

# GROTOWSKI los problemas de un "monstruo sagrado"

**T**EATRO Español. Lunes 13 de julio. Ocho de la tarde. Conferencia-coloquio de Jerzy Grotowski, que exige que haya poca gente. Prohibido hacer fotografías. Se ruega que nadie registre sus palabras en un magnetófono. Listas de invitados. Ningún anuncio en la prensa del acto. Reparto tardío, casi con el tiempo justo, de las invitaciones. Ceremonial nada nuevo en el trabajo de Grotowski, pero, supongo, terriblemente incómodo para quienes le trajeron a Madrid. Nada hubiera podido cerrar con más espectacularidad los «Lunes del Español», ni anunciar con más resonancia el próximo Festival Internacional que se celebrará en Madrid el próximo otoño, como esta visita de Grotowski bien administrada. Y lo que es mucho más importante: nada hubiera ayudado tanto a ciertos directores jóvenes, que andan un poco a ciegas tras los supuestos pasos de Grotowski,

como oírle, como poder preguntarle. Sin embargo, Grotowski odia la publicidad. Teme también, según dijo, que sus palabras se tergiversen, que se multiplique aún más la cita de su nombre como gran coartada de tantos espectáculos triviales. Grotowski, en fin, huye de su «mito» y lo hace como puede, alzando barreras que cierran el paso a muchos filisteos del grotowskismo, pero, también, a otros que necesitan ser aclarados. Por decirlo con sus propias palabras: a bastardos y a hijos legítimos.

Cuando Grotowski realizó un curso en los Estados Unidos, impuso explícitamente la condición de que no sería entrevistado. Al final, en excepción a menudo recordada, concedió «una» entrevista que luego ha sido ampliamente traducida y comentada. Su único libro teórico, «Por un teatro pobre», es, en realidad, una colección de las escasas entrevistas que se le han hecho,

Jerzy Grotowski nació el 11 de agosto de 1933 en la ciudad polaca de Rzeszow. Durante la guerra mundial vivió en una aldea donde los alemanes realizaron una terrible masacre. De esta época datan una serie de experiencias que le llevarían, muchos años después, al montaje de "El príncipe constante", de Calderón, cuya versión polaca —del gran poeta Slowacki— había aprendido de memoria en los días de la ocupación, tanto por su sangriento tema como por constituir una afirmación lingüística de su resistencia. Grotowski tenía entonces ocho años. En el 51, después de una grave y larga enfermedad, Grotowski, que acaba de cumplir dieciocho años, decide ser director teatral. Cursa al efecto los estudios universitarios establecidos en Polonia, pasa en Moscú una temporada de prácticas y obtiene varias becas para conocer el teatro de diversos países. Cuando, a los veintiséis años, le dan la dirección del teatro de Opole, Grotowski ha estudiado de cerca a los grandes directores y compañías europeas. Aprovechando sus vacaciones, ha viajado a menudo a Asia y se ha familiarizado ya con Egipto y el Medio Oriente, iniciando un tipo de comunicación cultural que no abandonará nunca.

