

VER TEATRO

Recuerdos de una pasividad apasionada

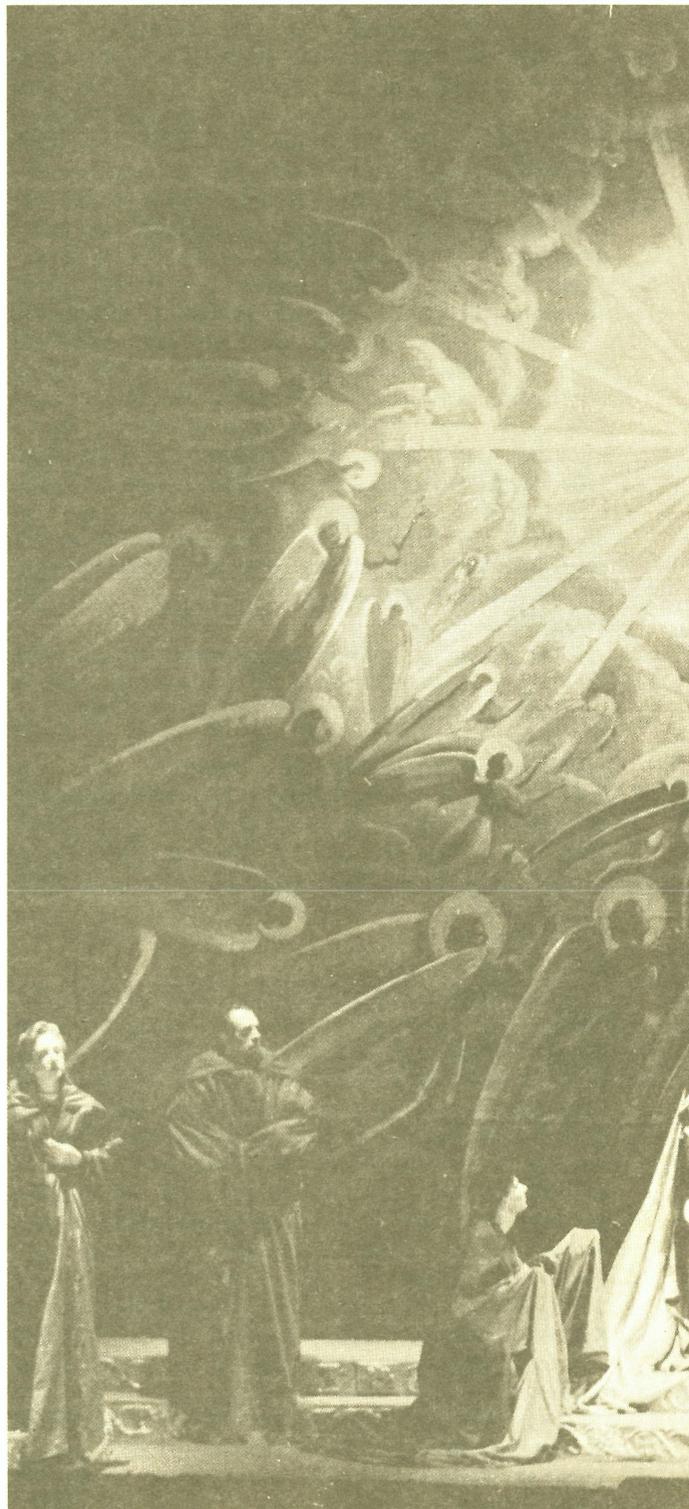
Esther Tusquets

Para nosotros, los que nacimos en el curso de la Guerra Civil e iniciamos la universidad al comenzar la década de los cincuenta, los primeros contactos con la cultura fueron realmente pintorescos, supongo que difíciles de imaginar para los jóvenes de hoy. Leíamos en plano de igualdad a Lajos Zilahy, Vicky Baum, Knut Hansum, Somerset Maugham; creíamos a pies juntillas en la maestría de Pemán, creíamos que leer *Destino* nos situaba en la minoría de los entendidos y que era *La Codorniz* la revista más audaz para el lector más inteligente —que militaba en cierta forma un tanto esotérica en la izquierda—; creíamos que el ejército y la policía española eran los mejores del mundo, y nuestras mujeres las más femeninas y las más hermosas y por descontado las más castas, y nuestros hombres los más viriles y valientes. Eran los años de Juanita Reina, de Lola Flores, de Manolo Caracol, los años en que Aurora Bautista nos pareció sublime y arrebatadora en *Locura de amor*, porque también teníamos en España los mejores actores, y lo único que acaso nos faltaba era cierto espíritu de disciplina, cierto sentido práctico y sobre todo dinero (tres carencias de hecho desdeñables).

