

¿Qué decimos cuando decimos entrenar?

Valeria Folini. Docente Interina de la Cátedra Seminario de Investigación Teatral. Profesorado de Teatro. FHA yCS de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Sede Gualeguaychú.

¿Qué decimos cuando decimos entrenar?

En el teatro occidental, la aparición del concepto del *entrenamiento* o *training* en relación al trabajo del actor, la debemos situar entre los particulares acontecimientos de la historia del teatro del siglo pasado. En este momento tan particular, entran en escena diversos factores, tales como los textos de los simbolistas, y luego de los surrealistas, que ponían en crisis todo un sistema de actuación imperante a la fecha, y que hacían prever que otra visión del teatro era no sólo posible, sino necesaria. Pero, para buscar respuestas a estas preguntas que se planteaban como problemas profesionales concretos, los grandes maestros decidieron abandonar la tierra firme de los ensayos convencionales, y adentrarse en el mar de los “estudios”.

Stanislavsky y Sulerzhichky fueron los primeros en fundar esos estudios: laboratorios de investigación paralelos a la actividad oficial del Teatro de Arte de Moscú. A estos nombres debemos sumar seguidamente, el de otros reformadores del teatro, que hicieron propia la idea del entrenamiento del actor, no en el sentido del aprendizaje de las cuestiones técnicas, necesarias para la preparación del repertorio sino, como espacio para formar el cuerpo-mente escénico del actor: Meyerhold, Vajtangov, Michael Chejov.

“De Stanislavsky en adelante, los ejercicios comenzaron a ser considerados como un complejo de prácticas que servían para transformar el cuerpo-mente cotidiano del actor, en un cuerpo-mente escénico. Hasta entonces se usaban ejercicios sólo para el abecé de la profesión, o para aprender esgrima, ballet, acrobacia, prestidigitación, habilidades necesarias para interpretar algunos personajes. Después de Stanislavsky, nuevos ejercicios comenzaron a representar, para algunos actores, la quintaesencia del hacer teatro”.¹

En la actualidad, el término entrenamiento o training, se ha extendido y denomina prácticas muy disímiles, a veces casi antagónicas, que van desde la preparación física de los actores de espectáculos con inspiración circense, a los ejercicios de psicotecnia que se efectúan con mucha frecuencia en los talleres de teatro.

Esta situación nos impone proveernos de una definición que permita orientar los esfuerzos de la

¹ Barba, Eugenio, “La Canoa de Papel”. Ed Catálogos, Buenos Aires, 1994

presente investigación, y hacer un recorte en el inmenso mapa de las realidades teatrales existentes.

Llamaremos entrenamiento a una práctica personal del actor, -que puede desarrollarse en soledad o en grupo, sin por ello ir en detrimento de su carácter individual-, tendiente a la exploración de capacidades y al aprendizaje de habilidades, con objetivos diversos- que van desde la introducción a una tradición teatral determinada, a la necesidad de construir lo que Patrice Pavis denomina “*el diario físico del actor*”²-, pero nunca relacionado directa y unívocamente con la construcción de un espectáculo determinado. Es importante remarcar que dicha práctica para ser considerada entrenamiento en el presente trabajo, deberá ser construida en base a principios o reglas utilizados conscientemente por el actor y/o el director del proceso.

“El training enseña a tomar posición ya sea como comportamiento extra-cotidiano sobre el escenario, ya sea frente a la profesión, al grupo en el cual se trabaja, al contexto social en el que se está inmerso: frente a aquello que se acepta y aquello que se rechaza”.

La temática de la presente investigación es la competencia de los principios de la Antropología Teatral para constituirse en punto de partida y marco teórico de un entrenamiento actoral propio y personal. En relación a este objeto de estudio tan amplio y complejo, se nos hace necesario puntualizar algunas reflexiones, a los efectos de ir ordenando las presentes conclusiones. Para comenzar, es importante decir que la competencia arriba mencionada, puede hacerse visible aún en grupos de trabajo cuya búsqueda no se haya iniciado con la pretensión de encuadrar sus entrenamientos en los lineamientos de este campo de estudio delineado por Eugenio Barba y los teóricos de la ISTA (Internacional School Theatre Antropology).