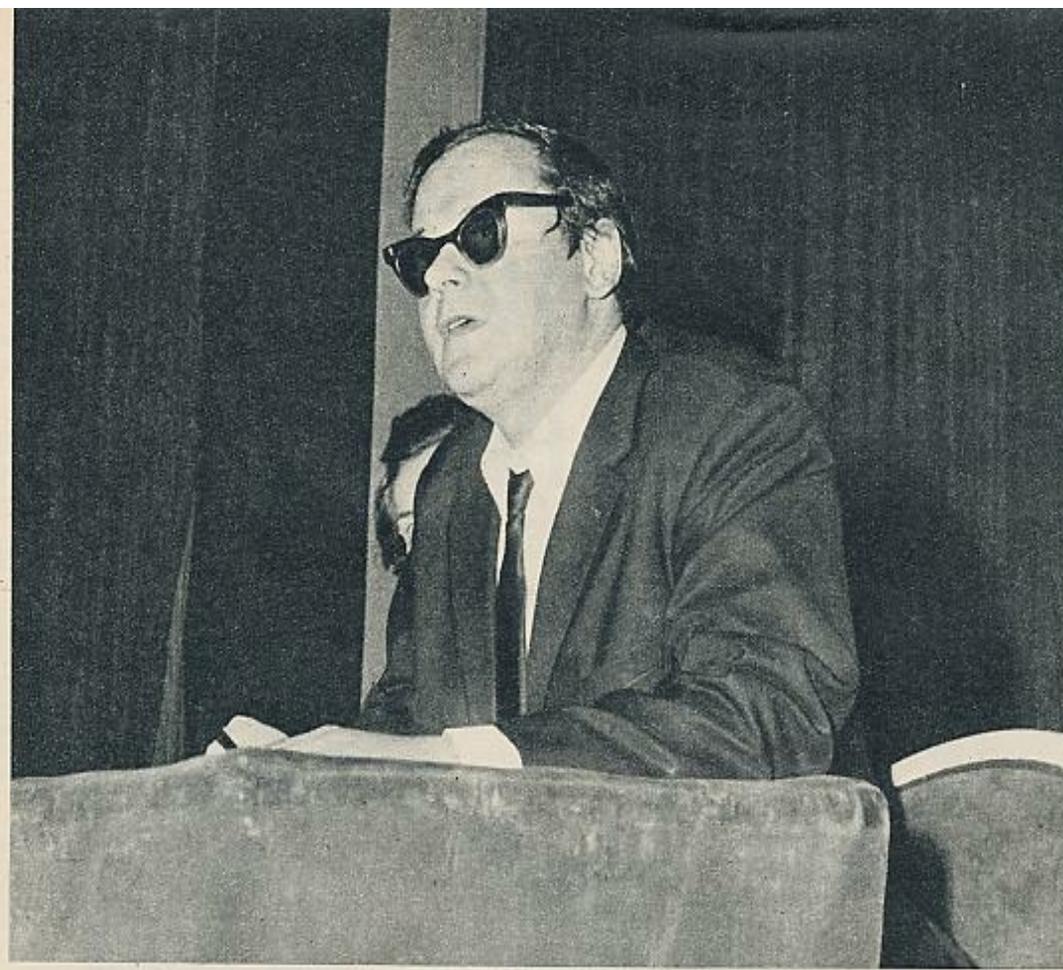
## PEQUEÑA HISTORIA DE UNA CELEBRIDAD

Grotowski tuvo muy pronto problemas en el teatro de Opole, cuyo estatuto, de acuerdo con la estructura teatral polaca, comportaba la subvención del municipio a cambio de un número de espectáculos anuales. A Grotowski lo que le interesaba era la investigación en el trabajo del actor, la progresión en las ideas dejadas por Stanislawski y Meyerhold, cosa que le exigía liberarse del ritmo de producción impuesto a los teatros subvencionados. El problema lo resolvería con la creación del Teatro-Laboratorio, abierto, a partir del 65, en Wrocław. Su nuevo estatuto institucionalizaba la investigación y subordinaba las representaciones a las exigencias de la misma. El objetivo fundamental sería el investigar y divulgar la investigación, tomándose la representación como una forma de mostrar los resultados obtenidos. Cerrado el proceso de creación, cumplida la investigación que había tenido por base la obra elegida, ésta se arrinconaría o se guardaría para mostrar ante públicos extranjeros los resultados del trabajo. Esto es lo que permitió a Grotowski dedicar dos años (63-65) a preparar "El príncipe constante" y tres (65-68) a "Apocalypsis cum figuris", que es la obra que presentará en el próximo Festival Internacional de Teatro, a celebrar en Madrid.

¿Cuáles han sido los pasos que han hecho del Teatro-Laboratorio de Wrocław una de las más famosas instituciones teatrales del mundo? Quizá haya sido el italiano Eugenio Barba, discípulo de Grotowski, el que diera la primera voz. En el 63, con ocasión de celebrarse en Varsovia un congreso del Instituto Internacional del Teatro —organización que en España, oficialmente absorbida y diluida, no ha desem-

peñado ninguno de los servicios que la han hecho tan positiva en la vida teatral de otros países—, varios asistentes, animados por las palabras de Barba, se desplazaron a una ciudad vecina para ver el "Fausto", de Marlowe, por el Teatro-Laboratorio. Al regreso a sus países de origen, publicaron notas y referencias que hablaban de un teatro en el que escasos espectadores asistían, mezclados entre los actores, a lo que Grotowski calificaba de la "confesión carnal". Había, fuera de los "iniciados", mucho escepticismo, pero lo cierto es que, en el 63, el Teatro-Laboratorio fue ya un tema del teatro europeo. Roger Planchon vería aquel mismo año una representación de "Fausto"...