De esos años data mi primera experiencia con el teatro, absolutamente inolvidable, y que marcó imagino el inicio de mi pasión. Porque yo me enamoré del teatro, siendo todavía una niña, al ver una representación de *Genoveva de Brabante*, y es posible que los jóvenes de hoy no conozcan siquiera la historia de la reina hermosísima y santa que a causa de los manejos de un traidor libidinoso tiene que refugiarse en el bosque y criar a su hijo con una cierva, hasta que la descubre años después el rey, su esposo, y todo termina en un final feliz. Recuerdo que en la fila de atrás había dos jovencitas que reían a dúo con descaro, entre las protestas de los demás espectadores, mientras yo lloraba a mares, lloraba a gritos, con tal congoja que luego, ya en el pasillo de salida y con las luces encendidas, me resultó difícil parar. Aquel día quedó establecido que yo era una persona sensible a las excelsitudes del arte y que iba a figurar el teatro entre mis pasiones más entrañables y duraderas.

En los tiempos que siguieron, las experiencias teatrales de mi adolescencia fueron ligadas ante todo a la figura de Alejandro Ulloa. La guapura, el gesto, el modo de recitar, todo era acartonado y lleno de floripondios, como de otro tiempo (ya entonces como de otro tiempo), tan próximo casi

siempre al ridículo y a la afectación —pienso que las dos jovencitas que reían en *Genoveva* podían haber seguido riendo aquí, en el caso, hartamente improbable, de que hubieran seguido asistiendo al teatro—, tan distante en cierto modo al arte verdadero, al arte con mayúscula, mediocres los actores secundarios, el decorado, el vestuario, teatro con apuntador y olor a alcanfor, con maquillajes y



ropajes que no hubieran admitido los primeros planos. Y sin embargo era teatro. Y me alegra que en mi juventud existieran esas breves temporadas de Alejandro Ulloa en los escenarios de mi ciudad. Y las obras –*La vida es sueño*, *Hamlet*, *En Flandes se ha puesto el sol*, y siempre, en noviembre, *Don Juan Tenorio*, y de Pemán, el insigne, *El divino impaciente*– quedaron incorpora-

das en mí como sólo quedan acaso las experiencias de la primera juventud: formaron parte para siempre, para bien y para mal, de mi acervo cultural. Me parece importante para una cultura que la gente escuche de modo habitual y reiterado unos textos básicos. Quiero decir que siempre que he ido a Londres había en los escenarios uno o dos Shakespeares, a menudo interpretados por monstruos de la escena o dirigidos por gente innovadora y audaz, como pudo serlo el montaje de Peter Brook para *Sueño de una noche de verano*. Y siempre se repiten en París las representaciones de Molière y de esa maravilla que uno tarda en apreciar pero que saborea luego con placer inagotable que son Racine o Corneille. Y en los teatros alemanes se reanudan temporada tras temporada los Schiller y los Goethe y los Kleist y los Brecht, incorporado ya este último al mundo de los clásicos. Quiero decir que los franceses y los alemanes y los ingleses se saben de memoria parlamentos enteros de su teatro. Y esto me parece esencial. Y me escandaliza, por tanto, coincidir en Madrid con dos obras de Calderón –*La vida es sueño* y *La hija del aire*– y que esto sea motivo de sorpresa y parezca que han emprendido los directores una empresa temeraria e inusitada, cuando de hecho Lope y Tirso y Calderón deberían estarse representando constantemente, si queremos tener cierta cultura teatral, o cierta cultura sin más.

Pues bien, lo poco que yo tuve de esta cultura a Ulloa se lo debo; y a Lola Membrives, ella sí, un genuino monstruo sagrado, vibrante, patética, llenando el escenario con su densa presencia en *La Malquerida*, porque eran también los años de Jacinto Benavente, en tragedias pueblerinas como *La Malquerida*, en parábolas fantásticas como *Los intereses creados*, pero sobre todo en comedias donde se movían a sus anchas las señoras «bien» de la alta sociedad madrileña, con collares de perlas de varias vueltas y alambicados problemas de conciencia; y a Enrique Guitart con sus inefables *Manos de Eurídice*; y, algo más tarde, a los montajes de Tamayo.