Else Marie Laudvik, legendaria actriz del Odin Teatret, nos acerca un testimonio acerca de los inicios del entrenamiento en este grupo, que considero muy pertinente ya que nos manifiesta ampliamente el desarrollo histórico de la utilización de estos principios en un contexto de práctica teatral. Cuando le preguntamos, en la entrevista realizada en las instalaciones que el grupo posee en Holstebro, Dinamarca, si era posible en el entrenamiento trabajar los niveles de organización pre-expresivos y expresivos de forma sincrónica, Else Marie dijo:

“nosotros no usábamos esos términos en los primeros tiempos. Ésa es una terminología posterior que aparece con la ISTA en los 80. En los primeros tiempos, yo creo que hacer el entrenamiento era como inventar un lenguaje también, como construir un alfabeto, poner letras juntas para crear palabras. En el principio en la composición hacíamos pequeños estudios, entonces nosotros inventábamos. Nosotros cuando encontrábamos un nuevo ejercicio, escribíamos la descripción

² PAVICE, PATRICE. Diccionario del Teatro, Paidós, Bs. As. 2003, Pag 45

del mismo y lo nombrábamos. Y luego poníamos esos ejercicios juntos. El delfín, el salto del delfín, la ola. Y luego combinábamos esos ejercicios en pequeñas historias. Llevaba mucho tiempo construir estas historias, primero aprendíamos las palabras y luego podíamos relacionarlas.”

De esto, nos parece oportuno extraer la idea de que, aun intuitivamente e inclusive antes de poseer un terminología, si el entrenamiento que realiza un actor es efectivo, es decir, si decanta en él una presencia escénica útil para el teatro que practica, sin lugar a dudas, está trabajando sobre indicaciones técnicas que rigen la vida en situación de representación.

La pregunta que se nos impone es si el diseño de un entrenamiento es o no, un cuadro de doble entrada. Siendo la primera entrada: ¿Elijo los ejercicios que conformarán mi rutina en relación al gusto personal, a la habilidad física, a los resultados que observo que otros actores obtienen, y luego analizo, en la práctica, los principios que estos ejercicios trabajan?; y la segunda entrada: ¿A partir del conocimiento de los principios que deseo trabajar, elijo o incluso invento, ejercicios ad hoc?

Para la investigación que da origen a esta ponencia, se constituyó un grupo de entrenamiento conformado por siete actores, tres estudiantes de teatro, una bailarina y una coordinadora. En relación al trabajo realizado en este laboratorio utilizamos ambas entradas, arriba descritas, para construir la estructura del entrenamiento, y dedujimos que ambos caminos son útiles para el diseño último del entrenamiento, siempre y cuando la elección de uno u otro sea consciente y premeditada.

¿Cómo comenzar un entrenamiento propio?

Roberta Carreri, actriz del Odin Teatret, contaba que luego de un seminario, una actriz participante le preguntó: “¿cómo comienzo con mi entrenamiento personal?”, y que ella le dijo algo, que luego la disgustó mucho consigo misma. Al finalizar el workshop al que asistí en Holstebro, coordinado por esta maestra, no pudimos evitar la tentación de preguntarle que le contestaría hoy a esa actriz. Ella nos respondió:

“La respuesta que le di a esa persona, que no me satisfizo, fue, “lo importante es dar el primer paso”. Creo que hoy le diría lo mismo (risas). En este sentido, si tú eres una persona joven, es bueno tener un maestro. Puedes tener un maestro en artes marciales, o en flamenco, eso es bueno. Ellos pueden enseñarte algunas reglas básicas. Y algunos “katas”, algunas secuencias con las que tú puedes encontrarte todos los días y puedes confrontarte a ti mismo y a tus necesidades.”

Cuando le preguntamos a Else Marie Laudvik, la más antigua de las actrices de este legendario grupo, qué le dirías que hagan a los jóvenes actores el primer día de entrenamiento, ella no

vaciló:

“Yo entrenaría con ellos, eso es lo mejor, es mejor que las palabras. Si tú estás sola creo que lo primero que debes hacer es buscar a alguien con quien trabajar”.

Y eso precisamente fue lo que hizo con nosotros en el Workshop que coordinó en las instalaciones del Odin: acompañarnos, entrenar con los jóvenes, a pesar de su salud y su edad.

Julia Varley, otra de las actrices del Odin, y, sin dudas, la más cercana a nuestra formación, escribe en su libro “Piedras de Agua”:

“Cuando me preguntan cómo desarrollar un training propio, aconsejo basarse en oposiciones: elegir ejercicios fáciles y otros difíciles, acciones lentas y otras veloces, algunas grandes y otras diminutas, trabajar con una energía fuerte y luego una suave. Conviene ser simple en la selección de los ejercicios, agregando gradualmente nuevas tareas hasta alcanzar la complejidad. La fluidez con la cual se realizan los ejercicios es esencial, con variaciones de ritmo, suspensiones y pequeñas pausas, pero siempre como parte de un flujo que avanza. Encuentro útil hallar en el training algo que nos guste, que sea adecuado para una misma y que traiga satisfacciones. Se vuelve un punto de apoyo y un estímulo para afrontar las dificultades y los periodos de estancamiento que caracterizan el trabajo creativo.”