En el 64, Grotowski era jurado del Festival de Nancy y daba en París dos conferencias sobre el Teatro-Laboratorio. En el 65 volvía a Nancy, ahora acompañado de dos de sus actores, que ilustraban sus afirmaciones con una serie de ejercicios. La sesión sería repetida en París. Y ya se sabe que, aunque el teatro francés no figure actualmente entre los primeros del mundo, París sigue siendo la caja de resonancia infalible e insustituible. Bastaría pensar, por ejemplo, en los "lanzamientos" que el Teatro de las Naciones ha hecho, durante su corta existencia, de la Opera de Pekín, del Berliner Ensemble o del Living Theatre, fenómenos elaborados sobre sólidas y, en el caso de los chinos, seculares coordenadas, pero que hallaron en París el trampolín que los proyectó sobre todo el mundo. La demostración de los dos actores grotowskianos entusiasmó —André Boursellier se "convirtió" al grotowskismo—, pero quedaron muchas dudas sobre su aplicación al espectáculo teatral. En el 66, tras participar triunfalmente en otros festivales internacionales, "El príncipe constante" se presentó en París, iniciando la nueva etapa del Teatro de las Naciones, confiada a Barrault. Se aceptaron ochenta espectadores por sesión, colocados en bancos situados en el mismo escenario. Los resultados fueron polémicos, aunque la mayor parte de la crítica fue favorable; otros limitaban el valor de la experiencia a un específico teatro de la crueldad o declaraban la ambigüedad de aquella confesión actoral. De todas formas, el fenómeno Grotowski estaba lanzado y de todas partes surgieron adictos. El número de los que querían seguir los cursos semestrales de Wrocław aumentó. Brook, Planchon, los directores más importantes del mundo, se pronunciaron, casi siempre a favor, siempre con respeto, sobre el trabajo de Grotowski y su viejo equipo de colaboradores. En el 68, la compañía fue invitada a ir a los Estados Unidos, pero la Embajada no despachó los visados. La protesta, firmada por los más destacados nombres del teatro norteamericano —desde Miller a Julian Beck, desde Baldwin a Albee—, fue tajante y sonada. La decisión, se decía en ella, perjudicaba "a la evolución del teatro de los Estados Unidos". Mientras tanto, la compañía, obligada por las circunstancias, cuando parecía inevitable el paro forzoso, aceptó la invitación de André Boursellier para presentar en París su ya tercera versión de "Akrópolis". El éxito fue absoluto. Figurar entre los ochenta espectadores que eran admitidos cada noche suponía todo un privilegio. Yo fui enviado por TRIUNFO a ver el espectáculo y en las páginas de la revista quedé mi testimonio.



Cifra

junto a dos o tres trabajos del propio Grotowski, entre los que sobresale el que da título al volumen. En París, cuando presentó «Akrópolis», fue la pesadilla de muchos periodistas que hubieran querido hacerle unas preguntas. El hombre, en fin, tiene su bien cimentada fama de personaje inabordable. Lo sucedido en Madrid —al final la dirección del Español facilitó el acceso a un par de docenas de personas que habían acudido sin invitación— no sólo entra dentro del estilo personal de Grotowski, sino que, en última instancia, lo atenua.

### ● El personaje

Me recordaba a Genet. Estoy seguro que detrás de esa primera dificultad, detrás de esa defensiva barrera, hay un hombre cordial, conversador, a quien le encanta hablar de su método, de su Teatro-Laboratorio, de su trabajo. Con gafas oscuras de grueso cristal para la miopía; piel clara, casi imberbe, lejano y sonriente, Grotowski parece observar, entre divertido y aterrado, esa ola de frivolidad y medianía que desencadena el manejo mítico de su nombre. Yo hablé con él durante el almuerzo que reunió a cuantos habían participado en los «Lunes del Español». Se franqueó a menudo, abriendo muchos paréntesis en su socarrona suspicacia. Incluso cuando le pedí una entrevista larga, magnetófono por medio, no hizo grandes aspavientos. Se limitó a aplazarla para su próximo viaje,

cuando vuelva con la compañía y veamos su espectáculo. A la postre, el inabordable Grotowski es un muchacho de treinta y seis años, cuyas meditaciones teatrales hablan una y otra vez de despojamiento, confesión, sinceridad, plenitud, antiverbalismo, participación, etcétera, y que se ve empujado, en razón de su éxito, a una odiosa ceremonia publicitaria. No es, pues, extraño que a veces se salga un poco de madre en su muy respetable afán de defenderse, de evitar que se diluyan su identidad y su trabajo en el proceloso océano de las histerias colectivas y las modas.