Eramos de hecho una exigua minoría –aunque, eso sí, esforzada– los jóvenes que en los años cincuenta nos interesábamos por el teatro y veíamos en él un arte todavía vigente y vivo y con elementos que aportar. Era, me parece, un acto de fe basado en el amor y previo por tanto a cualquier elucubración intelectual. Yo era pues una creyente, aislada o casi aislada en un mundo poblado de ateos, cuando se estrenó en Barcelona, por la compañía de Tamayo, *Los intereses creados*, que era una obra de las consideradas difíciles y poco comerciales, era teatro del bueno, teatro de verdad. Y se produjo el milagro: la obra, en lugar de aguantar una semana o dos como estaba previsto, rebasó las cien representaciones. Yo pasaba cada día por delante del teatro, camino de la

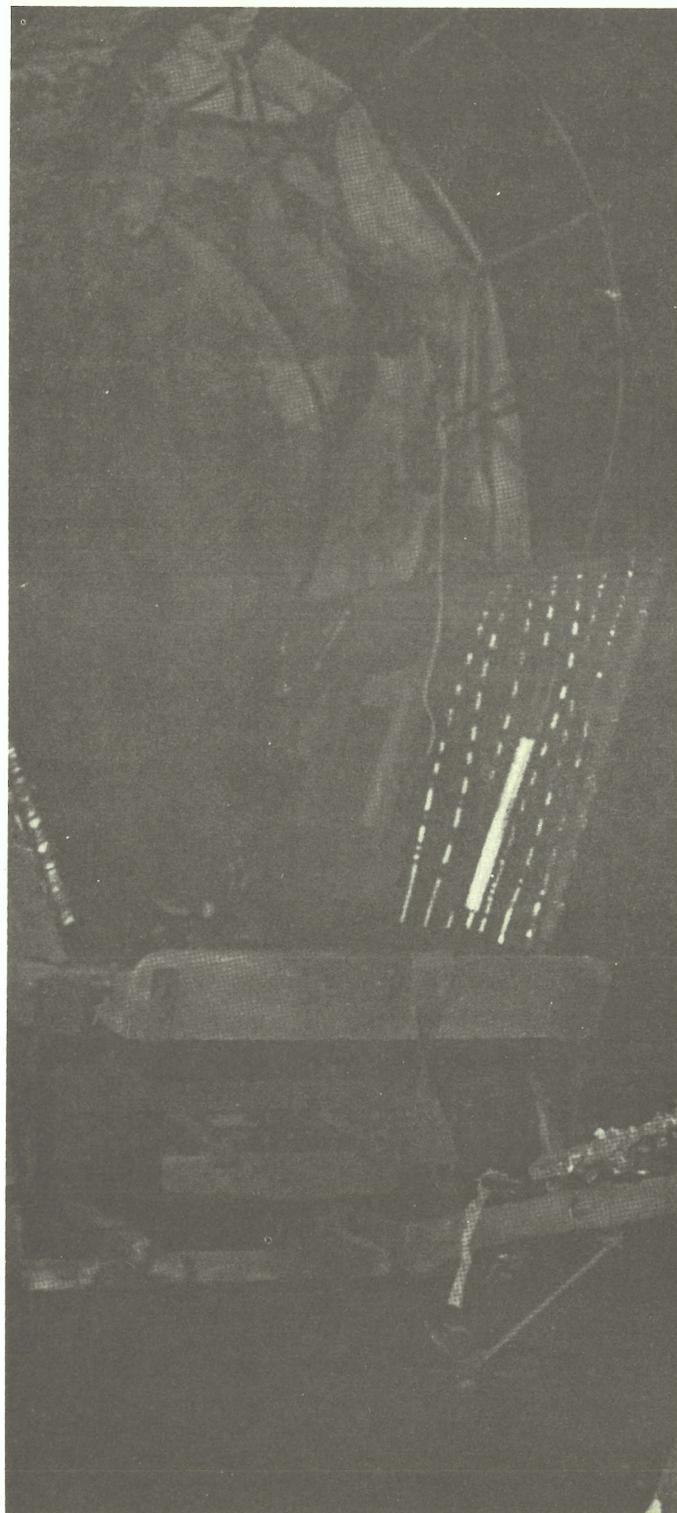
Fragmento del primer acto de «El gran teatro del mundo» auto sacramental calderoniano.

universidad, e iba comprobando cómo ascendía el número de las representaciones. Cuando se llegó a la cien, había visto *Los intereses creados* cinco o seis o diez veces, y la sabía de memoria, y estaba enamorada, profundamente enamorada, de Manuel Dicenta. Le escribí una carta, o muchas, no lo recuerdo ya, de esas cartas que se escriben en la ansiedad del amanecer, las primeras luces entrándose por la ventana tras una noche insomne, noche insomne desbordada de sueños, o que se escriben a trompicones y sonrojada una hasta las orejas en la mesa de mármol de algún bar. Y al cabo de unos días recibí una tarjeta de Dicenta, que me adjuntaba una foto en la que aparecía como Crispín, señalando el telón del escenario, y escrito a mano «He ahí el tinglado de la antigua farsa...»

