

EL ENTRENAMIENTO COMO BASE DE LA FORMACIÓN ACTORAL

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Carlos Araque Osorio

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / caraqueo@udistrital.edu.co ; caraqueoso@yahoo.com

Es maestro en Artes Escénicas de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en convenio con la Universidad de Antioquia; antropólogo de la Universidad Nacional de Colombia; especialista en voz escénica de la Universidad Distrital y la ENAD, así como en juegos coreográficos. En la actualidad cursa la Maestría Resolución de conflictos y mediación, en la Universidad de León (España). En 1987 fundó el grupo Vendimia Teatro. En la actualidad se desempeña como docente de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y coordina el área de cuerpo. Ha publicado los libros *Voces, para la escena*, *El destino del caminante*, *Ceremonial y ritual muisca*, *El último juego de la noche* y *Teatro en acción, propuestas pedagógicas*.

RESUMEN

El texto presenta una reflexión sobre el entrenamiento actoral y sus implicaciones, virtudes y aportes en la formación profesional de los actores. Parte de la experiencia que el autor ha asimilado como docente y como director, pero sobre todo como actor activo, que recurre a su cuerpo como herramienta de trabajo. Desde esta perspectiva, se analizan las relaciones entre el ejercicio, el sistema y el ensayo. La actuación no es un acto esotérico y místico propiciado por los dioses, es un oficio que requiere de una preocupación, dedicación e indagación consciente. El actor o la actriz que no sean capaces de entrenar en soledad, no pueden hacer ningún aporte a su grupo, aunque no debe perderse la perspectiva de que el teatro es un acto colectivo, en el cual la comunicación juega un papel importante, por lo cual es fundamental saber cómo se expresa, cómo se significa y cómo se entabla una comunicación entre el actor y el espectador.

PALABRAS CLAVES

acción, actuación, cuerpo, emotividad, entrenamiento, voz

TRAINING AS BASE FOR THE ACTOR'S FORMATION

ABSTRACT

The text presents a reflection on the actor's training and its implications, virtues and contributions to the professional formation of actors. It starts from the experience that the author has assimilated as teacher and director, but mainly as an active actor, that appeals to his body as a work tool. From this perspective, the relationships between exercise, system and rehearsal are analyzed. Performance is not an esoteric and mystic act propitiated by the gods, it is a work that requires preparation, dedication and conscious inquiry. The actor or the actress that are unable to train in solitude, cannot contribute to a group, perhaps, this should be done without losing the perspective that theater is a collective act, in which communication plays an important role. For this reason, is fundamental to know how it is expressed, how it is signified and how a communication is begun between the actor and the spectator.

KEY WORDS

action, body, emotivity, performance, training, voice

L'ENTRAÎNEMENT COMME LA BASE DE LA FORMATION DES ACTEURS

RÉSUMÉ

Le texte présente une réflexion sur l'entraînement des acteurs et ses implications, virtus et apports à la formation professionnelle des acteurs. Il part de l'expérience que l'auteur a assimilée comme enseignant et comme directeur, mais surtout comme acteur actif, qui recourt à son corps comme un outil de travail. À partir de cette perspective, on analyse les relations entre l'exercice, le système et la répétition. L'interprétation théâtrale n'est pas un acte ésoérique ou mystique favorisé par les dieux, c'est un métier qui exige une préoccupation, un dévouement et une investigation consciente. L'acteur ou l'actrice qui ne sont pas capables d'entraîner en solitude ne peuvent pas faire aucune contribution à son groupe, bien qu'on ne doive pas perdre la perspective de que le théâtre est une action collective, dans laquelle la communication joue un rôle important, c'est pour cette raison que savoir comment on exprime, comment on signifie et comment on entame une communication entre l'acteur et le spectateur est fondamental.