### ● Grotowski, en España

Vino para considerar y discutir la participación del Teatro-Laboratorio en el Festival Internacional que debe celebrarse el próximo otoño. Consumió la mayor parte de su tiempo madrileño buscando un local adecuado a las características que exige su «Apocalypsis cum figuris». Parece que lo encontró en la capilla de una vieja iglesia derruida, presidida por un retablo de Berruguete. Estuvo en Toledo y en el Museo del Prado, especialmente interesado por el Greco. Vio bailar a Rosa Durán en Zambra... Asistió al almuerzo celebrado con ocasión de clausurarse los «Lunes del Español». Cargó él mismo con la clausura. Solicitó que no se pasara del centenar de oyentes. Pero, y aquí vienen esas tensiones a que antes me refería, lo cierto es que

Grotowski pasó de la anunciada hora de conferencia-coloquio a las dos horas y pico; que prefirió hablar directamente en francés evitando la frialdad del intérprete; que no puso reparos a que la audiencia se duplicase; que toleró las fotografías... Sólo al final, otra vez en su papel, Grotowski, que había contestado a todas las preguntas de los asistentes —exigió a los organizadores que no hubiera limitación alguna en los temas de las preguntas ni en las personas que pudieran hacerlas—, rogó que sus palabras no volvieran a ser motivo de reproducciones torcidas, de interpretaciones erróneas, en lo que se refiere, obviamente, a ciertas precisiones técnicas sobre su método de trabajo. Punto éste que no vamos a abordar en una revista como TRIUNFO y que entra dentro de las publicaciones especializadas.

### ● Grotowski y sus seguidores

El polaco está un poco aterrado por la ola de espectáculos mediocres que hoy se hacen en todo el mundo, trivial y superficialmente revestidos de apariencias grotowskianas. Me lo decía comiendo, tras rechazar, por razones de salud, el fresco y fuerte gazpacho.

—Están los hijos legítimos y los bastardos. Los primeros no suelen invocarme o se limitan a decir que yo les he ayudado a encontrar su camino y su autonomía. A éstos los estimo mucho y procuro estar al tanto de

● "Espero con impaciencia el momento en que un nuevo ídolo será canonizado".

Por JOSE MONLEON

su trabajo. Luego están los otros, los que se esconden detrás de mi nombre, los que me citan para etiquetar y vender su trabajo. Esos son los bastardos.

Por la tarde, en el Español, añadiría una precisión:

—El hecho de que los reales o supuestos «grotowskianos» hayan trabajado conmigo o no es secundario. Tampoco yo he trabajado con Stanislavski y me considero su discípulo. Yo creo que lo importante es afrontar las proposiciones del «maestro» como un desafío, como una provocación, que nos ayuda a descubrirnos a nosotros mismos y a llevar adelante sus ideas desde nuestra propia óptica. Yo he tomado a Stanislavski como punto de partida, he aceptado sus principios y luego he intentado liberarme de él.

### ● Meyerhold

—De Meyerhold acepté en seguida su visión del texto literario como una provocación, a la cual debía responder el espectáculo. La creación escénica no era una ilustración del texto, sino una respuesta estimulada por ella.

### ● La imposibilidad de la copia

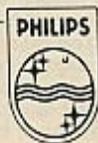
—La fuente de creación es la experiencia y la personalidad de los actores. En el Teatro-Laboratorio basta que desaparezca un solo actor entre los que intervienen en la creación del espectáculo para que debamos volver a em-

# Este verano va a ser sonado: ¡el magnetófono-cassette PHILIPS por 4.900 Ptas!\*



**\*Incluidos micrófono, cassette de 60 minutos, funda y cable conexión**

A partir de ahora, es todavía más sencillo, más agradable, más alegre, tener un magnetófono-cassette PHILIPS. Porque a partir de ahora, el magnetófono-cassette PHILIPS se pone en **4.900 pesetas** ¡Qué verano sonado nos espera!



