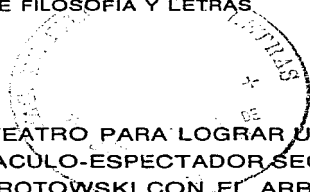


21  
391



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA ESENCIA DEL TEATRO PARA LOGRAR UNA  
RELACION ESPECTACULO-ESECTADOR SEGUN  
EL MODELO DE GROTOWSKI CON EL ARBOL  
DE ELENA GARRO.

**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO**

**P R E S E N T A :**

**MARIA BARBARA SANCHEZ DE LA CONCHA**

No. DE CTA. 9055393-2

ASESOR: PROFR. RUBEN PAGUAGA SANDOVAL



**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

CD. UNIVERSITARIA, D. F.

1997.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

**A mis padres: Tomás y Bárbara.**

**A mis hijos: Rodrigo, Diego y Sebastián.**

**A Fernando**

**A mis hermanos: Lucero, Tomás y Roberto.**

**A todos mis maestros y en especial a:**

**Mtra. Aimée Wagner, Lic. Néstor López Aldeco,  
Profr. Rubén Paguagua, Lic. Gonzalo Blanco,  
Lic. Héctor del Puerto, Lic. Ignacio Escárcega,  
Lic. Leonardo Herrera, Lic. Fernando Martínez Monroy,  
Lic. Sara Ríos, Mtro. Manuel Montoro y al  
Mtro. Faustino Pérez Vidal (q.e.p.d.).**

**A mis compañeros Rosa María Ruiz y Juan Ramón Góngora.**

**A todos mis alumnos del Centro de Integración  
Educativa Sur y la Universidad del Valle de México  
con quienes he podido hacer teatro.**

## INDICE.-

<b>INTRODUCCION</b>	<b>1</b>
<b>LA ESENCIA DEL TEATRO PARA LOGRAR UNA RELACION ESPECTACULO-ESPECTADOR SEGUN EL MODELO DE GROTOWSKI CON <i>EL ARBOL DE ELENA GARRO.</i></b>	
<b>1. MARCO TEORICO.</b>	<b>4</b>
<b>2. MODELO GROTOWSKIANO.</b>	<b>5</b>
<b>2.1. Puesta en escena.</b>	<b>5</b>
2.1.1. Realidad ideológica.	5
<b>2.2. Realidad estética.</b>	<b>5</b>
<b>2.3. Espectador.</b>	<b>8</b>
2.3.1. Universo ideológico.	8
<b>3. MODELO PROPUESTO.</b>	<b>11</b>
<b>3.1. Puesta en escena.</b>	<b>11</b>
3.1.1. Realidad ideológica.	11
3.1.2. Realidad estética.	13
3.1.2.1. <i>Teatro pobre.</i>	13
3.1.2.2. <i>Espacio.</i>	13
3.1.2.3. <i>Entrenamiento actoral.</i>	14
3.1.2.4. <i>Trabajo en equipo.</i>	15
3.1.2.5. <i>Relación espacio-espectador.</i>	15
<b>3.2. Espectador.</b>	<b>16</b>
3.2.1. Universo ideológico	16



4.3.2. Búsqueda de espontaneidad.	34
4.3.3. Entrenamiento físico y búsqueda de la espontaneidad en el Taller de teatro que dirijo	34
<b>4.4. Entrenamiento vocal.</b>	<b>35</b>
4.4.1. El entrenamiento vocal grotowskiano	35
4.4.2. Trabajo vocal en el taller que dirijo.	37
<b>4.5. Recepción.</b>	<b>38</b>
4.5.1. Manejo de los sentidos en el espectador.	38
4.5.1.1. <i>Que espera Grotowski en cuanto a los sentidos del espectador.</i>	39
4.5.1.2. <i>Los sentidos a explotar en el texto de Elena Garro.</i>	39
4.5.2. Evocación de arquetipos para ser cuestionados.	40
4.5.3. Búsqueda de asociaciones en el inconsciente del público.	43
4.5.4. Número de espectadores.	44
<b>COMENTARIOS</b>	<b>46</b>

## INTRODUCCION.

Paul Valéry declara en su poética que el trabajo creativo es un proyecto eterno de autorreforma; cada poesía publicada es "letra congelada" y ha llegado a serlo así por accidentes externos que obligan al poeta a presentarse seccionado. Al hablar de teatro, me parece interesante traer este punto a colación porque la poética valeriana tiene un sentido de dinamismo que se puede aplicar al trabajo teatral.

El director de teatro, al igual que el poeta, está comprometido con el inacabable proyecto de enunciar un discurso vital, y, siguiendo con el ejemplo de Valéry, aquello que llega a congelar el producto teatral no es el accidente en el sentido valeriano, sino la intervención de varios "accidentes" que son los mecanismos discursivos a través de los cuales se puede concretar el discurso vital por medio de una imagen ideal en la creación teatral, lo cual aunque podría parecer una desventaja, agrega multidimensionalidad en la dialéctica del discurso abriéndose paso a través de las barreras que constituyen las condicionantes físicas de la producción. sin embargo, existe una constante que es la que impone su voz a través de los diversos accidentes propios del quehacer teatral, que evidencian la perpetua inquietud que caracteriza el trabajo individual del creador. En el presente caso, donde se impone la necesidad de hablar sobre el papel de la mujer más como ser universal que como representante genérico, había la necesidad de partir de un texto que estableciera un vehículo para explorar escénicamente las afinidades que había con la autora. La obra escogida, *El árbol* de Elena Garro, tiene los elementos pertinentes para ahondar en una estación de la autorreforma poética. El texto habla del ser humano en interminable búsqueda, habla sobre las condiciones sociales que aíslan al ser en una cárcel física y moral; fuerzas que en nuestro entorno puedan reemplazar a aquellas cósmicas que regían para la tragedia griega. En este texto,

Elena Garro reincide en el énfasis del sentido de pertenencia nunca realizado, como si la vida consistiera en un vía crucis hacia el lugar irrealizable, siempre prometido, nunca alcanzado. Esta temática se antoja de alcances arquetípicos, puesto que encuentra resonancias universales. Este es el punto identificativo que encuentra el canal ideal para un proyecto personal de autoconstrucción que se vale de textos en los que se privilegia, de manera especial, al ser humano en la encrucijada de la fatalidad, de la desesperanza, del despojo, sus paralelos de pensamiento.

**En Introducción al método de Leonardo Da Vinci**, al que Xavier Villaurrutia llamó Introducción al método de Paul Valéry, dice, del espíritu elegido (el poeta), que sus facultades están tan ampliamente desarrolladas que su figura es difícil de captar en su unidad y provee distancias que no hemos recorrido nunca. Haciendo un poco el recuento de la filosofía idealista de Bergson, podríamos complementar que nos falta, para dar un sentido cabal a estas necesidades que se antojan inexistentes por no articularlas con anclajes físicos como son las palabras, decir que no son distancias no recorridas, sino más bien distancias no expresadas; pues la realidad siempre es unilateral; percibida y concluida por el ser mismo, y el artista es quien mejor capta esta realidad.

De esta manera, vemos que el ciclo teatral puede ser comparado de manera un tanto burda con una cadena alimenticia, en la cual, el ser humano está al principio y fin de la cadena; y en los pasos intermedios, el autor, el director y el actor pueden ser "comidos" y asimilados para dar nacimiento a discursos renovados en cada interpretación que los elementos que intervienen en la representación hacen y que proveen una renovada visión del discurso dramático, por lo que Pavis nombra a estos elementos "sujetos en construcción", lo cual no está muy alejado de la visión valeriana.



El método explorado por Valéry provee más puntos aclaratorios del fenómeno estético mediante una hipótesis que se intentará aplicar al fenómeno teatral:

"Toda inteligencia, aquí (momento en el que se trata de reunir elementos heterogéneos para captar el "todo") se confunde con la invención de un orden único, de un solo motor, y desea animar con una especie semejante el sistema que ella misma se impone".

Este punto es altamente teatral, puesto que describe la identificación que es una de las premisas fundamentales del arte teatral; ya sea en un nivel psicológico o discursivo, ya sea en "girones" o con un sentido de completud idealizada.

Quizá sea esta una de las razones por las cuales se impone la necesidad de adaptar un texto, pues amén de las necesidades estilísticas, el creador escénico busca realizar sus propias realidades a partir de textos que tienen una cabida tal que premitan la invención de este "orden único".

Cualquier accidente ocurrido al enunciar un discurso teatral, puede ser paliado por la fidelidad al interés vital que busca llevar a escena aquello que constituye un permanente interés humano.

LA ESENCIA DEL TEATRO PARA LOGRAR  
UNA RELACION  
ESPECTACULO-ESPECTADOR  
SEGUN EL MODELO DE GROTOWSKI  
CON *EL ARBOL* DE ELENA GARRO

### 1. MARCO TEORICO.

Para realizar un modelo escénico aproximado a partir del material bibliográfico y documental disponible sobre la estética e ideología grotowskiana, partiré del concepto de modelización que provee Pavis, ya que determina los elementos involucrados en el universo teatral simbolizado.