MOTS-CLÉS

action, actuation, corps, émotivité, entraînement, voix

O TREINAMENTO COMO FUNDAMENTO DA FORMAÇÃO DE ATOR

RESUMO

O texto apresenta uma reflexão sobre o treinamento do ator e suas implicações, virtudes e aportes na formação profissional de atores. Parte da experiência assimilada como professor e como diretor, mas sobre tudo como ator ativo, que usa seu corpo como uma ferramenta de trabalho. A partir dessa perspectiva, se analisam as relações entre o exercício, o sistema e o teste. A atuação não é um ato esotérico e místico propiciado pelos deuses, é um ofício que requer de uma preocupação, dedicação e pesquisa consciente. Ator ou atriz que não é capaz de treinar na solidão, não pode contribuir em nada para um grupo, e isso deve ser feito sem perder a perspectiva de que o teatro é um ato coletivo, onde a comunicação desempenha um papel importante, por isso, é essencial saber como se expressa, como significa e como estabelece uma comunicação entre o ator e o espectador.

PALAVRAS-CHAVE

ação, atuação, corpo, emotividade, treinamento, voz

CHI YACHAYKUYPA IMA KALLARIYPA YACHAYPA RIMAY KAUACHIYPA

PISIYACHISKA

Chi aualla yuyay tapuy yachaykuy rimay kauachiypa uan sujpama, suma yuyaykuna uan karaiykuna chiuana yapa yachajpa yachachiy rimaj kauchijkunapa. Chi kilkaska kallariy chipi ruray kayka imasa yachachikuspa uan niykaj, ka aualla tukuypa imasina kaugsaspa rimaj kauachijsina, ima mañami paypa nukajkay ima ruray rurachij; kaymanda kauariypa yachaypachi yukay kauangakuna chajpi yachaypa kaj, yachachiska uan yachaykuypi. Chi rimay kauachispa mana kanchu suj karaska upata uan samaykay atun yayakunapa kuaska, kam suj ruray ima mañay suj manchaypa, karaypa uan yuyayspa tapuchikuy. Rimaspa Kauachij o Uarmi rimaspa kauchij ima mana sapalla yachaykuypa kay, mana kanchu karay ñima achka runakunata uan kay yukami ruraringa manalla chingachispa kauachiska kaj ima uasi kauachiypa kami suj ackakunapa ruray, chi maypi rimay kauachiskapi pugllaypaka suj sumaj panga, chasamanda kami kallariypa yachay imasa nidiru ka, imasa nigriy ka uan imasa kallariy ka suj rimay kauachiypa chi chajpi rimaspa kauachij kauajkunaua.

RIMAYKUNA NIY

kuyuriy, nukajkay, munaypa kay, rimay, rimay kauachiypa, yachaykuypa

Recibido el 20 de febrero de 2009

Aceptado el 13 de septiembre de 2009

Cuando nos llegó el teatro no vino solo, vino acompañado del entrenamiento fertilizado en nuestro pequeño espacio de complicidad, y el ejercicio y su repetición crearon para nosotros todas las opciones; desde el gesto mínimo de una máscara, hasta la compleja vida del personaje.

El ejercicio, un acto para la vida

Como docente y como director he intentado fundamentar la formación de actores y actrices en el entrenamiento actoral, y durante muchos años me he formulado la siguiente pregunta: ¿qué es el entrenamiento actoral? Este artículo pretende dar una respuesta parcial a este cuestionamiento.

Podría comenzar afirmando que entrenar es preparar el cuerpo, la voz y las emociones de forma adecuada para la práctica de una actividad escénica. Ejercitarse para el escenario remite directamente a la realización de ejercicios del cuerpo, la voz y las emociones para la actividad teatral. Con ello defino esta actividad y pretendo un método. El ejercicio es la acción que se emprende para concretar un aprendizaje. Los ejercicios son los movimientos y acciones con los que adiestramos la voz, el cuerpo y las emociones. El ensayo es un ejercicio dedicado a la preparación, a la práctica, a la exploración y al perfeccionamiento de nuestra herramienta de trabajo, que es la unión entre la voz y el cuerpo. Es la búsqueda de un método y de un estilo, y ese método es un camino, o un trampolín, que nos obliga a transformar en el escenario nuestros hábitos cotidianos (caminar, sentarse, acostarse y correr), para convertirlos en comportamientos extracotidianos (como técnicas de danza, acrobacia, actuación y deporte, entre otros).

Este camino no está regido por un dogma o un concepto moral, es una actividad cargada de un elemental sentido de la ética. Actuamos a partir de un

sistema de ejercicios que conducen finalmente a la construcción de un personaje y a la puesta en escena de un montaje. No creo que un montaje pueda ser el resultado del azar, o de la suerte, por eso le doy una principal importancia a la preparación corporal, vocal y emocional.