**TAMBIEN EN MAGNETOFONOS  
SIGA LA PISTA DE PHILIPS**

*Mejores no hay*

# GROTOWSKI

pezar de nuevo. No sólo hay un cambio, sino, en función de él, una nueva relación que afecta a todos los demás componentes. No existe, por lo tanto, un modelo que copiar.

## ● La evolución de Grotowski

—Mi primero y, por ahora, único libro teórico refleja y documenta un período de trabajo. Algunos extremos han sido reconsiderados después y los veo ahora de forma distinta. Por eso he terminado un segundo libro, que será editado antes de un año.

Esta es otra de las lecciones inevitables. Los creadores dudan, cuestionan, tienen siempre abiertos su trabajo. Los discípulos, por lo general, metodizan, cierran, dogmatizan lo que el «maestro» propuso.

## ● Brecht

Tema importante, al menos desde la perspectiva española, donde una serie de estimables grupos independientes se han planteado la posibilidad de incorporar ciertos principios del teatro grotowskiano a los fines políticos y dialécticos del teatro brechtiano. Es decir, de intentar un teatro popular, de comunicación más directa y sensible que el apoyado en la palabra, valiéndose de algunos —¿algunos?, ¿cuáles?— elementos del teatro de Grotowski. El tema sólo puede quedar apuntado en el ámbito de la entrevista, pero lo hago para que se comprenda la especial atención que los más jóvenes del auditorio prestaron a la respuesta de Grotowski.

—Los espectáculos del Berliner, dirigidos por el propio Brecht, están llenos de vida y de humor. A mí me han gustado mucho, y recuerdo especialmente su «Madre Coraje». Brecht, sin embargo, se ha esforzado más en ser coherente y dialéctico, desde el punto de vista moral y filosófico, que en investigar sobre el proceso creador del actor. Su trabajo ha seguido una línea distinta a la mía, pero conste que sus espectáculos y su obra me han parecido siempre espléndidos...

Inevitable alusión al enfrentamiento que, en todas partes —y también en nuestro esperpéntico ruedo ibérico, donde nunca trabajó el Berliner ni, hasta ahora, el Teatro-Laboratorio—, suele producirse entre ciertos radicalismos brechtianos y la imagen de Grotowski.

—Yo estoy en guerra con muchos brechtianos por su dogmatismo, su beatería, que determinan aburridísimos espectáculos.

En esto, sin embargo, no hay que hacer generalizaciones. En Polonia, por ejemplo, hay un excelente director de escena que trabaja a partir de Brecht. Ciertamente es él y no sus actores quienes se expresan en sus espectáculos, pero los resultados son buenos y yo no lucho contra él.

## ● Antonin Artaud

—Artaud es un profeta del teatro. Sus textos son más poemas sobre el oficio que textos técnicos.

*Grotowski no quiere entrevistas ni tampoco fotografías. Su conferencia-coloquio del teatro Español, de Madrid, no fue anunciada en la prensa, y las escasas invitaciones se repartieron un poco antes del acto...*

cos. Por ejemplo, hace una serie de afirmaciones sobre la respiración que no son exactas. Artaud es importante, porque es el primero —antes lo había hecho Meyerhold en la URSS— que pone en Francia en cuestión el verbalismo teatral, la sumisión al texto. En otro aspecto, la obra de Artaud es ejemplar en cuanto es el resultado de su confrontación con las fuerzas que lo empujaban a la locura. A estas fuerzas respondió con la creación.

## ● La expresión total

Se había hablado de la «relación corporal» y de la «relación psíquica» de los personajes, de los actores. Grotowski había replicado atacando cualquier visión de su trabajo a través de una óptica fundamentalmente pantomímica o física.

—El hombre no debe dividirse en cuerpo y espíritu. Son una misma cosa. La división hace hipócrita al hombre. Debemos buscar nuestra plenitud, nuestra participación en la realidad. ¿Qué quiere decir hacer el amor sólo con el cuerpo? Hacer gimnasia. ¿Y sólo con el espíritu? Hipocresía. No debemos dividirnos ni hacer las cosas a medias. Yo in-

tento, pues, superar en el teatro cualquier escisión del hombre. El teatro debe iluminar, penetrar al actor, y así prolongar su vida. Entonces el teatro será verdad en lugar de limitarse a darle al espectador el placer de sentirse «culto».