#### Modelización:

"Operación que consiste en organizar y reducir a un esquema más o menos coherente la realidad ideológica y estética de la obra puesta en escena y del espectador que asista a la representación. En el primer caso, se trata para el dramaturgista (en el sentido brechtiano) y el director de proponer una representación que permite al público "leer" el universo teatral simbolizado y reconocer algunos principios de organización." (PAVIS:1990:318)

Tomando como base la definición anterior, procederé a delinear una aproximación al modelo grotowskiano.

## **2. MODELO GROTOWSKIANO**

### **2.1. Puesta en escena**

#### **2.1.1. Realidad ideológica.**

La ideología de Grotowski se basa en la necesidad de reconstruir un ritual (acto repetitivo que busca en el receptor el efecto de trascendencia) no de manera individual, como el que practica el hombre moderno, carente de creencias comunitarias, divorciado de su ser espiritual y encubierto por una serie de máscaras sociales, Grotowski plantea que el hombre de hoy pudiera tener en el teatro un equivalente a los antiguos rituales basados en la religión.

Este "ritual secular moderno" como lo llama Barba (REYES PALACIOS:1991:101) plantea al actor como un "nuevo santo" que será sacrificado en escena, los objetivos serán que tanto el actor como el espectador trasciendan en este acto místico y mágico hacia una verdad humana común que sirva tanto como un motor de creación, como un integrador de las dicotomías presentes en el hombre (intelecto-instinto, pensamiento-emoción) para llegar a un estado catártico en el que se consiga un efecto terapéutico.

El teatro para Grotowski no es un medio de evasión, es una forma de vida. La actuación para el actor grotowskiano no es una meta sino una vía para descubrir la vida.

### **2.2. Realidad estética**

Grotowski ve al teatro como una terapia liberadora a través de la confrontación con el mito que él mismo describe:

"...era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente de la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo". (GROTOWSKI:1968:17).

Este mito será profanado y trascendido. Para lograr esta meta, el punto más importante a destacar del modelo grotowskiano será la relación que surge entre el actor-personaje y el espectador.

Se habla de actor-personaje, porque los métodos tradicionales de enseñanza actoral serán sustituidos por una exploración metódica, una técnica dirigida al individuo actor que utiliza sus propios medios internos y externos. Esta técnica tendrá como meta reducir las resistencias que impiden al actor penetrar en él mismo, para facilitar la invención de un lenguaje corporal y vocal articulado, de una serie de signos que darán una auténtica organización, sin la cual sería una mera confesión informe.

Los obstáculos que tendrá que eliminar el actor son: las inhibiciones, los estereotipos de comportamiento, las máscaras sociales tras las que se disimula el ser interior. Se pretende llegar al momento de "despojamiento supremo". La "partitura" del actor será el resultado de su propia búsqueda (en función del tema de la obra, del personaje a desarrollar, de las directivas del director de escena) y de ajuste de su parte a la parte de otros intérpretes. Habla de un trabajo de equipo más que de grupo. En él, cada miembro tiene un trabajo específico que desarrollar.

Grotowski rehusa la decoración, la maquinaria, los juegos de iluminación, el maquillaje, al igual que la música o todo ruido que no sea producido por los intérpretes mismos. El teatro debe ser "pobre", y con ello nos referimos al teatro que prescinde de lo superfluo, y se apega a lo que él considera esencial que es la relación actor-personaje/espectador.

"...encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva" ." (GROTOWSKI:1968:13).

Podemos ver que para Grotowski es importante que la gente que asista a las funciones teatrales, no sea el público habitual, sino que sean espectadores, es decir que estén "expectantes", que esperen algo del espectáculo, y que estén dispuestos a participar en un proceso de despojamiento similar al que lleva a cabo el actor-personaje.

Es por esto que Grotowski plantea la organización de un espacio renovado cada vez, y que esté únicamente destinado a sostener la actuación del actor y a especificar su relación con el espectador. En el espacio grotowskiano el actor puede: construir estructuras entre los espectadores, ver a través de ellos, colocarlos separados por un corral del que sólo sobresalen las cabezas o utilizar el salón entero como un lugar concreto donde se desarrolla toda la acción. De esto concluimos que el espectador se sentirá involucrado en la representación teatral, ya que la división estricta entre escenario y espectador quedará rota, resultando un espacio propicio para el rito en donde el espacio interior del personaje-actor se convertirá en espacio dramático. El "casarón" en el que el público tenga su refugio asegurado en la obscuridad y el anonimato se transforma en un espacio en el que por su misma presencia, formará parte integral de la representación.

Continuando con la definición de modelización, Pavis establece lo siguiente:

"En el segundo (caso) el espectador debe ser capaz de modelizar su propio universo ideológico, de tomar conciencia del

sistema ideológico en que él evoluciona."

### 2.3 Espectador

#### 2.3.1. Universo ideológico.

Al respecto, el concepto grotowskiano de catársis tomado del autor, dice los siguiente:

"Los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito, como verdad de la corporación o modelo de grupo y creer es a menudo un problema de convicción intelectual..." (GROTOWSKI:1968:17).

Este tomar el mito de una manera personalizada, individual, es lo que lleva a Grotowski a buscar el medio para que la noción del mito se tome como una reacción de conjunto.

"Esto quiere decir que es más difícil decidir cuál es el tipo de choque que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara vital. La identificación del grupo con el mito -la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal- es virtualmente imposible hoy en día. ¿Qué puede hacerse? Primero, la confrontación con el mito más que la identificación con él. En otras palabras a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podremos tratar de encarnar el mito asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces" y la relatividad de las "raíces" a la luz de la experiencia actual. Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece..."

Podemos ver que Grotowski pretende que los seres humanos nos identifiquemos más con nuestra humanidad común, y no con un héroe o idealización humana. Que rompamos las máscaras y los roles que desempeñamos y esto solamente se logra mediante una confrontación brutal y transgresora de los tabúes universales.

"...Segundo, aunque se haya perdido "un cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito -encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo- puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común." (GROTOWSKI:1968:17-18).

Por lo tanto, el espectador que se contrae, que lucha por conservar su "máscara" , se arriesga a encontrar problemas y desequilibrio. La relación entre actores y espectadores variará en función de la obra presentada, ya que también variará el espacio, y la distribución de los espectadores.

"...no demostración para un público más partícipe, sino acción para un espectador más reactivo." (PICCIOLI:1981:216).

El espectador tendrá el papel de testigo, y para poder participar de este rito el espacio utilizado tendrá que prescindir de la distinción rígida entre escenario y sala, así el espectador percibirá el sufrimiento y el sudor del actor, y ambos se sentirán integrados dentro del espectáculo, contribuyendo a modelar el espacio en donde se lleva a cabo la representación.

Grotowski, al igual que Barba, comparte la postura de que el espectador y el actor se interrelacionen en un nuevo espacio modulante de la acción. Este espacio, al igual que el corazón o el universo, se dilata y se contrae en una relación dinámica.

(Continuación de la definición de modelización)

"Sólo cuando estos dos procesos de abstracción (del mundo ficticio de la obra y del mundo real del espectador) han sido realizados, serán posibles un intercambio y una comprensión productivos. En efecto, los códigos ideológicos del objeto estético y del sujeto perceptor se "armonizan" entonces lo suficiente como para permitir un desciframiento estético-ideológico correcto. La identificación psicológica y sobre todo ideológica, no intervienen verdaderamente sino cuando el espectador está en condiciones (gracias a la puesta en escena y al trabajo dramaturgico) de comprender los mecanismo ideológicos del mundo representado, comparándolos y sustituyéndolos a los de su propia práctica ideológica (ALTHUSSER, 1965). Este trabajo de modelización vale sobre todo para las obras de Brecht o las puestas en escena de inspiración brechtiana (WEKBERTH, 1974). Sin embargo es indispensable , en grado diverso, para toda comunicación teatral." (PAVIS:1990:318).



### **3. MODELO PROPUESTO.**

Para configurar un modelo que sea útil a mi trabajo de dirección, tomaré algunos elementos del modelo grotowskiano y los adecuaré a mi realidad.

De dicho modelo, algunos elementos me parecen totalmente pertinentes; otros, como: el entrenamiento actoral que requieren de tiempo y de personas dedicadas totalmente a la actividad teatral; y un espacio propio para la actividad del grupo, por la imposibilidad de llevarlos a cabo tendré que adecuarlos a mi realidad teatral, y finalmente otros me resultan totalmente ajenos, como la idea de crear un rito mágico-religioso ya que en nuestro entorno ciudadano, nos acercamos más hacia los ritos sociales que a los planteados por Grotowski. Todo ello dará como resultado un modelo híbrido en el que los elementos insoslayables del modelo grotowskiano serán esenciales, pero otros serán sustituidos o desechados una vez que se hayan situado las premisas de éstos, las condiciones reales del proyecto escénico y su confrontación teórico-práctica a través de mi propia experiencia.

