencia del gesto. Esta actitud o disposición al gesto, debería acompañar al actor no solamente en el ejercicio de búsqueda, sino también en la representación reiterada.

Las acciones físicas al ser particularizadas se transforman en un gesto, en un movimiento corporal con valor y significación dramática.

Las claves que se van encontrando a través de los ejercicios para construir un personaje, deben ser reiteradas, puestas a prueba en nuevas composiciones de relación, con el fin de descubrir nuevas claves que enriquecerán, alimentando, la escritura del personaje en el espacio del “podría ser”.

LA REITERACION COMO METODO DE CONOCIMIENTO

La reiteración de un gesto o de una clave, puede convertirse en una formalidad, es decir, en una forma

con escasa o casi ningún poder de comunicación. La reiteración debe entenderse no con el fin de "fijar" (como dicen algunos actores profesionales), sino con el fin de "alumbrar" las zonas oscuras del personaje.

OBSERVACION DE ANIMALES EN EL ZOOLOGICO

Ejercicio:

Ir al zoológico a observar las conductas de los animales. Con las mismas materias con que se observó a un sujeto, se debe observar un animal. El sujeto/animal también tiene una personalidad, que tiene correspondencia con su sonido y su sistema de relaciones.

Indicaciones:

- Al animal se le deben observar la *respiración, lo físico, motores, ritmo, mirada, texturas*. Estos elementos ayudan a descubrir la personali-

dad del animal. Se deben descubrir las potencialidades dramáticas del sujeto.

- Lo observamos porque es un sujeto sin defensas, un modelo vivo. Es útil mirarlo. Si agudizamos el ojo en sus conductas primarias, descubriremos las conductas que están escondidas bajo lo que está a simple vista. Pasar más allá de la superficie de lo observado, puede conducirnos a las zonas oscuras y ocultas de "su verdad". Es el principio de la curiosidad.
- El ejercicio debe servir de experiencia. No consiste en "hacer" el animal, sino que en "buscar" el animal.

No es lo periférico del animal lo que interesa observar; es a partir de lo periférico el que yo pueda vivenciarlo.

Que el ejercicio permita volver inteligente la perceptividad propia. No es sólo descubrir la ejecución física.

La atención debe estar sobre: pe-

Foto: Jorge Aceituno



so, volúmen, dinámica, tonicidad muscular, respiración, centros motores, su habitat, actividades y gestos.

La *forma periférica* del animal, el acercarme físicamente a él, me permite "pensarlo" orgánicamente de manera diferente a si sólo lo pienso mentalmente.

El ejercicio es un "discurrir" *hacia y con* el animal.

Con el sonido pasa algo parecido. El primer sonido es la respiración y ella implica: actitud, tonicidad muscular, composición.

Realización:

Todas las personas se deben situar formando un círculo, en una posición cómoda. Ir recordando en el propio cuerpo las actitudes físicas, la respiración, y el sonido de cada animal que observó. Se comienza con la imagen de actitudes físicas básicas o gestos básicos. El ejercicio es primero con uno mismo y luego se relaciona con el resto.

El sonido se debe ir buscando con todo el cuerpo.

Observaciones:

En algunos se producen procesos muy cortos o intermitentes, por falta de una buena concentración. Esto se traduce en que uno se distancia del ejercicio. Se producen interferencias. Hay auto-observación y censura durante la ejecución del ejercicio. Esto impide descubrir cosas *más allá* de la observación. Es una falta de *sentido lúdico* que impide progresar en el juego y por lo tanto, tampoco hay descubrimientos de secuencias dramáticas.

Lo que se consigue con el ejercicio, no es una imitación sino que una *readecuación* lo más cercana posible, a un organismo diferente. Se parte de la base de que *no se es igual*. Es una

suerte de cercanía con la realidad, no la realidad misma.

En el ejercicio hay una *selección* y una *síntesis*. Las percepciones son particulares.

Por ser el animal muy diferente a mí, tengo la posibilidad de un acercamiento lúdico más gozoso y rico. No se busca un juego mimético. No se busca "transformarse en". Ese no es el concepto de este tipo de ejercicio.

Nos interesa *aprehender* al animal. Todo lo orgánico es un medio que nos permite pensar, discurrir, penetrar en la interioridad del animal. Se comienza a intuir cosas sobre su interioridad.