«Cuando sólo se aspire a mostrar un texto, lo mejor es que lo leamos en casa. Yo creo que la verdadera comunicación no consiste en el intercambio de palabras, aunque éstas formen parte de la vida humana. Es muy fácil ponernos de acuerdo con pala-

asociación con la moda. Espero con impaciencia el momento en que un nuevo ídolo sea canonizado, para poder avanzar con menos confusión. La idea de chocar o sorprender es una idea trivial que debe ser absolutamente superada.

## ● Método y creación

Me parece que fue Marquerite quien, abriendo la lista de preguntas, solicitó de Grotowski un



bras, pero éstas rara vez revelan la realidad. La comunicación hay que establecerla a nivel de los actos. Estos son los decisivos y no las palabras. Por eso nosotros incorporamos el lenguaje a nuestra presencia carnal, a nuestros gritos, a nuestras voces, cada vez que nos planteamos la acción.

## ● La sorpresa y sus peligros

Fue Malonda, uno de los directores del «Bululu», donde acaban de montar una versión grotowskiana de «La vida es sueño», quien planteó el tema del posible «desgaste» del sistema, la pérdida de su eficacia a partir de la familiarización del espectador. ¿Sería —venía a preguntarse— sustancial el carácter «sorpresivo» de esta concepción del teatro? ¿No desaparecería la participación del espectador una vez éste hubiera asistido a varios espectáculos del mismo tipo? La respuesta de Grotowski fue concluyente y, a mi modo de ver, esclarecedora de ciertos equívocos.

—En Polonia, nuestro trabajo ha dejado de sorprender, de chocar. Es imprescindible que nuestro trabajo se libere de cualquier

resumen de su método. El director polaco, aparte de algunas otras precisiones secundarias, afirmó:

—No sé si puede hablarse de método. Yo intento liberar al actor. El espectáculo es una proyección de la personalidad, de la sinceridad de su vida. No hay ningún tipo de imposición por mi parte. Investigamos a partir de las propias necesidades del actor. No debe partirse de ningún prejuicio preciso, porque esto destruye la creación. Hemos de preguntarnos, en cambio, qué puede desvelar en cada actor la experiencia del personaje. Su trabajo será su respuesta a ese desafío, estimulado por el director. Yo intento que mis actores se expresen, subjetiva y objetivamente, lo más desnudos posible. Yo ruego, propongo, pero no digo jamás lo que hay que hacer. Cuando era un director joven lo decía y lo planeaba «a priori» todo. Hoy estoy convencido de que aquello era un error.

## ● ¿Y el espectador?

Es otro de los problemas de este teatro, que parece despreciado del espectador. Las pre-

# A BRONCEARSE VESTIDOS !!!



PRENDAS **PIZ**  
**BUIN**

MODA SOLAR

Confeccionadas con tejidos SUNTEX especial de secado rápido que permite el paso de los rayos ultravioleta en un 50%

BIKINIS Y COMPLEMENTOS

PERFUMES KIMTON, S.A. - MATARO

## GROTOWSKI

guntas sobre este punto fueron varias. ¿Qué papel desempeña el espectador? ¿Cuál su relación con el actor? ¿No parece socialmente discutible un teatro que sólo admite de cuarenta a ochenta espectadores por espectáculo?

—El actor no debe trabajar ni para el espectador ni para sí mismo. Me preguntarán ustedes que en ese caso para quién trabaja. No lo sabría decir, pero sí sé las consecuencias negativas que se derivan de cualquiera de los dos extremos señalados. El actor que trabaja para ganar dinero, para el espectador, se prostituye. El teatro comercial ha explotado siempre la belleza de las actrices y la gracia o la apostura de los actores. El tema está en casi todos los grandes creadores que, con unos u otros términos, se han rebelado contra este aspecto del trabajo del actor. Hoy la mercancía prostituida es otra, pero es una simple ampliación de la vieja regla. Se vende encanto, desnudez, intimidad y quizá pronto se vendan auténticos actos de copulación. Es un trabajo hecho para el público, para la crítica, para el dinero, para los buenos artículos..., que nada tiene que ver, claro está, con la desnudez a la que se llega a través de la sinceridad. Si, en cambio, el actor trabaja sólo para sí mismo, es inevitable el desencadenamiento de un proceso de histeria, de esterilidad y de exhibicionismo. Finalmente, todo trabajo debe desembocar en un fruto, en un resultado.