El ejercicio, las acciones y el cuerpo en vida

Sin embargo, el ejercicio —llevado a cabo literalmente como acción física, vocal o emotiva, tal como lo realizamos— muchas veces es interpretado como ejercicio espiritual o esotérico. En realidad, nuestros ejercicios son un sistema de prácticas que nos sirven para transformar el cuerpo y la voz, y no las formas de pensar o las creencias. Sólo sirven para construir un cuerpo escénico. Con la experiencia aprendí que los ejercicios surgieron como una necesidad, para solucionar problemas inherentes al arte de actuar. Por ejemplo, ¿cómo interpretar un texto, si es que se quiere interpretar? ¿Cómo construir el comportamiento de un personaje? ¿Cómo definir su pensamiento y sus creencias? El ejercicio no se constituye en un repertorio o en un archivo muerto, cada proceso de montaje tendrá nuevos ejercicios y nuevas soluciones; cada actor, cada actriz debe tener las condiciones necesarias para poder estar presente en aquello que llamamos escenario, y esto se logra a través de la enseñanza activa de ejercicios corporales, vocales y emotivos, que se constituyen en experiencia teatral. Es eso lo que entiendo como pedagogía teatral de grupo, que consiste en “hacer con vida propia en el escenario”. Los ejercicios son un medio artístico autónomo, y corresponden a la preparación del actor para estar presente en la escena. Pueden aparecer en la misma escena como parte del montaje, pero deben ser transformados y elaborados hasta lograr el nivel de arte.

El ejercicio no es una regla, sino el camino para que el actor perfile la autonomía de su trabajo personal. El ejercicio no es expresión artística, es preparación

para la creatividad, por eso acepto la forma en que lo define Eugenio Barba, como preexpresividad, que es la actividad corporal y vocal que se realiza sin pensar en un espectador. No es danza, ni actuación en un sentido formal, menos aún espectáculo, es la manifestación evidente del cuerpo y de la voz en el lugar de ensayo.

El ejercicio y el sentido de pertenencia

A un actor o una actriz el entrenamiento le sirve para introducirse en el ambiente teatral que ha elegido, y muy pronto descubre si hizo la elección correcta o se equivocó, si lo que eligió corresponde a sus deseos o, por el contrario, los contradice. Normalmente las personas se aproximan a la actuación por los resultados, por los espectáculos vistos en el escenario o por los comentarios y recomendaciones de terceros. Sólo cuando se enfrentan a un proceso de trabajo, que como es lógico comienza por el entrenamiento o la realización de ejercicios vocales, corporales y emocionales, saben en qué lugar se encuentran y qué actividad pueden llegar a desarrollar. Es la etapa del rechazo o del enamoramiento, es el periodo de la negación o de la aceptación. Y es en este periodo en el que la mayoría de aspirantes renuncia al deseo de actuar.

Si el aspirante es terco, poco compasivo y permite que el oficio esté por encima de su pereza, si continúa preparándose, si intenta introducirse en la nueva propuesta y trata de cambiar los ejercicios que entendía como educación física, si aprende nuevos ejercicios, si descubre e inventa otros, si se convence de que lo importante está en lo que hace y no en lo que dice que hizo, si insiste y no llega a pensar que su proceso ya terminó y lo descuida, si deja de pensar que lo importante está en otra parte, llegará a descubrir que el entrenamiento lo conduce a cierta independencia individual, a cierta autonomía.

El entrenamiento exigido al comienzo pronto se transforma; al principio le sirve para integrarse a un grupo, para tener un sentido de pertenencia, luego contribuye a consolidar y proteger su integridad, su capacidad creativa y su formación. Cuando domina el entrenamiento, se protege de la tiranía de los directores, del recelo de los compañeros y de un público voraz que no podrá censurarlo ni banalizarlo cuando lo vea preparado en el escenario. Su preparación lo fortalece en todos los terrenos de la actuación, tanto en su propio cuerpo como en la imagen que proyecta. Su entrenamiento lo

protege del medio teatral, un medio por demás anti-compasivo, crudo, terriblemente competitivo, y en muchos casos destructor de sueños e ilusiones.