Extraemos de las reflexiones de estas tres actrices algunas ideas:

1. la necesidad del maestro, es decir, alguien que puede guiar nuestro proceso.
2. la idea del entrenamiento como una actividad que se modifica y me modifica, que fluctúa y que, necesariamente, cambia.
3. la conexión con el deseo o visión personal acerca del teatro.

La necesidad del maestro

Aún en los entrenamientos más personales, podemos ver que el diseño de un director, coordinador o maestro que guíe el proceso, está siempre presente. No se trata solamente de que esta persona decida qué ejercicios hacer, o que enseñe la técnica. Muchas veces es el mismo actor quien planifica y estructura el plan de trabajo, es decir que oficia de guía, maestro y/o director de sí mismo y de sus colegas. El meollo de la cuestión consideramos que consiste en planificar e idear alteraciones del equilibrio personal del actor.

Estas alteraciones estarán determinadas por la visión teatral del director. Decimos director como rol, que puede ser ejercido por un actor que no sea necesariamente responsable de las puestas en escena del grupo. El entrenamiento como forma refinada de gimnasia psicofísica no puede ser el único valor o sentido del mismo. Es cierto que es útil que un actor posea un cuerpo elástico y dúctil a los distintos movimientos necesarios para la escena, y que tenga conocimientos acerca de su aparato vocal y cómo funciona. Pero los ejercicios o tareas que ejecuta para conseguir estos

objetivos, no constituyen de por sí un entrenamiento. El diseño del entrenamiento responde a una visión, muchas veces intuitiva y brumosa, acerca del tipo de teatro que una persona o un grupo quieren ejecutar. En relación a esta idea, citamos a Aldo el Jatib, director del grupo El Rayo Misterioso

“... aquí no solamente es presentar un entrenamiento, vamos a tratar de que el grupo tenga una disciplina más o menos continua, para poder construir en su cuerpo, en sus individualidades, algo que después haga que podamos hacer espectáculos con compromiso, con potencia, con fuerza, con continuidad. Ésa es la gran clave, para qué se hace el espectáculo y por qué lo hace en grupo. Es imposible hacer teatro si no hay un grupo. Tenés que buscar una continuidad para eso que estás construyendo, y para que haya continuidad tiene que haber un grupo de teatro, sino el espectáculo a la hora de estrenar está muerto. Es lo que pienso de la dinámica de grupo y que tiene que ver con el entrenamiento; que se construye a partir de la dinámica del grupo, de la fe de las personas que integran el grupo. No podemos hablar de entrenamiento si no hay grupo de teatro. ¿Para qué se quieren entrenar? Porque es un cliché, porque escuchan “hay que entrenarse para ser actor”, no creo que tengan un verdadero interés en prepararse, porque si supieran verdaderamente qué es un entrenamiento, lo pensarían diez veces.

¿Para qué se hacen los ejercicios? Los hacen un mes y después no lo hacen más, o durante seis meses. Grotowski decía, cuando hablaba de la vía negativa, que hay que quitarse cosas, no ponerse, esa es la esencia del entrenamiento. No funcionó aprender canto, foniatría, esgrima, danza, por eso lo digo; el teatro hollywoodense, de Broadway, de calle Corrientes, que solamente apunta a darle una ilusión de preparación al actor que no sirve para nada, para lo que le sirve es para correr a un productor de televisión, para aparecer en una telenovela.”

Else Marie reflexiona desde su doble condición de actriz y directora:

“Si yo dirijo o guío el entrenamiento, yo espero que ellos me escuchen. Yo no fuerzo a los actores de ninguna manera, pero sugiero. Yo empujo sin forzarlos. Ellos deben tener el cien por ciento de su confianza depositada en el director. Tú no puedes discutir con el director. Lo único que puedes hacer si estás en desacuerdo, es inmediatamente mostrar tu propuesta sin decir nada”.

Julia Varley sintetiza

“Mi autonomía como actriz encuentra su correspondencia en la capacidad de apoyo y oposición, de colaboración y competencia, de encuentro y desencuentro con el director. Es una actitud necesaria para mantener viva y fecunda una relación creativa”.