#### **3.1. Puesta en escena**

##### **3.1.1. Realidad ideológica.**

Las condiciones económicas de nuestro entorno, obstaculizan en repetidas ocasiones la concreción de trabajos de dirección escénica con una ambición profesional en cuanto a requerimientos de producción. Esto me ha llevado a considerar otras posibilidades en las que el aspecto económico no sea tan importante. En ello hay un punto de contacto con Grotowski, la búsqueda de un teatro pobre en contraposi-

ción a un teatro rico, imposible de realizar en las condiciones en las que me desenvuelvo y se desenvuelve, en general, el teatro universitario o el no tradicional.

"Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc." (GROTOWSKI:1968:13).

Mi concepción del teatro como un rito, es una coincidencia más con Grotowski, pero mientras este lo concibe como un rito mágico-religioso; yo observo la puesta en escena primordialmente como un rito social. El laboratorio de Grotowski trabajaba en un ámbito casi provinciano en el que se daban las condiciones propicias para: la contemplación, el paso lento del tiempo, la convivencia casi familiar de los miembros del laboratorio y finalmente un grupo de espectadores cautivo.

En una ciudad como la nuestra, ninguno de estos factores es posible. La contemplación es sustituida por algo espectacular que llame inmediatamente nuestra atención. El tiempo -por múltiples factores como transportación, economía, etc.- pasa vertiginosamente. La convivencia entre los miembros del grupo de actores con los que trabajo, se encuentra regida principalmente por la brevedad de tiempo que podemos dedicarle al mismo. Por las características de la institución donde se realiza la puesta en escena es necesario aceptar nuevos integrantes constantemente, y así el trabajo de integración grupal se ve obstaculizado por estos motivos; y asimismo la necesidad de realizar otras actividades como trabajo escolar, extra-escolar y las relaciones con su grupo familiar, impiden este lazo casi monacal que propone Grotowski.

Las grandes diferencias socioeconómicas que rigen a nuestro país, y por ende a nuestra ciudad, me han creado la necesidad de cuestionar

tanto a mis estudiantes-actores, como a mi misma, los problemas sociales a los que nos enfrentamos diariamente, y de ello surge la necesidad de transmitirlo también a los espectadores.

### 3.1.2. Realidad estética.

#### 3.1.2.1. Teatro pobre.

Comparto las afirmaciones de Grotowski de que el teatro puede dejar de ser una síntesis de varias artes -búsqueda de un teatro pobre- y que lo que deberá permanecer como esencial es la relación actor-personaje/ espectador.

“Desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scène*)” (GROTOWSKI:1968:13).

#### 3.2.1.2. Espacio.

Si bien es cierto que la idea de un espacio permanente que se pueda renovar en cada montaje, es muy atractiva, existen impedimentos reales como la carencia de espacios, la dificultad para conseguirlos o los excesivos costos de renta, que hacen difícil llevarlo a cabo.

“Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores.” (GROTOWSKI:1968:14)

Ante la carencia de un local propio, la creación de un espacio adecuado a cada representación se vuelve un factor casi imposible de realizar, ya que requiere gastos de producción y de tiempo suficiente para la construcción del mismo. Mi propuesta para solventar este problema

consiste en la creación de un espacio con el mínimo de elementos y que pueda ser adecuado a los distintos locales donde se presente. Un espacio acorde al montaje que se llevará a cabo, y procurando mantener el concepto original.

(En mi experiencia como directora en el montaje de *La Marquesa de Sade* de Yukio Mishima, concebí la obra para un espacio determinado, el cual me sería facilitado para ofrecer una corta temporada, sin embargo esto no fue posible y el montaje después de su estreno, tuvo que ser trasladado a dos locales diferentes, modificando totalmente el concepto original. Incluso en uno de estos locales, dadas las dimensiones y la premura de tiempo, la construcción escénica resultó totalmente inservible.)

### 3.2.1.3. *Entrenamiento actoral.*

La premisa de Grotowski de un actor totalmente maleable y con su instrumento de trabajo -su propio cuerpo- completamente puesto al punto, es una meta inalcanzable para mí, dadas las condiciones anteriormente comentadas. No obstante, pese a estas aparentes contradicciones, yo busco mediante un entrenamiento no constante, pero sistemático, que los actores de mi taller se desprendan de estereotipos y que paulatinamente venzan sus inhibiciones, no en el sentido exhibicionista, sino en el del encuentro con su verdadero ser. La idea grotowskiana de que los actores deben ensayar casi en secreto y presentar su trabajo cuando esté totalmente terminado, es ideal; en mi caso en distintas ocasiones voy mostrando el trabajo a otros miembros del taller durante las distintas etapas del proceso, situación que me ayuda a verlos desenvolverse y poder corregir algunas deficiencias. La idea de respeto es compartida con Grotowski y es manejada como un primer lineamiento dentro de mi taller.

Mis actores no poseen el entrenamiento riguroso planteado por Grotowski, pero no descuidamos este aspecto. Son sometidos a ejerci-

cios de concentración, de reflejos, de coordinación, de agotamiento, vocales (dándole especial importancia a los resonadores), todo ello limitado al poco tiempo del que disponemos para ofrecer los resultados que la institución me exige, y de sus propias capacidades como actores aficionados.

#### 3.2.1.4. *Trabajo en equipo.*

Tomo del director polaco su concepto de trabajo de equipo en donde cada miembro del taller tiene una o varias tareas específicas que desarrollar. También es importante que dentro de la tarea del actor-personaje, éste tome en cuenta la creación de su "partitura" de trabajo que consiste en que cada gesto, movimiento, acción y palabra estén vinculados entre sí y tengan un significado dentro de un todo.

#### 3.2.1.5. *Relación espacio-espectador.*

La ruptura con el espacio tradicional "a la italiana" resulta muy interesante ya que la relación actor-personaje/espectador no va a darse de la manera tradicional en la que el espectador permanece apartado de lo que sucede en escena.

En distintos montajes he buscado esta alternativa. En ***La noche de los asesinos*** de José de Triana el espectador estaba sentado alrededor y muy cerca de los actores, cuyo único recurso escenográfico consistía en una mesa y una silla; en ***La Marquesa de Sade*** el espacio era un círculo en que el espectador estaba incluido formando parte del salón de ***Madame de Montreuil***. Cuando he utilizado un espacio a la italiana he procurado que sea con el concepto de "teatro de cámara", es decir con muy pocos actores y en un espacio pequeño en que el espectador se encuentre nuevamente, muy cerca del actor. Creo que el espectador debe sentirse involucrado con la acción y con el actor.

Como observamos en la propuesta estética de Grotowski la gente que asiste a sus funciones teatrales es un espectador habituado a asistir a sus representaciones y por lo tanto espera algo específico de lo que va a presenciar. En el caso de mis montajes hay un público totalmente heterogéneo que responde a la realidad de nuestro entorno. Un público que se deja guiar por la publicidad, que busca en el teatro la evasión y el entretenimiento, en síntesis un teatro comercial. En esta ocasión se buscará atraerlo por otras vías distintas de las convencionales, como sería el despliegue de elementos previos a la representación que fomenten el misterio sobre lo que se va a presenciar, esto les creará una expectación que finalmente se transformará en la testificación de un hecho que no estamos acostumbrados a presenciar, buscando que se sientan involucrados y testificando la acción. Podrán aceptarlo o rechazarlo pero será un resultado diferente del que acostumbraban obtener del teatro.

### **3.2. Espectador**

#### **3.2.1. Universo ideológico.**

El hombre moderno paulatinamente va dejando de lado los rituales mágicos y religiosos por otros de índole social como: las luchas, las corridas de toros, las celebraciones de quince años y las bodas, por citar algunos. El teatro pese a que sus orígenes son rituales ha dejado de ser un rito para convertirse en un mero entretenimiento. Yo planteo al teatro, lo mismo que Grotowski, como un ritual pero más acorde con lo social que con lo religioso. El acto sacrificial del actor como chivo expiatorio será sustituido por un acto en que el actor nos muestre su verdad de actor-personaje y el espectador logre una identificación con su realidad social a través de él. Se busca una confrontación en varios sentidos, primero del actor-personaje con él mismo y a través de él con el espectador. Para esto se requiere que el espectador esté integrado dentro de la acción -aunque sólo como testigo-, en un espacio pequeño

**y cercano al actor-personaje. En esta situación, al espectador le resultará más difícil permanecer ajeno a la acción que se lleva a cabo, y se sentirá provocado y confrontado.**

#### 4. ELEMENTOS APROVECHABLES DEL TEATRO POBRE PARA LA PUESTA EN ESCENA DE *EL ARBOL DE ELENA GARRO*

Enumeraré las constantes teatrales que conforman el concepto teórico de Grotowski, y, en contraposición, los elementos que serán incorporados al montaje de la obra mencionada.