Un diario de trabajo, una ruta de acciones

Un actor, una actriz, al construir su propio entrenamiento, está construyendo —sin saberlo, o quizá sabiéndolo— su propio diario de trabajo físico, vocal y emocional, porque un diario de trabajo no es una reseña, un simple informe, un montón de ejercicios, o un archivo muerto. Es el fortalecimiento de la memoria corporal, vocal y emotiva, y estas tres memorias son la base fundamental de la creación para la escena, ya que consolidan en el actor un verdadero sentido de pertenencia, le permiten desarrollar elementos técnicos, principios éticos, formas de proceder, una mayor capacidad de riesgo y todo aquello que emplea para la construcción de personajes, para la solución de escenas, para una buena comunicación, pero sobre todo para dejar de ser una marioneta en manos de un director, que pueda hacer con el lo que le plazca, desde utilizarlo al máximo, sacándole todos los sudores habidos y por haber, hasta desecharlo cuando ya no sirve a sus intereses. El entrenamiento hecho y logrado en los planos grupal e individual es de absoluta pertenencia de quienes lo realizan. El entrenamiento actoral riguroso, consciente, minucioso y detallado es entonces la mejor forma de asumir el arte escénico, la mejor herramienta con la que puede contar un actor para solucionar todos los problemas e incógnitas que se le presentan en el proceso creativo.

El entrenamiento es una postura ante el medio, ante la sociedad, ante la cultura, es una forma de generar opciones, y cada vez que se generan opciones, se genera cultura. No es una forma de mantener el cuerpo y la voz activos, es una actitud del pensamiento y del comportamiento. Cuando el actor entiende que el entrenamiento le da autonomía e independencia, comprende que éste le está aportando elementos éticos con los cuales se fortalece y se consolida; se autounifica, deja de ser el actor dividido, dividido entre sus creencias y las del director, dividido entre su cuerpo y su pensamiento, dividido entre su vida cotidiana y su vida teatral, dividido entre su medio y su espacio íntimo y vital. Dejar de estar dividido es tomar posesión de su oficio, es decir, convertirse en el oficiante pleno de la actividad que ama. A un buen panadero no se le pide que prepare pan, sino que prepare el mejor pan posible, a un buen actor no se le pide que actúe, se espera de él que actúe de la mejor

forma posible, pero también de la manera más creativa, la más lúdica, la más entregada. Un actor que no se entrega en la escena genera sospechas, dudas y contradicciones. Entregarse no es sólo querer hacer las cosas correctamente, es tener los elementos necesarios para poder hacerlo, aun en las condiciones más adversas.

La actitud hacia la creatividad

En la actualidad todos hablamos de la actitud hacia el trabajo, y quizás esa actitud está relacionada con el entrenamiento actoral, pues actitud es la combinación equilibrada entre la técnica y la ética, es la forma de mantener el cuerpo y la voz en un buen estado físico y, por extensión, es una manera de activar lo psicológico y lo creativo. Teatralmente hablando, actitud es la capacidad que tiene un actor para manejar la actuación de manera técnica, pero también es el sentido de pertenencia a un oficio, es una relación física y emocional, es una forma concreta de estar incluido en el medio teatral. Un actor con una buena actitud, es decir con un entrenamiento acertado, visualiza las directrices de su trabajo y las contradicciones de su proceso. La actitud enseña a tomar posición en el comportamiento cotidiano y en el extracotidiano, es decir en el espacio del entrenamiento, en los ensayos y en el escenario, y es por esta razón que el entrenamiento le da un sentido de autonomía al actor que lo practica, incluso en el trabajo diario, el cual no debe tener como único fin el de producir un espectáculo para que un público lo valore o lo descalifique. Es de alguna manera una especie de comportamiento orgánico, relacionado con su quehacer cotidiano, con el que el actor se prepara, no para el escenario, sino para la vida.

Por esto se hace importante volver a reflexionar sobre los ejercicios y sobre su eficacia. Cada ejercicio, cada diagonal, cada código corporal, cada texto, cada palabra, son por sí solos una estructura de movimientos y de sonidos, de acciones físicas y emotivas, pero también son una forma de planimetría, de organización de la escena, y son vitales para crear una relación viva entre el cuerpo, la voz y las emociones del actor. ¿Qué hace un actor cuando entrena? ¿Se prepara, se mueve, se ejercita, baila, representa, actúa, imita? No se puede saber con precisión a que categoría corresponde su quehacer, lo único cierto es que con su actitud está construyendo su diario físico, vocal y emotivo, está consolidando su guía corporal y vocal y su memoria activa, y gana todo esto ejecutando una serie de ejercicios, que repite hasta lograr un nivel de perfección y, cuando es consciente de

su manejo adecuado, puede cambiar para emprender nuevas rutinas y crear nuevas estructuras.