Porque a los dieciocho años me enamoré perdidamente de Dicenta, o de Benavente o de Crispín, cualquiera sabe, de alguien en cualquier caso que existía con la máxima realidad posible, la realidad no mensurable de los sueños, la densa realidad de los deseos, el teatro pasó a ser –junto al mar, los animales, los callejeos por las grandes ciudades– una de mis pasiones permanentes, y, entre aquellos objetos que se guardan hasta el final y alguien toma en su mano, quizás sin comprender, después de nuestra muerte –mi *Rosebud* particular–, figurará una fotografía amarillenta con la dedicatoria desleída de un actor.

La gente de mi generación aprendió a amar el teatro con las *Genovevas* y los *Pastorcillos* navideños, con los clásicos de Ulloa, con la *Membribe*, con los montajes de Tamayo, con el teatro de apuntador, de las dos representaciones diarias, de los decorados de cartón y los vestuarios míseros, porque aquello, pese a todas sus deficiencias, era teatro, tenía la magia del teatro, pero era también algo que la mayoría de la juventud desdeñaba. En los años cuarenta y en los años cincuenta, parecía que el teatro había sido arrinconado en forma definitiva por el cine, parecía que la fotografía había usurpado su lugar a la pintura, parecía que la pintura que restaba iba a ser ya para siempre abstracta y no iba a quedar nunca ya un rincón modesto para la pintura figurativa, nos parecía que la arquitectura y el diseño habían entrado de una vez por todas en el único camino posible, el de la funcionalidad, y que se había eliminado felizmente la ornamentación, lo que llamaba el profesor de Estética José María Valverde «gastos de afeamiento», parecía que los chicos progres habían adoptado de modo irrenunciable la barba y repudiado para siempre la corbata. Eramos, en una palabra, unos papanatas. Una vez más, todo parecía «para siempre», y no habíamos descubierto todavía la marcha pendular de los tiempos y cómo todo o casi todo retorna y se reinicia. A mí me resultaba particularmente engorroso aceptar la disyuntiva teatro-cine (como me molesta la propuesta de elegir entre Barcelona o Madrid, la revolución o el Museo del Prado, La Gioconda o

salvarle la vida a un gatito) por una razón fundamental: el cine me gustaba tanto como el teatro. Pero entonces, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, empezaron tímidamente los viajes de los universitarios burgueses al extranjero, y allí descubrimos por segunda vez el arte escénico; descubrimos, en los escenarios de Europa, algo que tenía poco que ver con los Ulloas y



los Tamayos, y hasta con algo tan insigne como había sido Lola Membrives.

Fuera de España no había apuntador, ni dos representaciones diarias; los decorados eran originales y hermosos, el vestuario impecable; fuera de España las luces adquirían un lugar destacado, y la música y los movimientos en escena; fuera de España existían también monstruos sagrados,

pero el resto de la compañía solía estar formado por actores igualmente profesionales y competentes. Los teatros estaban casi siempre llenos, y había entre el público gente joven, y los espectadores no se levantaban y se marchaban en cuanto decía un actor la última palabra y empezaba a bajar el telón, sino que se ponían en pie y aplaudían o abroncaban sin rubor durante minutos y minutos (al público español, compuesto de señoras entre semana y de matrimonios talludos en la tarde del domingo y la noche del sábado, parecía darle vergüenza aplaudir mucho o tomar partido). Un universitario español de los años sesenta veía en el teatro de la Huchette *La cantante calva* y *La lección* (que se siguen representando todavía hoy, casi treinta años después, porque se han ido cansando o muriendo los actores y ha habido que sustituirlos, pero la obra se mantiene) y no lo podía creer. Ni podía creer uno lo que era una representación de *Mutter Courage* en el teatro municipal de Frankfurt o de Düsseldorf, ni cómo sonaban los versos de Racine o de Corneille en boca de los miembros de la Comedia, sonoros, rotundos, pastosos, narcisistas, invadiendo en oleadas cálidas la sala, ni lo que era un *Hamlet* por el Old Vic, o *El águila de dos cabezas*, de Cocteau, por Edwige Feuillère.

Sin embargo, pese a los sugestivos decorados, los vestuarios exquisitos, los mágicos efectos de luz y sombra, la profesionalidad de los actores, pese a los teatros llenos y a los aplausos, pese a todo lo que era el teatro en Europa, se mantenía entre nosotros la cuestión y la duda sobre la vigencia del teatro, tal como inexorablemente, tras el descubrimiento de la fotografía, tuvo que replantearse e interrogarse sobre sí misma la pintura. La cuestión sería: ¿Qué es el teatro? ¿Qué puede ofrecer el teatro que el cine y la televisión no puedan ofrecer? ¿Qué es lo específico teatral? Esta pregunta, que fue ya la gran pregunta de Artaud, no sólo se replanteó en los años de la posguerra, sino que empezaron a surgir respuestas, unas a nivel teórico, otras en su puesta en práctica, es decir, en su puesta en escena. Aunque me parece que las dudas sobre la vigencia del teatro habían sido ya ampliamente superadas, en esos años en que los universitarios españoles de los sesenta todavía nos las planteábamos como nuevas.