##### 4.1. Texto

###### 4.1.1. El texto grotowskiano.

Grotowski toma el texto como una fuente primigenia de un proceso creativo y lo transforma y adecua a su condiciones espaciales y a su propuesta estética, durante el proceso, irá transformando al texto, por medio de interpolaciones, cambios de orden, asociaciones de ideas, supresión y agregado de partes, todo ello buscando no traicionar al autor.

Ludwik Flaszen manifiesta en este sentido lo que ha hecho Grotowski con *Akropolis* de Wyspianski

"El estilo poético es la única cosa que pertenece al autor. La obra ha sido transformada según las condiciones del escenario, totalmente diferentes de las que planteó el poeta. Es una especie de contrapunto que se enriquece con asociaciones de ideas que ponen de relieve como resultado secundario de la empresa un concepto específico de la técnica: la carne verbal de la obra ha sido trasplantada e injertada en las vísceras de una escenografía totalmente ajena." (GROTOWSKI:1968:56-57).

Grotowski tomaba textos ampliamente conocidos, pero al adaptarlos para sus fines, los transformaba, buscando en ellos los arquetipos sobre



los cuales apoyaba su discurso escénico. La idea principal subyacía en la búsqueda de nuevos valores, para reemplazar a los viejos valores que son, principalmente, religiosos. Elegía un arquetipo como pivote y remodelaba el texto. Eliminaba las partes que no consideraba importantes, y el resultado final era totalmente respetado por los actores.

Para Flaszén el texto permanece reconocible y se asemeja a la labor de un compositor que utiliza un tema conocido para hacer variaciones, en ellas se reconoce el tema pero es modificado con el lenguaje propio del compositor.

"Pretende imprimírle su propia visión a la obra y la relación de ese escenario con el texto original es la relación que existe entre una variación y el tema musical original." (GROTOWSKI:1968:75)

#### 4.1.2. Adaptación del texto de Elena Garro

Para mí siempre ha sido importante la ayuda de un consejero literario en mis montajes, el papel de **dramaturgista** en el sentido alemán del término, cobra un particular relieve y es una área que no me siento capacitada para abordar, por ello establezco comunicación con un dramaturgista de lo que considero importante del texto, y a lo que quiero dar un significado preciso. En esta ocasión ha colaborado conmigo Rosa María Ruiz, con quién he trabajado en adaptaciones de montajes anteriores de la misma Elena Garro y otro de Federico García Lorca.

El texto de Elena Garro es un texto que presenta un gran material para un acercamiento a las teorías del Teatro Pobre; es arquetípico en el sentido de que explota un sentimiento de búsqueda, de pertenencia, compartido por una sociedad en particular. Igualmente, el hecho de que se necesiten pocos personajes y que éstos representen un rotundo contraste entre dos rangos sociales agregó más atractivo para este fin. Sin embargo, el texto tuvo modificarse pues las necesidades de producción y el intento de darle un enfoque de rito social, impedía con-

servar el estilo realista de la obra.

Para la adaptación, establecí claramente que mientras quería conservar el lenguaje poético de la autora, el aspecto realista constituía un estorbo. Con relación a esto último los personajes de Marta y Luisa se desenvuelven en un ámbito onírico, de ensoñación que termina por convertirse en una pesadilla.

Era importante para mí resaltar todas las escenas en las que los rituales aparecen: el camino para llegar a Marta (**vía crucis de Luisa**), la mención de la obscuridad en contraposición de la luz e invocación del demonio (**Iniciación**), el baño de Luisa (**purificación**), , el asesinato de Marta (**sacrificio**) y sobre todo el sentido de pertenencia con sus iguales, que la lleva a realizar todo lo anterior.

Cabe mencionar que Elena Garro realizó un cuento homónimo que tomé como referencia y complemento, pues aclara algunas situaciones que en la obra de teatro quedan sin clarificar. En ambos Elena Garro refleja también una problemática social nacional que queda manifiesta en la siguiente cita:

"En *El árbol*, ya sea cuento o teatro se muestran dos personajes que evidencian los contrastes de una sociedad basada en la injusticia. En este sistema el dinero es el que determina el mayor o menor grado de importancia de las personas. Hay un muro cerrado para el pobre, circunstancia que lo hace rencoroso y callado." (RIOS:1973:40).

## 4.2 Producción

### 4.2.1 Vestuario

#### 4.2.1.1. *Uso del vestuario en Grotowski.*

El vestuario para Grotowski se ciñe a una completa funcionalidad. En su diseño intervienen los propios miembros del laboratorio improvisando durante los ensayos con distintas posibilidades. En ocasiones basta un ensayo para deshacerse de todo un diseño tentativo, como lo manifiesta el propio director para *Apocalypsis cum figuris*.

"*El Oscuro* era vestido como un ciego: pantalón y zapatos, como si lo hubiese vestido la familia, hasta los anteojos oscuros; además traería bastón blanco y capote. Luego fue suficiente un ensayo para que se pudiese eliminar todo eso; para descubrir lo que había buscado por semanas en las discusiones con el escenógrafo." (JIMENEZ/CEBALLOS: 1985:169).

Grotowski ve en el vestuario no un elemento que facilite los cambios de rol o estado del personaje, el actor-personaje tendrá que valerse de su mismo trabajo actoral para denotarlos. En la misma obra citada, el propio Grotowski describe detalles del vestuario que lo ratifican.

"Estaban vestidos con modernos trajes blancos, no claramente caracterizados, quizás sólo algún ocasional detalle distintivo. *Judas* vestía con elegancia barata una camisa que le colgaba fuera de la chaqueta, como después de un "reventón"; el futuro *Simón Pedro* estaba postrado, envuelto en una especie de poncho blanco que tomaría el significado de un hábito talar, en el momento en el que él se convertía en el maestro de ceremonias y el antagonista principal de Cristo." (CEBALLOS/JIMENEZ: 1985: 144-145)

En *Akropolis* la descripción que hace Flaszen del vestuario es muy significativa.

"Los trajes son bolsas llenas de agujeros que cubren cuerpos desnudos. Los agujeros forrados con tela que sugiere carne desgarrada; a través de los agujeros se ve directamente un cuerpo deshecho. Pesados zapatos de madera cubren los pies; las cabezas llevan gorros anónimos. Es una versión poética del uniforme del campo de concentración. Esta uniformidad despoja al hombre de su personalidad, borra los signos distintivos que indican sexo, la edad y la clase social. Los actores se convierten en seres completamente idénticos. Son sólo cuerpos torturados." (GROTOWSKI:1968:58-59)

Al actor personaje le está permitido que pueda valerse de adecuaciones sencillas a su vestuario inicial para mostrar metamorfosis y podrá valerse también de lo que pueda crear en el momento que esté en el espacio teatral.

#### 4.2.1.2. *Propuesta*

Comparto con Grotowski la idea de que el vestuario debe ser totalmente funcional, de que no deben haber postizos, ni facilitarle al actor cambios de rol o estado del personaje. También comparto la idea de la participación del actor en su diseño de vestuario.

En este sentido mi idea es muy específica en cuanto a algunos aspectos. Los dos personajes usarán ropa contrastante en color. El material del que este confeccionada será igual. Marta usará el vestuario de color oscuro y limpio. Luisa por su parte aparecerá con un vestuario de color claro, sucio y maloliente (más adelante ahondaré en este aspecto), además llevará en su morral otra muda de ropa similar a la

anterior, pero limpia. El cambio de vestuario se realizará después de tomar un baño en escena. Para esta escena será necesario conservar el dejo de pudor que he concebido para Luisa y para ello deberá contar con un fondo de manta que no permitirá que su cuerpo se exhiba en la escena.

Las actrices basándose en esta idea central, pueden proponer y probar distintos vestuarios.

#### 4.2.2. Maquillaje.

##### 4.2.2.1. *Conceptos de Grotowski sobre el maquillaje*

El maquillaje es prohibido y el actor debe transformarse a sí mismo conforme sea necesario a través de postura, movimiento, expresión facial, o improvisación con cualquier prenda que pueda estar usando.

“Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su vestidos antes de la representación. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando la expresión del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transustanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio” (GROTOWSKI: 1968:15).

El mismo Grotowski propone la utilización de una “máscara orgánica” creada por el actor con sus músculos faciales.

"...de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra. Mientras el cuerpo entero se mueve de acuerdo con las circunstancias, la máscara permanece fija en una expresión de desesperación, sufrimiento e indiferencia." (GROTOWSKI: 1968:63-64).

#### 4.2.2.2. *Propuesta*

Durante mis anteriores montajes he utilizado distintas técnicas de maquillaje que van desde el apegado al expresionismo, hasta el maquillaje teatral que resalta los rasgos del actor. Para este montaje prescindiré del maquillaje de la misma forma que lo propone Grotowski.

En lo que respecta a la "máscara orgánica" que propone el director polaco, constituye un rigor actoral que aún no he alcanzado con mis actrices. Me propongo utilizar mi "interpretación personal" de la "máscara orgánica" de Grotowski en ciertos momentos como en la locura de Luisa y el miedo de Marta. Durante el resto de la obra, las actrices conservaran una expresión apegada al realismo.