«Al espectador se le acepta, simplemente. Es el testigo estimable de algo concreto que desvela el actor.

«Nuestro teatro no es para la élite. Vienen a vernos las personas, de cualquier edad o clase social, que viven un momento en el que necesitan hacer ciertas confrontaciones. Gentes que, por alguna razón, quieren llegar al fondo. Para eso estamos nosotros. Podría decirse, pues, que no trabajamos para una élite, sino para los «momentos élitales» de los distintos miembros de la comunidad.

«Creo que el teatro de masas ha sido vencido por la televisión. ¿Qué importa mil o dos mil espectadores más frente a los miles y aun millones que tiene la televisión? Lo democrático, por otra parte, no es imponer un espectáculo a miles de personas, sino ofrecer muchos espectáculos

distintos para que el espectador haga democráticamente su elección.

### ● Cuarenta personas

No es posible resumir las dos horas y pico de conferencia-colquio y la hora de conversación en torno a la mesa. Quizá baste lo transcrito para que el lector comprenda algunos aspectos de la personalidad de Grotowski, el hombre de quien más se escribe dentro de la literatura teatral de nuestra hora, el hombre más imitado sobre los escenarios.

Sería, sin embargo, absurdo que nadie sacara de estas notas conclusiones precisas. Ni a favor ni en contra. Al teatro le van muy bien hombres como Grotowski, justamente porque, más allá de cualquier beatería, sirven para poner muchas cosas en cuestión, para que todos nos replanteemos un poco las vías y el sentido del teatro.

La cita próxima con Grotowski será, en todo caso, más interesante. Vendrá con su compañía para presentar un espectáculo al que sólo podrán acceder cuarenta personas por noche. Inútil decir los problemas que ello va a acarrear, lo difícil que va a ser que estas cuarenta localidades se distribuyan equitativamente y al mejor servicio del curso del teatro español. En todo caso, es un hecho positivo, casi insólito, en el aislamiento teatral español de las últimas décadas. O siglos, porque, al fin y al cabo, cubren la vida de varias generaciones, de todos nosotros.

Grotowski, después de hablar amablemente en el escenario del Español, concluida su conferencia con numerosos actores y directores que le admiran —habían llegado de otras ciudades, en más de un caso; estaban, por ejemplo, los barceloneses de la Adria Gual, que montaron el «Edip»—, después de estimular más de un propósito de integrarse al próximo «stage» del teatro de Wrocław, salió para la India. Va allí, como otros años, a pasar un mes. Un mes de soledad y de vida anónima.

—No creo que ningún europeo pueda identificarse con la cultura oriental. Pero es muy fecundo para nosotros el confrontarla. Encontramos fuentes perdidas de la civilización europea, rostros que teníamos borrosos u olvidados.



Por 72.600 pts. realice el más atractivo y completo safari fotográfico en el corazón del África.

Salidas 11-8-70, 18-8-70 y 6-2-71

## El primer rugido del África es el de los jets de Alitalia.

Alitalia pone su experiencia y su conocimiento de África a su servicio.

Ante usted se abrirán los secretos de una de las regiones más fotogénicas del mundo: los territorios de Uganda, Kenya y Tanzania.

Desde Kampala, donde se inicia el viaje, hasta Nairobi, capital de Kenya: 17 días que usted no olvidará. Todo solucionado: la comodidad de los mejores hoteles, los guías expertos, los vehículos adecuados.

Viva ahora su aventura africana. Envíenos el cupón adjunto y habrá comenzado su viaje.

Y no olvide que el primer rugido del África es el de los jets de Alitalia.



# Alitalia



Alitalia Tours. Alitalia, Torre de Madrid, planta 11.	Nombre .....
Ruego me envíen detalles completos del Tour a Uganda, Kenya y Tanzania.	Dirección .....
	Ciudad .....
	Provincia .....