En relación a este punto, hemos notado en el trabajo de laboratorio realizado para esta investigación que, si bien un alto porcentaje de actores-bailarines, pudieron apropiarse e inclusive inventar ejercicios propios basándose en los principios estudiados, muy pocos de ellos

continuaron su entrenamiento personal como una práctica metódica y sostenida en el tiempo. Esto se debe, a nuestro modo de ver, a que el concepto de entrenamiento, en la significación utilizada en este trabajo, es una práctica en busca de sentido, y está íntima y profundamente relacionada a la visión que el hacedor tiene acerca del teatro que imagina. No se entrena en general, para obtener tono muscular y llenar la caja de herramientas para afrontar futuros papeles, sino que esta práctica impone siempre reflexionar acerca de uno mismo y las motivaciones que nos inducen a realizarlo.

La idea del entrenamiento como una actividad que se modifica y me modifica, que fluctúa y que, necesariamente, cambia.

Podemos observar que en las diversas etapas que ha atravesado el entrenamiento de un grupo como el Odin Teatret, por ejemplo, las estrategias aplicadas son muy diversas. Y esto se debe, probablemente, a la circunstancia de que el camino hacia un entrenamiento es parecido a un pasadizo ciego que los actores y el director deben atravesar a la luz de sus intuiciones y obsesiones.

Roberta apunta

“Luego, cuando tú aprendiste técnicas, tú puedes empezar a desarrollar tu entrenamiento personal, y ahí tu entrenamiento personal será distinto al mío, porque se basará en tus experiencias y tus necesidades, tus sueños y tus obsesiones. Entonces, yo no puedo darte tu entrenamiento, tú debes construir tu entrenamiento sobre la base de técnicas que tú has aprendido previamente.

El paso del aprendizaje es el paso de estar en el momento. Si tú no estás en el momento, no puedes aprender, no puedes permitir a tu cuerpo absorber el conocimiento. La mente agarra el conocimiento muy rápido, pero cuánto le lleva al cuerpo agarrarlo. Y para ayudar a tu cuerpo a asirlo, tú debes estar ahí, presente con tu mente y tu cuerpo, para permitirle a tu cuerpo absorber el impulso, lo que tú quieres. Y lo dije antes, al principio la distancia entre el pensamiento y la acción es más grande, y con los ejercicios se vuelve más chica, más chica, más chica. A un momento, tú puedes estar decidida, pero si tú sigues haciendo la misma cosa y sólo la misma cosa, sin cambiar tus imágenes, vas a sudar un montón y nada va a suceder. En un cierto punto tú tienes que trascender el ejercicio, en un cierto punto, lee mis palabras “en un cierto punto”, tú no puedes hacerlo desde el principio. Tú tienes que aprender la técnica, tú tienes que usar tu concentración en aprender la técnica, y después, en un cierto punto, las imágenes pueden venir. Entonces tu entrenamiento puede permanecer vivo todo el tiempo, porque, una vez más, hay una conexión entre el pensamiento y el cuerpo, el cuerpo está internalizando tus imágenes, tus pensamientos.

Escuchando a Alberto Grilli, fundador y director del Teatro Due Mondi, de Faenza, Italia, vemos otro recorrido en etapas de un entrenamiento grupal:

“Los primeros años de training fueron de auto-pedagogía, con los libros. Leer los libros y hacer lo que allí decía. Luego Ángela y Renato (actores fundadores del grupo), hicieron un seminario con Ryszard Cieslak y con Ludwik Flazen, dos seminarios en realidad, y nada más, pero muy importantes. El grupo contaba en ese momento con cinco actores, habíamos inventado un entrenamiento nuestro. Hacíamos cosas muy simples, habíamos hecho nuestro primer experimento de texto con improvisaciones, montaje de improvisaciones. Pero no era nuestro camino, porque hicimos nuestro primer verdadero espectáculo, a nueve años del inicio, el primer espectáculo con una estética clara del Teatro Due Mondi, Ubu Rey, partiendo del trabajo sobre el texto. Habíamos conseguido poner juntos, una tradición muy italiana del teatro de la palabra, del texto, de la escritura, con todo el trabajo del Tercer Teatro, que reconocemos muy nuestro en la parte del entrenamiento físico.

Y con los años hemos encontrado un particular trabajo de entrenamiento, que es el único que yo sigo, que llamamos “variaciones”. El trabajo de base del mismo es un trabajo sobre la segmentación, equilibrio, desequilibrio, ritmo, velocidad”.