#### 4.2.3. *Utilería y objetos de representación.*

##### 4.2.3.1. *La utilería y los objetos de representación en Grotowski.*

La utilería es tratada por Grotowski como una extensión de los movimientos y gestos actorales, toda se selecciona por su funcionalidad y por sus potencialidades múltiples.

"Además, si se hacía necesario el uso de objetos, se tomaban las cosas que se encontraban a la mano en el teatro." (JIMENEZ/CEBALLOS: 1985:166).

Grotowski utiliza para *Akropolis* toda una serie de objetos metálicos que para él son esenciales para denotar toda una serie de significados que Ludwik Flaszen conoce y describe

"A mitad del cuarto está situada una enorme caja, hay desperdicios metálicos que se amontonan encima de ella: chimeneas de estufas de varias longitudes, de diversos tamaños, una tina, clavos, martillos, una carretilla. Todo es viejo, oxidado y parece provenir de un almacén de desperdicios. Lo real en la utilería es el óxido y el metal. A partir de ellos progresa la acción, y los actores construirán una civilización absurda; una civilización de cámaras de gas que anuncian las chimeneas de las estufas que decorarán todo el cuarto a medida que los actores las cuelgan de cuerdas o las clavan al piso. De esta manera establece el paso del hecho a la metáfora" (GROTOWSKI:1968:58).

"Cada objeto tiene usos múltiples. La tina es una tina normal y corriente; por otro lado es una tina simbólica: representa todas esas tinajas en que cuerpos humanos fueron procesados para hacer jabón y cuero. Colocada hacia arriba la misma tina se convierte en el altar frente al cual un asilado canta una oración. Colocada en un lugar muy alto, se convierte en el lecho nupcial de Jacob. Las carretillas son instrumentos de trabajo cotidiano; se vuelven ataúdes extraños para transportar cadáveres. Colocados contra la pared son al mismo tiempo troncos de Hécuba y Príamo. Transformada por la imaginación de Jacob, una de las chimeneas de la estufa se convierte en una novia grotesca." (GROTOWSKI: 1968:62-63).

#### 4.2.3.2. *Propuesta*

Comparto la idea de Grotowski, de utilizar los objetos que estén más a la mano, que sean funcionales y que denoten distintos significados. En este sentido cabe citar a Pavis:

"El objeto no se reduce a un solo sentido o nivel de captación. El mismo objeto a menudo es utilitario, lúdico, simbólico, según los momentos de la representación y sobre todo según la perspectiva de la captación estética. Por lo tanto, funciona como un experimento proyectivo de Rorschach y estimula la creatividad del público" (PAVIS:1990:33B).

Para el montaje de *El árbol*, utilizaré: tres sillas viejas, una tina redonda metálica oxidada, dos botellas de suero con sus pedestales (que pueden ser dos tubos cualquiera), un cuchillo, un vaso con agua, agua y finalmente el mismo cuerpo de Marta ya que como lo señala Anne Ubersfeld:

"El espacio teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia, relativa, es variable. Son estos elementos:

- los cuerpos de los comediantes,
- los elementos del decorado,
- los accesorios." (UBERSFELD:1989:137).

Marta simbolizará el árbol que se seca paulatinamente y el abrazo de Luisa dará fin a su existencia.

Las tres sillas viejas podrían ubicarnos en cualquier lugar, un hospital psiquiátrico por ejemplo. Al mismo tiempo representaría metafóricamente el poder y la seguridad.

La tina es un objeto que contiene agua purificadora, es un objeto viejo y oxidado que nos remite a un lugar descuidado y olvidado. Es a la vez una pila bautismal en la que Luisa se purificará. Será también por la acción de la caída de una gota de agua y por la oxidación de la misma un depositario del paso del tiempo.

Las dos botellas de suero pendidas del pedestal, una goteando sobre la



tina, y la otra sin utilizarse en otro lugar del espacio teatral. Tendrán diversos significados: juntas nos remitirán a un hospital, separadas la que gotea simbolizará la vida y la otra la muerte.

El vaso de agua que será accidentalmente derramado por Marta, será el detonador de la obra. El cuchillo es a la vez un tesoro para Luisa y el segador de la vida de Marta. Es la llave que abre las puertas del regreso a su lugar de pertenencia.

#### 4.2.4. Iluminación.

##### 4.2.4.1. *El uso de la iluminación en Grotowski.*

Los efectos de iluminación muy elaborados no forman parte del mundo grotowskiano, él prefiere fuentes fijas. Pueden existir áreas brillantes y oscuras, luces de velas o sistema de iluminación intensa, dependiendo de la producción.

El propio Grotowski describe su espacio e iluminación para *Apocalypsis cum figuris*.

"Era sólo un cuarto vacío, sin ventanas, con paredes oscuras. En un rincón del piso, dos reflectores habían sido inclinados hacia lo alto." (JIMENEZ/CEBALLOS:1985:144).

Su particular tratamiento de la iluminación incluye al público como partícipe de la representación y además como una fuente de iluminación

"Abandonamos los efectos de luces y esto nos reveló una gran escala de posibilidades para que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Es particularmente significativo comprobar

que una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación. Además se descubrió otro hecho: los actores, como figuras de pinturas de El Greco, pueden "iluminar" mediante técnicas personales y convertirse en una fuente de "iluminación artificial". (GROTOWSKI: 1968:15).

Esto quiere decir que los actores sirven de pantallas para reflejar la luz: una tela blanca refleja más que una gris.

#### 4.2.4.2. *Propuesta*

Al igual que con el maquillaje, he iluminado de diversas maneras mis montajes anteriores. Sin embargo por las limitantes de muchos de los foros a los que he llevado las obras que he dirigido, me he visto obligada a pensar en trabajar con fuentes fijas, sobre todo cuando se piensa en un espacio que no sea "a la italiana". Mientras Grotowski ha llegado a esta conclusión por una convicción estética, yo lo he hecho por una total falta de recursos.

Mi espacio tendrá fuentes fijas de luz que iluminarán las cuatro áreas que he concebido para desarrollar las acciones y además conservaré la idea grotowskiana de iluminar al público, integrándolo como parte de la escenografía del montaje. Generalmente Luisa reflejará la luz ya que su vestimenta será clara. Utilizaré además una veladora para iluminar el rostro de Luisa en la escena final.

#### 4.2.5. Espacio

##### 4.2.5.1. *El uso del espacio en Grotowski.*

Grotowski abandona la idea del proscenio tradicional, en favor de un espacio sin divisiones, completamente flexible que pueda ser re-arreglado.

Un gran espacio rectangular parecido a un garage o bodega en Wraclaw donde estaba situado el Laboratorio de Grotowski y mismo en el que se ofrecían los montajes al público, fue un espacio no tradicional que fue tratado junto con la colaboración del arquitecto Jerzy Gurawski de una gran variedad de maneras, cada una concebida para cada montaje, en todos ellos era importante la situación del espectador.

"Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado". (GROTOWSKI: 1968:14).

En *Sakuntala* y en *Caín* el espacio fue concebido para que los actores deambularan entre los espectadores que adquirían así un papel pasivo. En *Akropolis* y en *Kordian* se construyeron estructuras entre los espectadores a los que provocaron sentimientos de presión, congestión y limitación de espacio. En *El príncipe constante* se construyó un corral alto alrededor de los espectadores creando en ellos el sentido de transgresión moral.

En su último montaje *Apocalypsis cum figuris* llega a la conclusión de prescindir de cualquier objeto y utiliza un espacio totalmente desnudo.

"Trabajábamos aún con los objetos, con las bancas, pero un día descubrí que la ausencia de bancas resultaba aún más interesante. La ausencia de todo." (JIMENEZ/CEBALLOS: 1985:168).

#### 4.2.5.2. Propuesta.

Comparto totalmente la premisa de renunciar al espacio "a la italiana", originalmente el montaje está concebido para un espacio rectangular y pequeño (una galería) a la que dividiré en cuatro estaciones y en donde el público estará sentado alrededor y al centro de ellas. Cada una de las

cuatro áreas representará una estación del via crucis de Luisa. En sentido inverso a las manecillas del reloj, las estaciones contendrán los siguientes elementos: la primera una silla y un vaso con agua; la segunda una tina y encima de ella una botella de suero con su pedestal, que goteará durante toda la obra; la tercera una silla; y la cuarta una silla y una botella de suero también en su pedestal, pero sin abrir.

#### 4.2.6. Música.

##### 4.2.6.1. *El uso de la música en Grotowski*

La particular postura de Grotowski sobre la música en sus montajes está vertida en el siguiente comentario

"La eliminación de la música (viva o grabada) que no haya sido producida por los mismos actores permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje". (GRO-TOWSKI:1968:16).

Grotowski exige de sus actores la total utilización de sus herramientas vocales, durante los ensayos. El actor debe cantar en repetidas ocasiones melodías recordadas o improvisadas acompañando tareas físicas específicas, y es ahí donde se gestan en muchas ocasiones los cantos utilizados en los montajes.