A mi modo de ver, puede ser clarificador establecer tres grandes categorías dentro del teatro.

En primer lugar, el teatro como obra artesanal perfectamente realizada, casi como pieza de museo. He de aclarar que cuando hablo de teatro no me refiero nunca al texto de una obra teatral: el texto en sí mismo es literatura, y cuando se utiliza como elemento del teatro es en cierto modo un pre-texto y no la experiencia teatral. Me refiero pues siempre a la puesta en escena de un texto, *no necesariamente teatral*, aunque en este primer

«*Madre Coraje*», de Bertolt Brecht.



grupo sí ocupe siempre el texto literario el lugar principal. En este primer grupo figuran las representaciones perfectas y exquisitas, de corte clásico. A la contemplación de *La Gioconda* o del *David* —¿a quién se le ocurre que estas obras maestras del pasado no sean placenteras y no puedan impulsar incluso en uno un avance personal y creador?—, correspondería una interpretación impecable de *El lago de los cisnes* que reprodujera de modo fiel la coreografía, el vestuario, los decorados de los Ballets Rusos de Diaghilev, o unas *Preciosas ridículas* en la Comédie. Son piezas que ocupan un lugar preciso en la historia de la cultura y que debemos conservar. Las carteleras de los teatros de todo el mundo se nutren en un noventa por ciento de obras de este género, incluidas aquellas que toman como punto de partida un texto teatral recentísimo e inédito. Entre mis recuerdos, destacan en este grupo espectáculos tan bellos e inolvidables como *Damage qu'elle soit une putaine*, de John Ford, montado por Visconti en París con una fastuosidad delirante y con Romy Schneider y Alain Delon en los papeles protagonistas, o *La Locandiera* de Goldoni, que vi hace poco por el Piccolo de Milán, reproduciendo con precisión un montaje ya clásico del mismo Visconti, e incluso, aunque con recursos estilísticos más sofisticados, *El jardín de los cerezos*, de Chejov, en puesta en escena de Strehler, también en el Piccolo. Otra cosa aún: me parecen siempre preferibles esos montajes fieles, correctos y sin excesivos afares renovadores, a aquellos montajes que, pese a no innovar en realidad nada, se revisten de una falsa modernidad. Y pienso al escribir esto en una obra relativamente reciente de Buero Vallejo, de corte absolutamente tradicional, en la que aparecían, uno a cada lado del escenario, dos personajes de ciencia ficción, casi dos «marcianitos», que introducían o comentaban la acción, y que eran o me parecían a mí absolutamente gratuitos.

En el segundo grupo tendríamos el teatro que tiende a convertirse en multimedia, el teatro que se plantea como una síntesis de distintas disciplinas —literatura, música, pintura, danza, iluminación, etc.—, y que en una de sus corrientes ha recurrido a una serie más o menos sofisticada de aparatos, lo que llama Grotowski el «teatro rico», que es en definitiva un intento de romper el círculo vicioso en que parecería lo han metido el cine y la televisión. El teatro, en este grupo, pretende llegar a ser «un arte total». El ejemplo más notable que se me ocurre es el *Orlando Furioso* montado por Ronconi, y que yo no vi, aunque sí vi el montaje de Ronconi en París para *Las bodas de Figaro*, en que los personajes se metían y subían y bajaban en extraños mecanismos y ascensores, de modo que parecían tan pronto cantar en un andamio como desde dentro de una jaula. A los intentos de introducir en el teatro carros y caballos, camellos y leones, carruajes y góndolas, que vie-

nen de muy antiguo, se han sumado en la actualidad ciertos mecanismos tomados prestados de otras artes, como la pantalla de cine, que daría a la acción mayor movilidad y dinamismo, o el uso y abuso de plataformas móviles, para lograr con ellas notables cambios de perspectiva. Algunos de los montajes de Jean-Louis Barrault se aproximan a este tipo de teatro, y otras representaciones recientes que he visto en París, una de ellas con motos supersónicas cruzando la platea y subiéndose a todo gas al escenario. A mí personalmente



quizás sea esta la modalidad teatral que me interese menos. Comparto la convicción de Grotowski cuando afirma: «No importa cuanto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión.» Por muchos ejércitos y góndolas y caballos que se introduzcan en escena, nunca se alcanzará la grandiosidad de un film de Cecil B. De Mille, y todo el aparato y estruendo mecánico sólo servirá, me temo, si se utiliza en exceso, para atraer ocasionalmente al teatro a unos espectado-