A la vista de todo lo anteriormente expuesto por estos referentes y maestros, no creemos que, a la hora de intentar un entrenamiento, sea de mucha utilidad copiar las etapas de entrenamiento de un grupo de referencia y suponer que la aplicación de la receta dará resultados para nosotros. Muchas veces los directores no saben adónde van, cuál será la próxima etapa. Es la acción, la que irá definiendo el rumbo, además de la reflexión que sobre la misma aporte la teoría. Entonces, seguir el camino sinuoso de un enfoque personal de otro, a rajatabla, no parece el modo adecuado de tomar la información histórica que nos brindan los grupos que nos anteceden. Consideramos muy útil, en cambio, extrapolar la anécdota, -no poner la atención sólo en los ejercicios en sí y mucho menos en los resultados-, para intentar leer entrelíneas cuál ha sido la visión de ese grupo y la peripecia que realizaron para concretarla. Esto nos permitirá analizar de una forma dialéctica la siempre presente relación entre diseño y contingencia, que creo útil para ayudarnos a diseñar un recorrido personal en el entrenamiento.

La conexión con el deseo o visión personal acerca del teatro.

La relación entrenamiento-espectáculo

En virtud de pensar en la relación posible entre el entrenamiento y los espectáculos, consignamos un extracto de la entrevista que le realizáramos al director de “El Rayo Misterioso”, en ocasión de la participación de “Teatro del Bardo” en el Encuentro Experimenta, organizado en Rosario, por dicho grupo, en diciembre de 2009:

“Valeria: *¿Qué relación tiene el entrenamiento con los espectáculos?*

Aldo: *Si no hay entrenamiento no hay espectáculo, eso está claro. Si yo no tengo actores preparados, no puedo hacer espectáculo. Ninguno.*

Valeria: *Entonces... ¿está íntimamente relacionada la posibilidad de tener un espectáculo con que los actores entrenen?*

Aldo: *Es lo mismo. La concepción que tengo del teatro es que el teatro está hecho por los actores y, lo demás son pequeños adornos para el pagano.*

Valeria: *¿Hay momentos en que se construye material escénico en el entrenamiento?*

Aldo: *No. Son dos momentos separados. El entrenamiento es como algo que tenés que tener para mantener una energía encendida y luego, en la construcción del espectáculo, se aplican los ejercicios de entrenamiento. El espectáculo es una categoría de entrenamiento, de rutina. En un ensayo, buscamos algo y repetimos veinte veces algo. La dinámica cambia, hay otra energía. En los ensayos tiene que haber resultados.”*

Aquí vemos que al director le es confuso consignar los límites entre una práctica y otra. Si bien es claro para él que, en su visión personal, es imposible concebir el espacio de ensayos sin el espacio de entrenamiento, no consigue traducir en palabras cuál es el límite entre los ámbitos, ni cuáles serían las relaciones precisas entre los mismos. Hay una intuición lúcida de que se trata de esferas que no se tocan pero a la vez están íntimamente entrelazadas. Es éste un fértil campo de exploración que se diseña en la indefinición, en lo que no se puede nombrar.

Cristina Prates, en cambio, aporta otra visión acerca de esta relación: *“Si estamos trabajando para un espectáculo, el entrenamiento va para ese espectáculo, no es lo mismo, son diferentes los entrenamientos incluso para cada espectáculo. Incluso nosotros no somos los mismos, uno también cambia y el grupo, claro; además hay que hacer un entrenamiento que le venga bien al grupo, porque los actores-bailarines no son todos iguales, porque necesitan entrenar diferentes cosas, siempre depende de eso también el entrenamiento. Creo que no existe el trabajo sin entrenamiento, no se puede. Los bailarines somos conscientes de eso, lo sabemos claramente, a lo mejor los actores no tanto.”*

Nos encontramos en esta experiencia con una concepción más cercana al “entrenamiento para...”, a la utilización de ese espacio para la adquisición de herramientas técnicas necesarias para un espectáculo y una práctica determinados.

Entre estas dos concepciones que podrían posicionarse como antagónicas, coloco la visión de Else Marie, que se sitúa a medio camino de ambas visiones: *“Entonces cuando te pones de pie, e improvisas, el entrenamiento puede llegar muy cerca del trabajo creativo, y si tú continuas, puedes empezar a buscar personajes durante el entrenamiento. Y fuera del entrenamiento tú usas*

esos personajes. Tú puedes crear personajes así, imitando a grandes artistas, imitando a Marcel Marceau o a Chaplin, caminando como un gato, o lo que sea. Luego eso sale del entrenamiento. Por eso es muy, muy importante el entrenamiento. El entrenamiento es de alguna forma la semilla, tú pones la tierra, y fuera de la tierra aparece la vegetación.”