En *Apocalypsis cum figuris* según nos lo señala Konstanty Puzina describe como cantan lo mismo melodías gregorianas y éxitos como *Guantanamera* que en esta ocasión es utilizada como un elemento de ruptura.

"Un coro canta un himno bien notorio: *El está colgado en la Cruz*

(...); luego de súbito el grupo comenzaba a cantar Guantanamera (aquel éxito cubano de los años 60 que tocaba casi todas las noches el conjunto Monopol del hotel de Wrocław), y al final se desencadenaban en una danza frenética y orgiástica". (JIMENEZ/CEBALLOS:1985: 147,149).

Los objetos pueden convertirse mediante golpeteo en instrumentos musicales. Ocasionalmente un instrumento musical es introducido. En la siguiente cita de Flaszen sobre *Akropolis* se describe como los diversos objetos metálicos se convierten en musicales y un instrumento es introducido con una función determinada

"Este mundo de objetos representa los instrumentos musicales de la obra: la cacofonía monótona de la muerte y del sufrimiento sin sentido, el ruido del metal contra el metal, el resonar de los martillos, el rechinado de las chimneas de la estufa entre las que resuena la voz humana. Unos clavos que tañe un asilado evocan la campana del altar. Hay un solo instrumento musical concreto, un violín; su *Leitmotiv* se utiliza como fondo lírico y melancólico para subrayar una escena brutal, o como un eco rítmico de los silbidos y órdenes de los guardias. La imagen visual esta acompañada casi siempre por una imagen acústica." (GROTOWSKI:1968:63).

#### 4.2.6.2. Propuesta.

Durante mis montajes anteriores, he considerado la música como un elemento esencial, en todos ellos he utilizado música tanto original como de distintos autores por medio de grabación.

Para este montaje aplicaré las ideas grotowskianas de que la música sea producida en vivo por los mismo actores, valiéndose de su voz (aunque mis actrices no tienen un entrenamiento vocal y auditivo suficiente), así como del golpeteo rítmico de objetos. Luisa y Marta can-

turrearan en una escena respectivamente. Luisa golpeará el piso y sus muslos, con cada mención del demonio, esto lo hará tanto con sus palmas como con el cuchillo, que será utilizado en la obra.

Además se utilizarán dos botellas de suero, una de las cuales tendrá un regulador de goteo, esta última estará situada encima de una tina de zinc, por lo que producirá un sonido constante y obsesivo, que significará tanto el paso del tiempo, como el agua que constituye un elemento importante durante toda la obra.

### **4.3. Entrenamiento actoral**

#### **4.3.1. Entrenamiento físico**

El entrenamiento físico para Grotowski es fundamental. Se ha valido de los ejercicios rítmicos de Dullin, las reacciones de extroversión e introversión de Delsatre, el trabajo de acciones físicas de Stanislavsky, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov, así como técnicas de entrenamiento orientales tomadas de la ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el teatro No de Japón, pero no como una síntesis de técnicas sino como una vía para la destrucción de obstáculos.

Originalmente enfatizó en el yoga, pero concluyó que las metas de alcanzar la negación a través de la total concentración, son ajenas a la actuación. Sin embargo conservó muchos ejercicios de esta disciplina que combina con un sinúmero de ejercicios vocales y gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima. Insistía en que los ejercicios físicos son inútiles si no se extienden al reino de lo psicológico en el que mediante un proceso de asociaciones, los impulsos interiores sean buscados y liberados. La meta será eliminar cualquier tipo de bloqueo físico o psíquico en el actor para conseguir un "despojamiento" en escena.

Los procesos del entrenamiento grotowskiano permanecen celosamente guardados dentro de su laboratorio, se exige un respeto y un absoluto silencio en todo lo que respecta a este punto, sin embargo en algunos textos, podemos recibir a cuentagotas algunos elementos proporcionados por diversas fuentes bibliográficas.

Grotowski mismo señala algunos aspectos importantes de su trabajo en el entrenamiento físico del actor.

"El punto de partida del entrenamiento es el mismo para todos. Sin embargo, tomemos como ejemplo los ejercicios físicos. Los elementos de los ejercicios son los mismos para todos, pero cada uno debiera llevarlos a cabo de acuerdo con su propia personalidad. El espectador debe advertir fácilmente las diferencias de acuerdo con las personalidades individuales.

El problema esencial es darle al actor la posibilidad de trabajar "en seguridad". El trabajo de un actor está en peligro; está sometido siempre a la continua supervisión y observación. Se debe crear una atmósfera, un sistema de trabajo en el que el actor sienta que todo lo que haga será entendido y aceptado. Es justamente en el momento en que el actor comprende esto cuando se revela." (GROTOWSKI:1968:180).

La magia del teatro según Grotowski radica en que el actor vuelva normal lo que el espectador considera imposible. El actor grotowskiano está obligado a sobrepasarse a sí mismo, entrenándose más allá de los límites de su propia resistencia, de tal modo que sus cuerpos, caras y acciones se puedan transformar de acuerdo a los requerimientos de la representación.

#### 4.3.2. Búsqueda de espontaneidad

Grotowski considera a la improvisación durante la representación como una evasión. Considera necesario establecer una partitura y una línea de elementos fijos. Esta es la razón por la cual una investigación que busca disciplina y estructura es tan inevitable como una búsqueda de espontaneidad, pero la búsqueda de esta sin orden conduce al caos. Por lo tanto cada momento en una producción debe ser ejecutado con absoluta precisión y de acuerdo a un plan previamente fijado.

#### 4.3.3. Entrenamiento físico y búsqueda de la espontaneidad en el Taller de teatro que dirijo.

El entrenamiento físico que realizan los miembros de mi taller es limitado tanto al tiempo como al espacio con que cuento para realizar estos ejercicios. El espacio que se le ha asignado a mi taller es un lugar pequeño, cerrado y con piso de mosaico. En él realizamos ejercicios de: coordinación motriz, de relajación, de concentración, de expresión corporal y gestual. Realizamos también ejercicios de improvisación que deben ir puliendo, y así formando una partitura de acuerdo a cada montaje que se esté realizando. Todo ello se desarrolla en un clima de respeto, de disciplina, y conservando la individualidad de cada uno de ellos. En esta atmósfera de cordialidad y respeto el actor va despojándose de inhibiciones y además la observación constante de su mismo trabajo lo hace desprenderse paulatinamente de los clisés a los que los medios los han acostumbrado.

A través de improvisaciones constantes se va buscando y generando esta espontaneidad de la que habla Grotowski, sin embargo se conserva el rigor y el apego a la partitura que se concibe para cada montaje.



Para mí sería ideal contar con los medios, y la disposición -en todos sentidos- de los miembros del Laboratorio de Grotowski, sin embargo es en este punto dónde por las condiciones específicas y limitantes en que mi taller se desenvuelve, en que me veo alejada del director polaco.

Para el montaje de *El árbol*, he solicitado a las actrices que se sometían además a un entrenamiento dancístico y a un entrenamiento consistente en algunos ejercicios de yoga y en la creación de pequeñas partituras en las que unen movimiento y texto.

#### 4.4. Entrenamiento vocal

##### 4.4.1. El entrenamiento vocal grotowskiano.

Para Grotowski es muy importante el entrenamiento vocal y debe darse especial importancia a la conducción de la voz

"El espectador debe sentirse circundado de la voz del actor como si viniera de cualquier dirección y no sólo desde el lugar donde el actor se encuentra; hasta las paredes deben hablar con la voz del actor." (GROTOWSKI:1968:110).

Para ello hace especial hincapié en que la voz del actor debe producir sonidos y entonaciones no imitables por el espectador.

Señala dos como las condiciones esenciales para un adecuado funcionamiento de la voz del actor: la columna de aire debe escapar con fuerza sin encontrar ningún obstáculo; y el sonido debe amplificarse mediante los resonadores fisiológicos.

Como punto de partida toma una correcta respiración. El prefiere la respiración total que es una combinación en la que interviene tanto la parte superior del tórax como la parte baja del abdomen, pero señala

que no se debe ser dogmático, ya que cada actor está constituido fisiológicamente de distinta manera. Para sus ejercicios de respiración utiliza técnicas del Hatha Yoga y del teatro clásico chino.

La laringe debe permanecer abierta y para ello se vale de los ejercicios del doctor Ling, profesor de la Academia de Medicina de Shangai y al mismo tiempo profesor de la ópera de Pekín.

Utiliza ejercicios para los resonadores comunmente trabajados en el canto y el teatro, el de la cabeza, el pecho y la nariz; pero además: el resonador laringe del teatro africano y oriental; el resonador occipital del teatro clásico chino; y toda una serie de resonadores como el maxilar, los situados en las partes inferiores y superiores de la espina y los del abdomen. En síntesis el empleo de todo el cuerpo como resonador.

Considera básico el establecer una base de la voz (apoyo) y lo consigue por distintas vías. La colocación de la voz debe considerarse para un actor y no para un cantante.