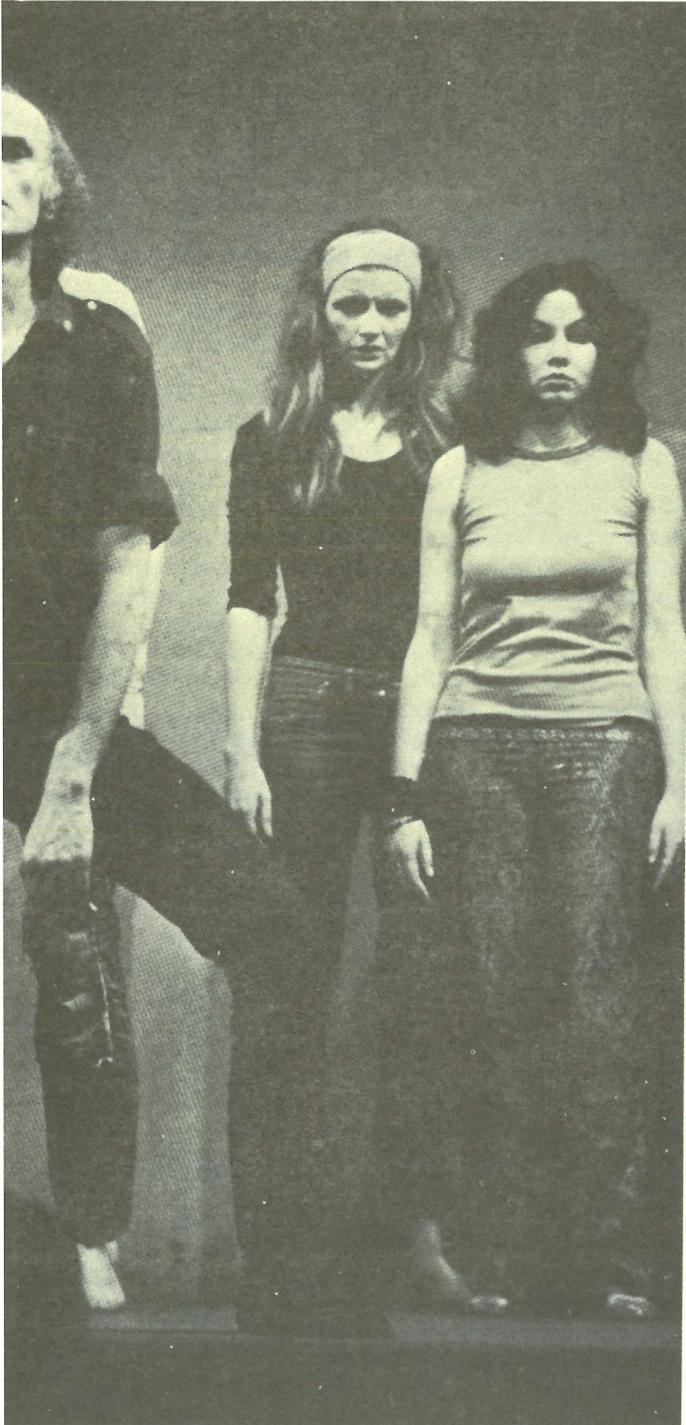
res que no llegarán nunca por ese camino a interesarse en él de un modo real.

En tercer lugar tendríamos el teatro puro, el teatro desnudo. El caso más representativo y extremo sería el de Grotowski, propugnador de un «teatro pobre», que se despojaría de todo aquello que no le es esencial: no se trataría aquí de acumular, de tomar elementos prestados de otras artes o de la técnica, se trataría por el contrario de eliminar. En el caso concreto de Grotowski, esta eliminación alcanza no sólo a los mecanismos extraños, sino también a los tradicionales, como puedan serlo el decorado, el vestuario, el maquillaje o la iluminación. Más ecléctico, pero próximo algunas veces a esta concepción, Peter Brook nos dice, en la primera página de *El espacio vacío*, que podemos tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. El acto teatral se realiza sólo con que un hombre camine por este espacio vacío y otro hombre lo observe. Si el teatro es en esencia esto, un espacio vacío por el que cruza un hombre mientras otro le mira, o un hombre que se sube a un tablado y se mueve o nos habla, se abren en esta dirección posibilidades y variantes insospechadas.