La relación con uno mismo

Else Marie habla del sentido que para ella tiene el entrenamiento: *“Yo creo que (el entrenamiento) es la forma que tiene (el actor) de ponerse de pie, de estar en vida, y luego crear su propio alfabeto, su vocabulario.”*

Para concluir citamos a Julia Varley quien sintetiza de manera muy concreta varias de las consideraciones tratadas en estas conclusiones:

*“El entrenamiento ha funcionado siempre como elemento para poner a prueba a los jóvenes que quieren unirse al grupo. **Es una iniciación en la cultura grupal.** En todas sus fases, el entrenamiento permanece como campo donde cada uno se confronta con los propios límites y los propios recursos. Cada actriz afronta la soledad y la necesidad cotidiana de esta práctica humilde y anónima, y **continuará haciéndolo** incluso cuando luego de muchos años, el entrenamiento no sea más reconocible en su forma habitual de ejercicios realizados en una sala de trabajo”.*

El resultado corre por cuenta de quién escribe estas líneas. Consideramos que este párrafo reúne una certeza y una duda que están intrincadas en la particularidad de quienes desarrollan un entrenamiento y/o desarrollan una práctica grupal relacionada al teatro.

El entrenamiento es una eficaz forma de iniciación a una práctica grupal, a una tradición y/o a una técnica. Pero, una vez que uno se halla iniciado en la misma, ¿cómo y para qué continuar haciéndolo? Creo que a este interrogante sólo se pueden dar respuestas personales y únicas, ya que las mismas conciernen al sentido que, para cada actor tiene, la actividad escénica que realiza.

Bibliografía utilizada

Artaud, Antonin

"El Teatro y su doble. El pesanervios". Editorial Fahrenheit. Córdoba. 1997

Barba, Eugenio

"Teatro. Soledad, oficio y revuelta", al cargo de Llus Masgrau. Editorial Catálogos. Buenos Aires. 1997.

"Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos", al cuidado de Llus Masgrau. Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 2002.

"La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral". Editorial Catálogos. Buenos Aires. 2004.

Barba, Eugenio/ Savarese, Incola

"Anatomía del actor. Un diccionario de Antropología Teatral". Ed. Escenología A.C, México, 1998

"El arte secreto del actor". Ed. Escenología A.C, México, 1990

Brecht, Bertold

"Escritos sobre teatro" Editorial Alba. Colección Artes Escénicas. 2005

"El pequeño Organon para el teatro"

Eco, Umberto

"Obra Abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo". Editorial Ariel. Barcelona. 2004

"La definición del arte" Editorial Destino. Colección Imago Mundi. 2002.

Grotowsky, Jerzy

"Hacia un teatro pobre". Siglo XXI Editores. México 2003

"Revista Māscara. Numero especial de Homenaje. GROTOWSKY" Año 3 N° 11-12. Escenología A.C. México. 1993

Levi-Strauss, Claude

"Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades". Siglo XXI Editores. México. 2003

Nietzsche, Friedrich

"El origen de la tragedia". Andrómeda Ediciones. Buenos Aires. 2003

Meyerhold V.

"Meyerhold: Textos Teóricos". Edición de Juan Antonio Hormigón. Serie Teoría y Práctica del Teatro N° 07. Asociación de Directores de Escena de España. 1998

Pavis, Patrice

"Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología". Ed. Paidós. Buenos Aires. 2003.

Ruffini, Franco

"Teatro e historia" Cap. Antropología Teatral. 1986

Schechner, Richard

"Between Theater and Antropology" .1985

"Performance: teoría y prácticas interculturales" Ed. De la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires .2000

Stanislavsky, Constantin

"El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador". Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1997

"Preparación del actor". Editorial Quetzal. Buenos Aires. 2005

Vajtangov, E.

"Teoría y Practica Teatral". Ed. De Jorge Saura. Serie Teoría y Práctica del Teatro N° 13. Asociación de Directores de Escena de España. 1997.

Valenzuela, José Luis

"Antropología Teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del actor". Serie de Estudios Teatrales. Editorial del INT. Buenos Aires. 2000

Varley, Julia

"Piedras de agua" Serie Escenarios del Mundo. Editorial Alarcos. La Habana. 2007