Considera indispensables toda una serie de ejercicios para destacar la "voz orgánica", y otras posibilidades como la imaginación vocal (emisión de sonidos inusitados) y la opción de utilizar artificialmente registros poco naturales sin esconder su procedencia artificial. También recomienda que si se padece de un pequeño defecto vocal, hay que explotarlo de diferentes maneras.

Con respecto a la dicción Grotowski considera que la regla básica consiste en:

"...expirar las vocales y "masticar" las consonantes". (GROTOWSKI: 1968:133).

esto es válido para la lengua polaca pero no así para el español.

Complementa su idea afirmando que en la vida no existe un solo tipo de dicción, sino que variará de acuerdo a la edad, la salud o el carácter y la estructura psicosomática del individuo. En este último punto es muy interesante su propuesta.

"El actor debe subrayar, parodiar, exteriorizar los motivos interiores y las fases psíquicas del personaje que está representando y modificar su pronunciación al utilizar un nuevo tipo de dicción." (GROTOWSKI:1968:134).

Finalmente recomienda no abusar de las pausas y explotar los errores de dicción o de movimiento como un efecto dentro de la representación.

#### 4.4.2 Trabajo vocal en el taller que dirijo.

La técnica vocal de Grotowski requiere de un gran entrenamiento físico, de una total dedicación, y representa un ideal. Por mi parte gracias al trabajo como ayudante de profesor en la materia de *Interpretación verbal* en la UNAM, entendí que existen otras opciones que dan también excelentes resultados. El actor debe aprender los siguientes pasos para interpretar un papel vocalmente: respiración, apoyo, emisión, colocación, articulación, dicción, entonación e interpretación. Este mismo proceso lo aplico a los miembros del taller. La respiración que se utiliza es la intercostal-diafragmática, (la respiración total señalada por Grotowski) consistente en mantener la caja torácica abierta y empujar al diafragma hacia abajo, permitiendo así que la columna de aire sea más amplia, y siempre esté apoyada. La utilización de la técnica Alexander y del Bel Canto (aplicada a actores y no a cantantes, y en donde se hace énfasis en no "engolar" la voz) son predominantes en el manejo vocal tanto en la UNAM, como en el taller que dirijo.

Al igual que Grotowski se plantea una correcta base de la voz, se debe tener un buen apoyo (costilla abierta y empujar el diafragma hacia

abajo) para una adecuada emisión vocal, así como mantener la laringe abierta y libre de obstáculos. Para emitir el sonido, si hay un buen apoyo, debe sonar sin aire, y sin golpe de glotis, cuando el aire esté agotándose, el sonido termina. La utilización de los resonadores de pecho y cabeza son imprescindibles para colocar bien la voz, la exploración de los demás resonadores propuestos por Grotowski, necesitarían de una mayor entrenamiento corporal. Se trabajan ejercicios de trabalenguas, en donde las vocales son las más importantes, así como el trabajo con algunas consonantes como la **s** y la **r**, de esta forma el actor articula y mejora su dicción. En el siguiente paso lo importante es eliminar vicios de entonación como sobreacentuar, utilizar latiguillos, cantar, o no concluir las "tiradas" con una cadencia. La interpretación está íntimamente ligada con la actuación, y deberá trabajarse junto con las partituras que esté desarrollando el actor.

Para el montaje de *El árbol* he trabajado todo lo anterior, explorando también algunas de las técnicas propuestas por Grotowski para el resonador occipital.

#### **4.5. Recepción.**

Para este apartado tomaré como punto de partida la definición que hace Pavis sobre la recepción o interpretación de la obra por el espectador:

"Actitud y actividad del espectador ante el espectáculo; manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo". (PAVIS:1990:404).

##### **4.5.1. Manejo de los sentidos en el espectador.**

La búsqueda de que el espectador se sumerja en un espectáculo de imágenes y sonidos, es una búsqueda estética e independientemente de que: lo involucre, lo agrada o lo incorpore, esto se logra a través del mundo sensorial. La meta será estimular los sentidos del espectador de

la manera adecuada para hacerle percibir el mensaje deseado.

4.5.1.1. *Que espera Grotowski en cuanto a los sentidos del espectador.*

Los sentidos que Grotowski busca explotar en el espectador son la vista y el oído fundamentalmente. Con la visión de un espacio y una iluminación parca, un maquillaje inexistente, la vista se centra en los actores cuyo entrenamiento físico y vocal, les permitirá realizar cosas que el espectador considera imposibles.

"Los actores han trabajado en tal forma con sus "instrumentos corporales" que el impacto sobre el público, acostumbrado a una interpretación distanciada y artificialmente estilizada es total" (PRIETO/MUÑOZ:1992:148).

El sentido del olfato nos permite incluso percibir el olor que emana del sudor del actor/personaje.

"Dejamos que las escenas más drásticas sucedan frente al espectador, para que esté al alcance del actor, para que pueda sentir su respiración y oler su sudor."(GROTOWSKI:1968:36).

4.5.1.2. *Los sentidos a explotar en el texto de Elena Garro.*

Pretendo que el espectador en este espectáculo se sitúe del lado de Marta, que huelva a Luisa y sienta repulsión por ella, que su olor a mercado, y el pretender acercarse al espectador antes de iniciada la

representación, los haga desear mandarla a bañar. Con esto intento que el espectador se ubique socialmente -con todo lo que ello implica- del lado de Marta y que a lo largo de la obra se cuestione el hecho de qué tan válido es prejuzgar a una persona por un mero prejuicio olfativo.

El sentido del oído será utilizado por el espectador tanto al escuchar los diálogos, como con el sonido del goteo constante del suero sobre el agua, al escuchar el canturreo de las actrices y los golpes rítmicos de Luisa al mencionar al demonio. Si durante el baño de Luisa los espectadores llegaran a ser salpicados, se sentirán agredidos, y el sentido del tacto será estimulado. Todos los sonidos rítmicos, como el goteo del agua que nunca cesará, hará que los espectadores se sientan inquietos y molestos. Las imágenes visuales que presenciarán los espectadores estarán tan cerca de ellos, y algunas contendrán cierta violencia, que provocará que se sientan agobiados e incómodos, más aún si la cara de algunos está iluminada por las fuentes fijas. Como señala Pavis:

"...el público forma un grupo más o menos manipulado por su ubicación en la sala: la iluminación o la oscuridad del recinto, el amontonamiento o la comodidad alveolar tejen una red de relaciones sutiles en el grupo e influyen en la calidad de la recepción" (PAVIS: 1990: 405)

Todo esto para provocar la comprensión del personaje de Luisa que desea regresar al que ella considera su hogar, su lugar de pertenencia.

#### 4.5.2. Evocación de arquetipos para ser cuestionados.

Según Pavis arquetipo en la psicología de Jung es:

"... un conjunto de disposiciones adquiridas y universales del

Imaginario humano. Los arquetipos se encuentran contenidos en el inconsciente colectivo y se manifiestan en la conciencia a través de los sueños, la imaginación y los símbolos." (PAVIS: 1990:38).

Dice también que:

"La crítica literaria (FRYE, 1957) se adueña de esta noción para desvelar, más allá de las producciones poéticas, una red de mitos que tienen su origen en una visión colectiva. Busca la huella de imágenes recurrentes reveladoras de la experiencia y de la creación humana (la culpa, el pecado, la muerte, el deseo de poder, etc.)." (PAVIS:1990:38).

Grotowski utilizó el término "arquetipo" con gran frecuencia como lo señala Puzina.

"Arquetipo se ha vuelto un término de moda en la crítica de hoy en día y Grotowski había sido tan entusiasta de ese término, que lo usaba en exceso. De hecho no estaba aún muy claro, ni siquiera en el sentido jungiano de inconsciente colectivo.". (JIMENEZ/CEBALLOS:1985:144)

El director polaco utilizó imágenes "arquetípicas" en sus montajes para confrontarlos al espectador, sus personajes de Fausto y Twardowski (héroe polaco histórico), son al igual que Prometeo, el Cordero Sacrificial e incluso Einstein, el arquetipo del individuo sacrificado a la comunidad, el chamán que se ha entregado al diablo a cambio de un conocimiento específico.

No hay una regla dorada para representar un solo arquetipo, Grotowski señala :

"Ordinariamente hay varios arquetipos en un texto. Éstos se rami-

fican y entreveran. Uno de ellos es seleccionado como pivote de la obra. Pero hay otras posibilidades. Uno podría, por ejemplo, presentar un conjunto de arquetipos que tuvieran todos ellos el mismo valor dentro de la obra...Todas las facetas del arquetipo son destruidas sucesivamente; nuevos tabúes se levantan de la destrucción y a su vez son destruidos." (REYES PALACIOS:1991: 107n.6).

Esta evocación arquetípica motivará que:

"El teatro se convierte entonces en un exceso y una transgresión: exceso en la impúdica oferta de sí mismo, de la esencia más íntima de su personalidad; y transgresión porque los momentos de verdad existencial crean cortocircuitos con los arquetipos míticos dentro de los cuales se configura la cultura colectiva.". (BERARDINELLI/PICCIOLI/DI GIROLAMO:1985:199).