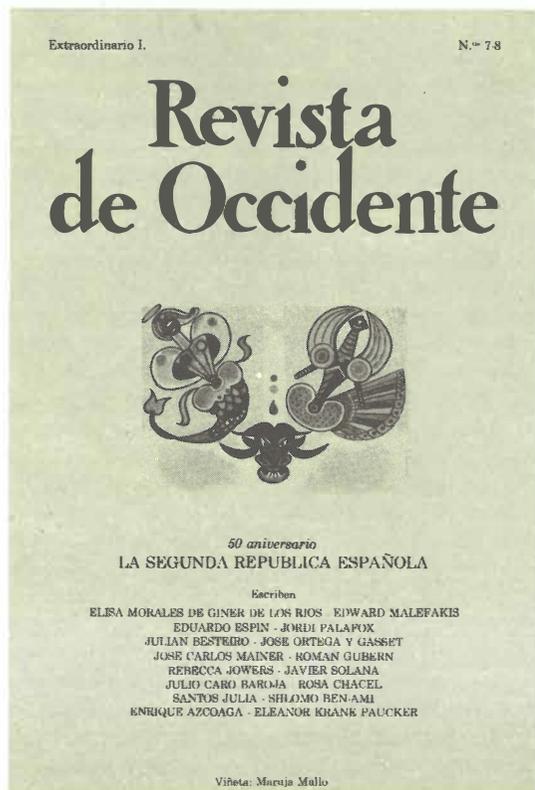
Dos de los hitos cruciales en mi vida (quiero decir, dos de esos raros encuentros con algo que es sin duda un hecho cultural –tomándolo a la inversa, ¿qué es básicamente sino esto un hecho de cultura?–, pero que incide en nuestra intimidad más profunda, a veces a niveles inconscientes, y nos obliga así a replantearnos y a modificar, por modesta que sea la modificación, nuestra imagen del mundo, y por consiguiente nuestra actitud ante la vida y ante nosotros mismos y ante los demás –no creo que ningún aspirante a artista pueda pretender otra cosa–, de modo que al cerrar el libro, al concluir la sinfonía o al aparecer en la pantalla la palabra fin, no somos ya exactamente los mismos), dos de estos hitos pues acontecieron en el campo de lo teatral. El primero fue la *Antígona* que –por algún incomprensible descuido de la censura– presentó el Living Theater en Barcelona el año 67, y que vi yo dos veces, anonadada, y para colmo sin entender inglés, paralizada en la butaca, sin animarme casi ni a aplaudir, porque de alguna forma había que subrayar que aquello era distinto, y parecía el aplaudir una banalidad. El segundo hito está en Nueva York, no mucho después, cuando vi *Hair*, y entré de un modo y salí siendo otra, y aquella ciudad que no me gustaba y que no terminaba yo de entender, vibró de pronto a mi alrededor en la calle con un ritmo y una vitalidad que se me habían metido en las entrañas o en el alma, y ser joven y estar vivo en los años sesenta adquirió también otro significado más pleno y más rotundo.

En torno a estas experiencias, y a otras, vividas como espectadora, desde la butaca, desde una pasividad apasionada, he llegado a algunas con-

El Living Theatre en «Antígona», de Brecht.



Ya está a la venta en
librerías y quioscos



Suscríbese a:

Revista de Occidente

c/Génova, 23 - MADRID-4

Teléfono 4104412

clusiones sobre lo que es el teatro, lo que ha sido en el pasado, lo que podría ser en el futuro.

El teatro tendrá siempre sobre el cine y la televisión algunas ventajas específicas. En primer lugar, establece entre el artista y el público –y no debe entenderse como artista el escritor, sino el conjunto de individuos que hacen posible la puesta en escena– una compenetración que no puede darse en ninguna otra manifestación artística. Si Umberto Eco nos dice que una novela existe por el hecho de que el lector la lee, o si al hacer una película o pintar un cuadro se tiene sin duda presente en cierto modo al receptor, esto no puede compararse con lo que ocurre en el espectáculo escénico, que se produce en un lugar y ante unos espectadores determinados, y es siempre único y en lo esencial irreplicable, porque, aún en el caso de que quiera filmarse, ya no será lo mismo, puesto que quedará irremediamente fuera una dimensión. El teatro tiene desde siempre, y no lo perderá jamás, cierto aspecto ritual y religioso, algo de catarsis y sobre todo de magia. No sólo los actores están más próximos, físicamente próximos, a los espectadores, sino que pueden pasar, en mayor o menor grado, a ser parte integrante del espectáculo. En el montaje de 1789-1793 en el Théâtre du Soleil de París, obra de una mujer, Ariane Mnouchkine, cinco espacios escénicos delimitaban, en el interior, una platea por la que los espectadores de pie eran invitados a desplazarse libremente, mientras que quienes lo deseaban podían sentarse en unas graderías colocadas en la parte exterior de este espacio escénico, y este público no era ya sólo público, sino que representaba el papel del pueblo de París, que presenciaba y vivía la Revolución. En determinado momento, los actores se dividían entre el público y lanzaban cada uno al grupo que tenía alrededor una arenga revolucionaria, le estaban hablando a uno con palabras que parecían propias e improvisadas, puesto que era posible que los otros actores no estuvieran repitiendo lo mismo sino algo sólo equivalente. Lo importante aquí es que la participación del público no sea una farsa, como lo es en tantísimas ocasiones. Incluso en conjuntos tan excepcionales como el Living, porque en un montaje de este grupo en La Paloma de Barcelona, se repartían los actores entre el público e iban preguntando de espectador en espectador «¿eres tú un explotador?» o algo similar, pero cuando alguien entre el público daba una respuesta personal e inesperada, no la recogían en absoluto. Si se da cabida al público y se le interpela, no debe privársele luego de la voz.