Se dice que el ejercicio es anecdótico cuando sólo es formal. Sin embargo, no hay otra manera de mostrar sino a través de lo formal.

PARA LA OBSERVACION DE PERSONAS

Cualquier ser humano, desde el punto de vista físico, se parece más a mí que un animal. Se debe atacar el problema de acercamiento igual que con el animal. Primero lo físico, lo orgánico. Luego, empiezo a intuir lo que hay "detras de los ojos" del personaje. El acto creativo, en este caso, es un acto investigativo.

El ejercicio sirve para mostrar una habilidad y una destreza, pero ese no es el fin, es sólo el medio para expresar algo, develar la realidad mínima. En las acciones físicas es importante la *particularidad*, si no, la memoria va llenando los espacios con generalidades.

El *modelo* es lo más importante en el ejercicio, de tal manera de poder mirarlo con afecto y con profundo *respeto*.

La *forma* del animal es *imposi-*

ble. En el fondo, el ejercicio es siempre un problema. Evidentemente, uno no tiene nada del animal (respiración, musculatura, osamenta). Sin embargo hay una *percepción*, y el cuerpo se readecúa a este estímulo. Se requiere de flexibilidad. Cuando hay flexibilidad, el cuerpo reacciona y se readecúa. La flexibilidad es una capacidad relacionada con la sensibilidad corporal.

En general, cuando se produce el cansancio, es por un tipo de concentración rígida que agota. Esa es una mala concentración; no es creativa. Hay otro tipo de concentración con la que se avanza: la concentración está en los estímulos que las imágenes me provocan y en las deducciones que haga. Esta concentración activa, ayuda a no cansarse. Con ella se fluye en el ejercicio.

Un ejecutor concentrado puede penetrar en zonas lúdicas del ejercicio, que van más allá de la formalidad de imitar un animal. Para ello se necesita gran seriedad y respeto por la ética del ejercicio. Los ejercicios tienen dos posibilidades: descubrir zonas lúdicas del ejercicio, o retroceder inhibido por el pudor y los prejuicios que se manifiestan en risas, distanciamiento y comentarios.

La primera fase del ejercicio es *imitar*, la segunda es *encontrarse con el sujeto*, y la tercera es *ser creativo*. Son los mismos pasos de un investigador que primero *descubre*, luego *comprueba* y por último *elabora*. Esta última etapa es la creativa: el creador no inventa, deduce a partir de las etapas anteriores. El ejercicio es una investigación.

Los principios que se establecen no son el ejercicio, son el vehículo para descubrir las relaciones. Se empieza a asociar y a relacionar.

No se debe manipular el ejercicio. Hay que dejar que los estímulos

vengan a uno, incluso los sociales que serán orgánicamente rechazados. Hay que dejar fluir los procesos. La creación es un proceso. El proceso no es una línea continua. Va variando en un trayecto discontinuo.

El cuerpo debe "darse cuenta" en forma más total. Hay partes del cuerpo de uno que están "muertas". El cuerpo tiene un poder, una capacidad de vida que requiere de una destreza orgánica más total. La concentración es dinámica, varía según las tareas escénicas a realizar. Se tiende a confundir la tensión con la energía.

Cuando se habla de energía, nos referimos a la presencia de una fuerza interior. Hablamos de un cuerpo físico. No es solo un problema muscular de fuerza física; hay una persona pensando que también despliega una energía. Es el resultado de la presencia, de "estar presente aquí y ahora". Es la concentración puesta en las tareas escénicas. "Debo hacer tal cosa, por lo tanto yo me concentro en tal cosa". *Hay una voluntad en la acción que implica un grado de inteligencia.*

Otra ejecución: todos sentados en el suelo formando un gran círculo. Recordar la sonoridad general del zoológico. Animales, gentes, vendedores, niños. Impresiones sonoras del lugar. No nos basamos en el sonido del animal propio, sino que en el sonido total.

- El ejercicio no se ejecuta solo, sino que con el resto del grupo. A medida que yo proponga un sonido, lo voy haciendo en relación al de los demás.
- El ejercicio va evolucionando, desarrollándose.

Cuando se haya creado una totalidad, van saliendo de a uno al centro y toman el animal propio y luego vuelven a su lugar.

Deben procurar poner la atención sobre la totalidad y la particularidad. □