Para Grotowski existe pues, una categoría de actor llamado arquetípico, un "actor artificial" que puede desarrollar las imágenes tomadas de este inconsciente colectivo.

Para *El árbol*, estarán presentes imágenes arquetípicas claramente especificadas en el texto y en la puesta en escena como: la búsqueda interminable de algo inalcanzable, el sentido de pertenencia y la prisión física y moral -en este caso originada por las condiciones sociales y morales de nuestro medio-. Este tipo de arquetipos podríamos encontrarlos en innumerables personajes tanto históricos, como míticos y literarios.

La búsqueda de una confrontación con el espectador, será a través de la interpretación de lo actores, como también de las imágenes impactantes y provocadoras propuestas en la puesta en escena.



#### 4.5.3 Búsqueda de asociaciones en el inconsciente del público.

Grotowski busca a través de la representación, que el actor/personaje por medio del habla, sonido y gesto despierte asociaciones en el inconsciente del público, en gran medida debe esto a las lecturas de Freud y Jung.

"Por lo tanto, el teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente (no importa como lo llamemos)." (GROTOWSKI:1968:37).

Todos estos gestos, habla y sonidos tienen una equivalencia semiótica que el espectador percibe en muchas ocasiones en el inconsciente tanto individual como colectivo.

Existe un sentido manifiesto y un sentido oculto (máquina de imágenes y de figuras) en las que se orientará a extraer sus singularidades significativas y hacerlas producir un máximo de significación.

En este sentido Puzina habla de *Apocalypsis cum figuris*.

"Los significados se multiplicaron y a la vez se condensaron; el rostro de un actor expresaba una cosa, el movimiento de su mano otra, y la respuesta de su compañero otra más; su voz gruñía amenazante mientras sus ojos brillaban exaltados y su cuerpo se retorció de dolor. El virtuosismo de aquella representación tenía algo de prodigioso, cada signo resultaba maravillosamente preciso, pero todo se fundía y desaparecía como un relámpago. La mitad de este proceso se podía captar solamente de reojo, y si bien la teníamos en nuestra conciencia, necesitábamos ver muchas veces cada escena antes de poder describirla en sus más mínimos detalles y aún entonces se hizo necesario un análisis

cuidadoso de todos los significados encerrados en cada línea; como en una buena poesía". (JIMENEZ/CEBALLOS:1985:142).

Hay en Grotowski una reconquista del teatro como sucesión de imágenes en contraposición al teatro como mero texto. No en balde en sus últimos documentos teóricos propone que el actor sea sometido no sólo a un entrenamiento físico y vocal, sino también plástico.

Por su parte *El árbol* se desarrollará como una ensoñación y en ocasiones el texto estará en contraposición de la imagen (como en el baño de Luisa), al igual que Grotowski buscará que no sea sólo el significado, sino que sean muchos los que con los elementos que manejaré sean captados por el consciente e inconsciente del espectador.

#### 4.5.4. Número de espectadores.

Una de las características del teatro grotowskiano es la cantidad limitada de espectadores para cada montaje. Esta limitante además del espacio en que se presentaba su trabajo obedecía a una conclusión planteada por Grotowski:

"También creo que, si uno busca encontrar, como nosotros lo hicimos, a un espectador más que a un público; quizás sea preferible que la audiencia no fuera numerosa." (JIMENEZ/CEBALLOS:1985:465).

Su Teatro en Wraclaw tenía una capacidad que oscilaba entre 40 a 100 espectadores de acuerdo a cada montaje. Cuando salían de gira, la cantidad de espectadores era totalmente respetada.

Por mi parte la idea original es presentar mi montaje en un espacio específico de dimensiones reducidas, ya que está concebido como teatro de cámara; cuando la obra sea presentada en otros espacios,

procuraré mantener un número de espectadores y una disposición del espacio similar a la original, sin embargo por necesidades institucionales nos vemos en ocasiones orillados a presentarnos en espacios muy grandes, y no muy adecuados, que rompen con mi idea de teatro de cámara. En esas ocasiones tendré que adaptarme al número de espectadores conveniente para esa situación.

## COMENTARIOS.

El profundizar en el estudio de Grotowski y encontrar una base teórica para la realización de mis montajes, ha sido una experiencia llena de descubrimientos, coincidencias y diferencias. Grotowski ha dejado de experimentar con el hecho teatral hace muchos años, sin embargo lo propuesto en *Hacia un teatro pobre* sigue teniendo una gran vigencia en nuestro medio teatral, sobre todo en cuanto a la relación que plantea entre actor-personaje/espectador, su modificación del espacio y el entrenamiento actoral. El mismo Grotowski plantea que nada debe ser dogmático, y que el hombre debe permanecer en una constante búsqueda, la de él se centra en la búsqueda del ser humano a través del teatro primero y después de varios años, en un sentido místico y de una disciplina casi monástica de sus seguidores; la mía es relacionada al teatro, y la didáctica del mismo, aún en condiciones a veces difíciles.

Sería ideal el poder establecer un laboratorio en el que se pudieran aplicar sus métodos contando con gente dispuesta tanto en tiempo, como en actitud, sin embargo mi acercamiento se basa más en la parte práctica de su modelo. La gran mayoría de los intentos que se han realizado en México de aplicar sus métodos tanto de puesta en escena como de entrenamiento no han sido completos, precisamente por las diferencias que existen entre las condiciones en que surgió el Laboratorio de Grotowski en Polonia y en las que se pretendió recrearlo en México.

Grotowski está en contra de aquellos que se jactan de conocer su método en unas cuantas semanas, mi única pretensión en este sentido ha sido tomar algunos de los elementos que a través de fuentes bibliográficas he encontrado y que me han parecido de vital importancia en mi quehacer como directora de un taller de teatro de actores no profesionales.

Al elaborar esta tesina he revalorado a uno de los primeros maestros de actuación que tuve y que seguramente fue uno de los pioneros en aplicar en su método de enseñanza las técnicas grotowskianas en México.

Por otra parte es cierto que el trabajo a nivel teórico está perfilado y documentado, pero el traslado al nivel práctico se ha visto enfrentado a un sinúmero de contingencias que van desde el cambio del reparto original hasta la adecuación del espacio (la creación de un espacio con los mínimos elementos para que pueda ser llevado a cualquier local en que deba presentarse la obra).

Considero que el teatro actual debe convertirse en un rito más social que religioso -como el planteado por Grotowski-. El teatro que yo busco, apefa más a la conciencia social del espectador, aunque no sea en el sentido brechtiano.

## **BIBLIOGRAFIA.-**

Bablit, Denis/Jacquot, Jean, comp.- **Les Voles de la Creation Theatrale**, vol. 1. trad. Rubén Paguaga. París, Centre de la Recherche Scientifiques, 1975.

Beck, Julian.- **The Life of the Theatre**. San Francisco, Ca. City, Light Books, 1974.

Berardinelli, Alfonso/ Piccioli, Gianandrea/ Di Girolamo, Constanzo.- **La cultura del 900**. vol. 2. literatura, teatro, lingüística y semiótica. México, Siglo XXI, 1985.

Bettetini, Gianfranco.- **Producción significativa y puesta en escena**. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Brockett, Oscar G./ Findlay, Robert F. .- **A Century of Inovation**. California, University of California, 1973.

Ceballos, Edgar/ Jiménez, Sergio (ed.).- **Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica**. México, Gaceta, 2a. edición, 1988.

De Ita, Fernando.- **El arte en persona**. México, Árbol Editorial, 1991.

Flores Gutiérrez, Fabián.- **Semiótica Teatral**. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

Grotowski, Jerzy.- **Hacia un Teatro Pobre**. México, Siglo XXI, 1984.

Helbo, Andre.- **Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular**. Buenos Aires, Galerna Lemcke Verlag, 1989.

Helbo, Andre et. al.- **Semología de la representación**. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Pavice, Patrice.- **Diccionario del Teatro.** Barcelona, Paidós, 1980.

Pavice, Patrice.- **L'analyse des spectacles.** París, Nathan, 1996.

Prieto Stambaugh, Antonio/ Muñoz González, Yolanda.- **El teatro como vehículo de comunicación.** México, Trillas, 1992.

Reyes Palacios, Felipe.- **Artaud y Grotowski ¿El teatro dionisíaco de nuestro tiempo?** México, UNAM, 1991.

Ríos Everardo, Sara.- **La problemática social en la obra de Elena Garro.** México, UNAM Tesis de Licenciatura en Letras Españolas, 1973.

Ubersfeld, Anne.- **Semiótica Teatral.** Madrid, Cátedra, 1989.

Valéry, Paul.- **El Cementerio Marino.** España, Alianza Editorial, 1995.

Valéry, Paul.- **Obras escogidas, tomo I.** México, Sep Setentas-Diana, 1982.