El entrenamiento y el ritmo

Con el tiempo, el entrenamiento se convierte en ritmo común, las personas van entrando en un proceso rítmico que los acoge, los protege y los involucra. Lo que llamamos proceso de montaje es sobre todo ritmo común. En realidad, un grupo comienza a hacer espectáculos llamativos cuando es evidente que tiene un ritmo común, cuando su respiración colectiva tiene varios puntos de encuentro, y cuando su energía es compatible en varios niveles. Si algo aporta a un grupo el entrenamiento colectivo, es el ritmo de grupo. El hecho de compartir un espacio para ejercitarse en grupo comienza a generar formas de comportamiento grupal, formas de respirar, de mirar, de caminar, de hablar, de comunicarse, de observar y, posiblemente, de aprender. Todo esto lo puede lograr un grupo realizando una serie de ejercicios elementales y organizándolos, haciendo un diseño que pueda repetir y que pueda variar según la necesidad. Esa actividad transforma el entrenamiento de un grupo en acción real, en proyección de imágenes, en posibles historias, en argumentos desconocidos, en memoria grupal, en proceso orgánico. Muy rápidamente un grupo aprende cuándo comienza un ejercicio y cuándo termina, es decir, que muy pronto deja de andar a la deriva, porque el manejo de un ritmo grupal es el manejo de pausas, de transiciones, de atmósferas, de tensiones y distensiones, de temperaturas, de estados emotivos, de desacuerdos y puntos de encuentro, de ritmos internos en relación con ritmos externos, el manejo de todo lo que moldea la capacidad creadora del grupo.

El entrenamiento grupal permite que la creatividad comience a saltar, deslizarse, escabullirse, presentarse, transformarse y concretarse. Está en la capacidad del grupo y de su director el poder desarrollarla, retenerla y elaborarla para convertirla en obra de arte.

Cuando el grupo inicia su entrenamiento, se encuentra ante la posibilidad embrionaria de la construcción del espectáculo, y en esa situación no es el director el que determina qué se debe hacer o qué se debe montar. Si bien una obra pudo ser seleccionada para ser puesta en escena por el director, es el ritmo del grupo y su trabajo cotidiano quien decide el proceso y su resultado. El director aporta su conocimiento, el grupo ofrece su capacidad creativa.

La selección de lo deseado

Por ser un conjunto de ejercicios, el entrenamiento es un proceso de segmentación, y lleva implícita la posibilidad de la selección. En el trabajo cotidiano, un grupo produce material, mucho material, que debe ser elaborado, corregido, eliminado, transformado o utilizado a plenitud. En su proceso de montaje, toda obra de teatro tiene que dar la posibilidad de ser dividida en cuadros, momentos, escenas, situaciones. Y, a su vez, cada momento, cada situación debe ser dividida en submomentos, en pequeñas situaciones en las que el grupo y el director trabajan para concretarla y mejorarla. Ello no quiere decir que la obra de teatro sea una serie de trozos incomprensibles o de fragmentos inconexos, por lo menos así no debe aparecer ante el espectador. El grupo está obligado, si su trabajo es riguroso, a darle a cada instante un inicio, un desarrollo y un final claros, sin atentar contra la integridad y unidad de la obra en su conjunto.

Es la energía, el *bios* (cuerpo en vida) del grupo y del actor, la actitud frente al trabajo desarrollada en cada ensayo, en cada momento de práctica, la que se encarga de protegerlo y llevarlo a buen uso. ¿Qué elementos deben aportar un actor, una actriz y un director para culminar correctamente un montaje? Cuando el actor, cuando el grupo emprende el camino del entrenamiento y de la ejercitación, propicia un cambio sustancial en la manera de percibir aquello que realiza, favorece su objetivo sin proponérselo. El entrenamiento cotidiano, quíéralo o no el grupo, incide en el resultado del proceso de montaje. Es en el entrenamiento donde aparecen nuevas imágenes para el montaje, donde se acortan las distancias entre el pensamiento y el cuerpo, no hay una mente que ordena y un cuerpo que ejecuta. Existe un cuerpo realizando un oficio con un fin específico, y esto es algo más que una actividad de mantenimiento, es la base sobre la que se construye el oficio del actor.