Otro punto a favor para el teatro puede radicar en que es un arte barato, baratísimo, no ya en el sentido de «pobre» que le da Grotowski como depurado y simplísimo y esencial, sino en el sentido más elemental del presupuesto. El teatro seguirá figurando en la vanguardia, no sólo porque tiene el encanto de lo mágico y ritual, la fascinación de lo irreplicable y tridimensional –que ha

tentado repetidamente a directores como Bergman o Visconti—, no sólo porque responde a este impulso elemental que hace que un tipo se encarama a una mesa o a un tablado y comience inopinadamente a actuar, sino porque es un arte barato, y un arte barato figurará siempre con mayor facilidad en la vanguardia. El director cinematográfico, como el arquitecto, necesita para empezar a trabajar que alguien —un individuo o con más frecuencia una sociedad— crea en su proyecto y arriesgue en él muchos millones. Para montar un espectáculo teatral no se necesita apenas nada. Una de las novedades que ha aportado el teatro en estos últimos años ha sido la recuperación de locales insólitos. En París, el Théâtre du Soleil funciona en una especie de enorme hangar en las afueras; Peter Brook tiene su compañía en una iglesia apenas remozada; se hizo teatro, antes de que las derruyeran, en Les Halles. Hace mucho también que funciona un teatro burlesco en los sótanos de una iglesia en ruinas, en Frankfurt. Se puede hacer teatro en una iglesia, teatro en un mercado, teatro en un garaje, teatro en la calle. El Living Theater, grupo sin estrellas ni vedettes, puede montar uno de sus espectáculos en cualquier parte, y no necesita apenas accesorios. Y *Hair*, un musical también sin estrellas, comenzó a representarse off-Broadway, aunque fuera luego absorbido y convertido —por lo menos parcialmente— en un espectáculo de bulevar, al que acudió en masa la burguesía bien pensante para ver cómo, por primera vez en la historia del musical americano, llegaba un punto en que los actores, incluidos los masculinos, se ponían en pelotas, y esto, prontamente deglutido y banalizado, había tenido en sus inicios un significado, había sido un símbolo claro y eficaz, y era, desde luego, el más económico de todos los efectos de vestuario.

Es posible, aunque no me parece probable, que desaparezca un día el teatro de bulevar, las representaciones de los clásicos, las comedias que van a ver los matrimonios burgueses en las tardes de los domingos o las noches de los sábados, las grandes superproducciones con figuras estelares que pretenden combatir contra el cine y la televisión con mejor o peor fortuna, pero siempre habrá alguien que en un espacio vacío le diga a otro «siéntate y mira», siempre habrá alguien que le diga a los otros «escuchad» y se encarama encima de una mesa, siempre habrá un grupo de jóvenes dispuestos a trabajar juntos e inventar entre todos —a base de palabras, de danza, de canciones, de mímica— una farsa, y habrá siempre, me parece, alguna muchachita que contraiga de por vida esta pasión incurable, y le escriba una o varias cartas a un actor, que acaso sin que ella misma lo sepa se parecerán muchísimo a las cartas de amor, a la espera de recibir algún día una foto firmada y dedicada, que irá envejeciendo luego en sus cajones, entre esos tesoros que vamos acumulando, maravillosos y entrañables, a lo largo de toda una vida.



No viaje sin. viajar

No salga usted de viaje sin saber antes a dónde va. Consulte VIAJAR al seleccionar su destino y lléveselo en su viaje, nos lo agradecerá. VIAJAR le orienta acerca de dónde ir, le dice cómo llegar y le sirve de guía.

Suscríbese a VIAJAR o cómprela todos los meses en su quiosco.



viajar
Revista de rutas viajes y aventuras