El entrenamiento y el público

Especulemos un poco y pensemos qué puede ocurrir cuando alguien observa a un actor realizando un entrenamiento riguroso, constante y elaborado. El observador ocasional puede interpretar lo visto como un acto extraño, como escenas de un montaje, como historias, como pequeñas chispas de un espectáculo, e incluso como un evento artístico incomprensible, parecido al *performance*; pero para el actor es ejercitación, práctica cotidiana y preparación para la escena. Esta práctica es parecida a la que hacen diariamente el pianista, el pintor, el escritor, o el cantante cuando solfea.

Un espectador entendido, un observador profesional, sabe de inmediato cuándo un grupo o un actor adelantan procesos de entrenamiento. Este observador no ve un cuerpo que se ejercita. El espectador ve un cuerpo que actúa, que interviene y maneja el espacio, que escribe con sus movimientos en el piso, que ordena los elementos, que maneja con precisión los objetos, que crea con cada músculo de su cuerpo y con cada sonido de su voz. Un espectador avezado incluso quiere descifrar en un actor entrenado cada uno de sus movimientos, porque ve en ellos imágenes, encuentra significados. Cada ejercicio o acción le transmite emociones, y este espectador se compromete con lo observado. Aquí comienza otra forma de participación, ya no es el espectador manipulado, sino el espectador participante que se transforma con lo vivenciado, que se involucra con lo visto, que se compromete con lo observado, contagiándose con la atmósfera generada por el cuerpo preparado y dispuesto para la escena.

Un epílogo con futuro

Resta decir que muchos grupos, escuelas de formación actoral y personas, han asumido el entrenamiento actoral como un camino hacia la creatividad, pero que

en realidad sólo algunos investigan formas de entrenamiento asociadas con nuestra realidad. Por lo general se realizan procesos en los que se destacan técnicas cercanas al deporte o la educación física impartida en colegios o centros educativos, y aunque existen varios esfuerzos por concretar un entrenamiento específico para el oficio, todavía no se cuenta con los elementos fundamentales para lograr este propósito. Esto quiere decir que pocos actores pueden vivenciar una experiencia creativa común a partir del entrenamiento, que pueda ser aplicada en los procesos de montaje y de puesta en escena.

En el teatro todo se puede perder y abandonar. Se pierde el espectáculo, se pierde la escenografía, se pierde y dilata la obra de teatro, se confunden con el tiempo las escenas y las situaciones, se desmejoran las emociones, etcétera. Pero lo que nunca perderá un actor, cuando realiza un entrenamiento apropiado, es su capacidad creativa, porque aquellos que lo practican no están haciendo sólo ejercicios, están fortaleciendo su memoria individual y colectiva, generando de paso opciones para otros en un terreno bastante árido, y con la urgente necesidad de propiciar verdaderos espacios para el desarrollo de técnicas teatrales propositivas y proyectivas que presenten alternativas concretas a la formación de actores.

Referencias

Barba, Eugenio (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología.

_____ (1992). *La canoa de papel*. México: Escenología.

_____ (1983). *Las islas flotantes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Carvajal, Marleny (2007). "El entrenamiento en la formación del actor", en *Cuadernos de arte y pedagogía*, Vol. 1, No4.

Hethmon, Robert (1981). *El método del Actors Studio*. Madrid: Fundamentos.

Grotowski, Jerzy (1974). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Meyerhold, Vsevoled (1973). *Escritos sobre teatro*. Madrid: Fundamentos.

Müller, Carol (2007). *El training del actor*. México: UNAM.

Raddatz, Frank (2006). *Das Theater des Theodoros Terzapoulos*. Verlag: Theater de Zeit.

Stanislavski, Constantin (1975). *Preparación del actor*. Buenos Aires: La Pléyade.

Varley, Julia (2007). *Piedras de agua*. La Habana: Alarcos.